

**Biblioteca
Tempo
Universitário
41**

Walter Benjamin

**A
MODERNIDADE
E OS
MODERNOS**

DADOS DE COPYRIGHT

Sobre a obra:

A presente obra é disponibilizada pela equipe [X Livros](#) e seus diversos parceiros, com o objetivo de disponibilizar conteúdo para uso parcial em pesquisas e estudos acadêmicos, bem como o simples teste da qualidade da obra, com o fim exclusivo de compra futura.

É expressamente proibida e totalmente repudiável a venda, aluguel, ou quaisquer uso comercial do presente conteúdo

Sobre nós:

O [X Livros](#) e seus parceiros disponibilizam conteúdo de domínio público e propriedade intelectual de forma totalmente gratuita, por acreditar que o conhecimento e a educação devem ser acessíveis e livres a toda e qualquer pessoa. Você pode encontrar mais obras em nosso site: xlivros.com ou em qualquer um dos sites parceiros apresentados neste link.

Quando o mundo estiver unido na busca do conhecimento, e não lutando por dinheiro e poder, então nossa sociedade enfim evoluirá a um novo nível.

WALTER BENJAMIN

**A MODERNIDADE
E OS
MODERNOS**

2ª edição

Tradução de Tânia Jatobá

TEMPO BRASILEIRO

Rio de Janeiro, 2000

BIBLIOTECA TEMPO UNIVERSITÁRIO - 41
Coleção dirigida por EDUARDO PORTELLA Professor da Universidade
Federal do Rio de Janeiro

Capa de ANTÔNIO DIAS
Traduzido dos originais alemães,
Das Argument, n° 46,
da Argument - Verlag, 1967
e
Scriften, da Suhrkamp Verlag, 1955

Direitos reservados às EDIÇÕES TEMPO BRASILEIRO LTDA. Rua
Gago Coutinho, 61 - Laranjeiras Caixa Postal 16099 - CEP: 22221-070 Rio
de Janeiro - RJ - Brasil Telefax: (0**21) 205-5949

Tradução de

HEINDRUN KRIEGER MENDES DA SILVA
ARLETE DE BRITO
e
TANIA JATOBA

A modernidade*

Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva

A imagem do artista de Baudelaire aproxima-se da imagem do herói. Eles se equivalem mutuamente desde o início. A força de vontade, assim se lê no *Salon* de 1845, deve ser um dom realmente precioso e aparentemente nunca se utiliza em vão, pois é suficiente para emprestar algo de inconfundível “... mesmo a obras de segunda categoria... O espectador aprecia o esforço; ele bebe o suor”. Nos *Conseils aux jeunes littérateurs* do ano seguinte encontra-se a bela fórmula em que aparece a “contemplation opiniâtre de l’oeuvre de demain” como a garantia da inspiração. Baudelaire conhece a “indolence naturelle des inspires”. Musset nunca teria compreendido quanto trabalho é necessário “para criar uma obra de arte de uma fantasia”. Baudelaire, pelo contrário, apresentava-se desde o início perante o público com um código próprio, com regras e tabus próprios. Barrés pretende “reconhecer no mais insignificante vocábulo de Baudelaire o vestígio dos esforços que lhe deram a grandeza”. “Baudelaire conserva algo de sadio até em suas crises nervosas, escreve Gourmont”. A apreciação mais feliz é do simbolista Gustave Kahn, quando diz que “o trabalho poético se parecia em Baudelaire com um esforço físico”. Encontra-se na obra

deste uma prova desta afirmação — em uma metáfora que merece ser analisada mais de perto.

Trata-se da metáfora do esgrimista. Nesta, Baudelaire gostava de apresentar os traços marciais como traços artísticos. Quando descreve Constantin Guys, de quem gostava, procura-o num momento em que os outros dormem; “como ele está ali, debruçado sobre a mesa, olhando a folha de papel com a mesma vivacidade com que olha, durante o dia, as coisas ao seu redor; como esgrime com o seu lápis, sua pena, seu pincel; como deixa que a água respingue do seu copo para o teto e como experimenta a pena em sua camisa; como trabalha depressa e com ímpeto, parecendo temer que as imagens lhe fujam. Assim ele é marcial embora solitário, contra-atacando seus próprios golpes”.

Na estrofe inicial do *Soleil* Baudelaire retratou-se nessa “luta fantástica” — e trata-se do único trecho nas *Fleurs du mal* que o apresenta em seu trabalho poético. O duelo de que participa todo o artista no qual “solta um grito de terror antes de ser vencido” é conhecido como um idílio; a violência do duelo passa a segundo plano aparecendo apenas o seu encanto.

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

Uma das intenções de Baudelaire em *Spleen de Paris* — seus poemas em prosa — era render justiça a estas experiências prosódicas também na própria prosa. Na dedicatória da sua coletânea ao redator-chefe da “Presse”, Arsène Houssaye, ao lado desta intenção ele revela também os verdadeiros motivos destas experiências. “Quem de nós não teria sonhado em dias de ambição a obra maravilhosa de uma prosa poética? Deveria ser musical sem ritmo e sem rima; deveria ser suficientemente flexível e áspera para adaptar-se às emoções líricas da alma, aos movimentos ondulados do sonho, aos choques da consciência. Este ideal, que pode se tornar uma ideia fixa, vai se apoderar especialmente de quem vive nas cidades gigantes, na malha de suas inúmeras relações entrelaçadas”.

Se quisermos ter presente este ritmo, seguindo o seu modo de trabalhar, veremos que o *flâneur* de Baudelaire não é tanto um autorretrato como se poderia supor. Um traço importante do verdadeiro Baudelaire — aquele que se deu à sua obra — não aparece neste retrato. É o estado de devaneio. No *flâneur* é muito evidente o prazer de olhar. Este pode se concentrar na observação — daqui resulta o detetive amador; ou pode estagnar no simples curioso — e então o *flâneur* se transforma no *badaud*, o andarilho.

As descrições sobre a grande cidade não pertencem nem a um nem a outro daqueles tipos. Pertencem àqueles que atravessaram a cidade como que ausentes, perdidos em seus pensamentos ou preocupações. A estes faz jus a imagem do *fantasque escrime*; Baudelaire teve em mira a condição destes, diferente da do observador. No seu livro sobre Dickens, Chesterton fixou com mestria o indivíduo que percorre distraído a grande cidade. As andanças constantes de Charles Dickens começaram nos anos de infância. “Quando terminava seu trabalho só lhe restava vaguear pela cidade e assim percorria meia Londres. Era sonhador quando criança; seu triste destino preocupava-o mais que outra coisa... Ao anoitecer ficava debaixo das lanternas do Holborne e em Charing

Cross sofreu o martírio”. “Ele não observava à maneira dos pedantes; não olhava Charing Cross para se instruir; não contava as lanternas de Holborne para aprender aritmética.... Dickens não absorvia no seu espírito a cópia das coisas; antes era ele que imprimia seu espírito nas coisas”.

Mais tarde Baudelaire já não podia percorrer as ruas de Paris como *promeneur*. Seus credores perseguiram-no, a doença se anunciava e, além do mais, havia desentendimentos entre ele e sua amante. Nos artifícios da sua prosódia, Baudelaire, poeta, imita o choque que suas preocupações lhe provocam e centenas de ideias com que as contra-atacava. O trabalho que Baudelaire dedicou aos seus poemas, visível na imagem do combate de esgrima, significa uma sequência ininterrupta das menores improvisações. As variantes dos seus poemas testemunham a constância do trabalho e a preocupação pelos mínimos detalhes. Aqueles passeios em que reencontrava seus problemas poéticos em todos os cantos de Paris, não eram sempre voluntários. Nos primeiros anos da sua existência como literato, quando morava no Hotel Pimodan, os amigos tinham ocasião de admirar a discrição com que bania de seu quarto todos os vestígios do trabalho — em primeiro lugar a própria escrivaninha. Naquele tempo visava, simbolicamente, à conquista da rua. Mais tarde, após abandonar, passo a passo, sua existência burguesa, a rua tornou-se para ele cada vez mais um refúgio. Mas na *flânerie* desde o início havia uma consciência da fragilidade desta existência. Na *flânerie*, a necessidade se faz uma virtude, o que mostra a estrutura característica da concepção do herói em Baudelaire em todas as suas manifestações.

A miséria que aqui se disfarça não é apenas material: refere-se à produção poética. Os estereótipos nas experiências de Baudelaire, a falta de comunicação entre suas ideias, a inquietação imobilizada nos seus traços, indicam que não dispunha de reservas que abrem ao homem um profundo conhecimento e uma ampla visão histórica.

“Como escritor Baudelaire tinha um grande defeito de que ele próprio não desconfiava: era ignorante. O que sabia, sabia profundamente; mas sabia pouco. História, fisiologia, arqueologia, filosofia, permaneceram-lhe estranhas... Pouco se interessava pelo mundo exterior; talvez tomasse conhecimento dele, mas de qualquer forma não o estudava”. Em face destas críticas e de outras semelhantes justifica-se chamar a atenção para a necessária e útil inacessibilidade daquele que trabalha; chamar a atenção para as influências idiossincráticas inerentes a qualquer produção; mas os fatos têm também um outro aspecto. Levam a que se exija demasiado do produtor em nome de um princípio criador. A exigência é tanto mais perigosa quanto, lisonjeado o orgulho do produtor, ajuda antes de mais nada aos interesses de uma ordem social que lhe é hostil. A maneira de viver do boêmio contribuiu para criar uma superstição quanto à força criadora a que Marx se opõe com uma observação que diz respeito tanto ao trabalho espiritual quanto ao manual.

Marx critica a primeira frase do *Gothaer Programmwurf* — “O trabalho é a fonte de toda a riqueza e de toda a cultura”:

“Os burgueses têm boas razões para atribuir ao trabalho uma força criadora sobrenatural, porque precisamente da natureza do trabalho resulta que o indivíduo que não dispõe de outra propriedade a não ser sua força de trabalho deve em todos os estados sociais e culturais permanecer escravo dos outros indivíduos que se tornaram proprietários das condições objetivas de trabalho”.

Baudelaire possuía poucas condições objetivas de trabalho espiritual: fora de uma biblioteca e de um apartamento não existia

nada a que não precisasse renunciar no decorrer de sua vida, sempre instável tanto dentro quanto fora de Paris. Em 26 de dezembro de 1853, escreve à sua mãe: “Estou acostumado de tal modo a sofrimentos físicos, sei tão bem me arrumar com duas camisas debaixo de uma calça rasgada e de um paletó pelo qual penetra o vento, e estou tão treinado a emendar sapatos furados com palha ou mesmo com papel, que sinto apenas os sofrimentos morais. Não obstante, devo confessar que cheguei a um ponto em que não faço movimentos bruscos e nem ando muito com medo de rasgar as minhas coisas ainda mais”.

Assim eram as experiências menos inequívocas que Baudelaire sublimou na imagem do herói.

Nesta época, o despojado aparece ainda em outro lugar sob a imagem de herói, mas de forma irônica. É o caso de Marx. Ele fala das ideias do primeiro Napoleão e diz: “O ponto culminante das ‘idéés napoléoniennes’... é a preponderância do exército. O exército era o *point d’honneur* do camponês pequeno-proprietário, ele mesmo transformado em herói”. Mas agora, sob o terceiro Napoleão, o exército já não é mais a flor da juventude camponesa, ele é a planta palustre do Lumpen-proletariado camponês. Na maior parte é constituído por substitutos... o próprio segundo Bonaparte é um substituto de Napoleão”. O olhar que volta desta visão para a imagem do poeta esgrimista, encontra-a por segundos apagada pela do *marodeur*, do mercenário que ‘esgrime’ de modo diferente e que erre pelo mundo.

Sobretudo ressoam dois versos famosos de Baudelaire, com sua síncope discreta, através do vácuo social de que fala Marx. Eles terminam a segunda estrofe do terceiro poema de *Petites vieilles*. Proust acompanha-os com palavras, “il semble impossible d’aller au dela”.

*Ah! que j'en ai suivi de ces petites vieilles!
Une, entre autres, à l'heure où le soleil tombant
Ensanglante le ciel de blessures vermeilles,
Pensive, s'asseyait à l'écart sur un banc,*

*Pour entendre un de ces concerts, riches de cuivre,
Dont les soldats parfois inondent nos jardins,
Et qui, dans ces soirs d'or où l'on se sent revivre,
Versent quelque héroïsme au coeur des citadins.*

A banda de instrumentos de metal integrada por filhos de camponeses empobrecidos, que faz soar sua música para a população pobre da cidade, reflete o heroísmo que esconde timidamente na palavra *quelque* (algum) sua incapacidade para convencer, e neste gesto se esconde o único e autêntico heroísmo de que esta sociedade ainda é capaz.

No peito de seus heróis não habita sentimento, que não teria lugar também no peito da gente humilde que se agrupa em volta de uma banda militar.

Os jardins de que se fala no poema como “os nossos” são aqueles abertos ao cidadão cuja ansiedade vagueia, em vão, em torno dos grandes parques fechados. O público que passeia neles não é exatamente o mesmo que rodeia o *flâneur*. “Seja qual for o partido a que se pertença”, escreveu Baudelaire em 1851, “é impossível não ficar emocionado com o espetáculo desta população doentia, que engole a poeira das fábricas, que inala partículas de algodão, que deixa penetrar seus tecidos pelo alvaiade, pelo mercúrio e por todos os venenos necessários à realização das obras-primas... Esta população espera os milagres a que o mundo lhe parece dar direito; sente correr sangue purpúreo nas veias e lança um longo olhar carregado de tristeza à luz do sol e às sombras dos grandes

parques”. Esta população é o pano de fundo, no qual se destaca a silhueta do herói. Para este quadro, Baudelaire escreveu uma legenda a seu modo: a expressão *la modernité*.

O herói é o verdadeiro tema da *modernité*. Isto significa que para viver a modernidade é preciso uma formação heroica. Esta era também a opinião de Balzac. Assim, Balzac e Baudelaire se opõem ao romantismo. Sublimam as paixões e as forças de decisão; o romantismo sublima a renúncia e a dedicação. Essa nova concepção é muito mais complexa e rica no poeta do que no romancista. Duas figuras ilustram o que escrevemos. Ambas apresentam ao leitor o herói em sua nova versão. Em Balzac, o gladiador torna-se *commis voyageur*. O grande caixeiro viajante Gaudissart prepara-se para trabalhar na Touraine. Balzac descreve seus preparativos e interrompe-se exclamando: “Que atleta! que arena! e que armas: ele o mundo e sua verborreia”. Baudelaire por seu lado, reconhece no proletário o escravo da esgrima; a respeito das promessas que o vinho concede ao deserdado, diz a quinta estrofe do poema *L’Âme du vin*:

*j’allumerai les yeux de ta femme ravie
À ton fils je rendrai sa force et ses couleurs
Et serai pour ce frêle athlète de la vie
l’huile qui raffermi les muscles des lutteurs.*

Aquilo que o assalariado realiza no trabalho diário não é menos importante que o aplauso e a glória do gladiador na antiguidade. Esta imagem é material do material das melhores experiências de Baudelaire; resulta da reflexão sobre sua condição própria. Um

trecho do *Salon* de 1859 mostra como queria que fosse interpretada. “Quando vejo como Rafael ou Veronese são glorificados com a velada intenção de desvalorizar tudo o que vem depois deles... então pergunto se uma realização tão notável quanto a deles não teria infinitamente mais mérito porque surgiu numa atmosfera e num lugar hostis”.

Baudelaire gostava de colocar suas teses de maneira chocante numa iluminação barroca. Sua filosofia teórica fazia ressaltar esses contrastes, sempre que existentes. Esses contrastes recebem alguma luz em suas cartas. Mas este processo não é necessário para compreender, no referido trecho de 1859, sua nítida relação com um trecho especialmente hermético que data de dez anos antes; as reflexões a seguir pretendem reconstruir essa relação.

Os obstáculos que a modernidade opõe ao *élan* produtivo natural do indivíduo encontram-se em desproporção com as forças dele. É compreensível que o indivíduo fraqueje, procurando a sorte. A modernidade deve estar sob o signo do suicídio que sela uma vantagem heroica que nada concede à atitude que lhe é hostil. Esse suicídio não é renúncia, mas paixão heroica. É a conquista da modernidade no campo das paixões. Desta forma o suicídio aparece como a *passion particulière de la vie moderne*, no trecho clássico dedicado a esta. O suicídio dos heróis antigos é uma exceção. “Onde se encontram suicídios nas representações da antiguidade, exceto de Hércules no monte Oeta, de Cato de Utica e Cleópatra?”. Isto não quer dizer que Baudelaire as encontrasse nos heróis modernos; é pobre a indicação sobre Rousseau e Balzac, que se segue a esta frase. Mas a modernidade prepara a matéria bruta de tais rerepresentações, e espera pelo seu mestre. Esta matéria bruta encontra-se precisamente nas camadas sociais que se destacam como fundamento da modernidade. Os primeiros esboços da sua teoria datam de 1845. Na mesma época enraizou-se nas massas trabalhadoras a ideia do suicídio. “Briga-se pelas reproduções de

uma litografia que representa um operário inglês que se suicida pelo desespero de não poder ganhar o pão de cada dia. Um operário vai até a casa de Eugène Sue e ali se enforca; na sua mão encontra-se um papel: ‘Pensava que a morte seria mais fácil morrendo na casa da pessoa que nos defende e que gosta de nós’’. Adolphe Boyer, um tipógrafo, publicou em 1841 o pequeno escrito *De l'état des ouvriers et de son amélioration par l'organisation du travail*. Trata-se de uma exposição moderada que procurava trazer para a associação dos operários as corporações de artesãos itinerantes, presos a velhas tradições corporativas. Não teve êxito: o autor suicidou-se e numa carta aberta exortava seus companheiros de infortúnio a seguir-lhe o exemplo. Baudelaire poderia muito bem compreender o suicídio como o único ato heroico que restava às multitudes *maladives* das cidades, nos tempos da Reação. Talvez visse a morte de Rethel, por quem tinha grande admiração, imaginando-o como um desenhista hábil frente a um cavalete, esboçando na tela os suicidas. Quanto às cores do quadro, a moda ofereceu sua paleta.

A partir da Monarquia de Junho começou a predominar o preto e o cinza na roupa masculina. Baudelaire preocupou-se com esta inovação no *Salon* de 1845. Na observação final do seu primeiro escrito explica: “Entre todos será chamado o pintor, aquele que destaca o lado épico da vida presente e que nos ensina em linhas e cores como somos grandes e poéticos em nossos sapatos de verniz e em nossas gravatas. Esperemos que os autênticos pioneiros do ano que vem nos deem o prazer de poder festejar o nascimento de algo verdadeiramente novo”. No ano seguinte: “Por falar na roupa, o invólucro do herói moderno — ... ela não deveria ter a sua beleza e o seu encanto próprio? Não será esta a roupa de que a nossa época precisa, pois ela ainda sofre e carrega em seus magros ombros pretos o símbolo de uma tristeza eterna. O terno e a sobrecasaca pretos não têm apenas sua beleza política como expressão de igualdade geral — têm igualmente uma beleza poética como expressão da situação

espiritual pública representada numa imensa procissão de papa-defuntos — papa-defuntos políticos, papa-defuntos eróticos, papa-defuntos particulares. Todos temos sempre um enterro a festejar. A roupa do desespero, quase toda igual, prova a igualdade... E as pregas na fazenda que fazem caretas e que se enroscam como cobras em volta de carne morta, não terão seu encanto oculto?”. Estas ideias resultam da profunda fascinação que exerce sobre o poeta a transeunte vestida de preto de que fala o soneto. O texto de 1846 termina: “Os heróis da *Ilíada* não chegam aos de vocês, Vautrin, Rastignac, Birotteau e de você Fontarès, que não ousou confessar ao público o que sofreu debaixo da casaca encolhida que todos usamos; — e de você Honoré de Balzac, a figura mais estranha, mais romântica e mais poética entre todas as que sua própria fantasia criou”.

Em uma crítica à moda masculina, o democrata Friedrich Theodor Vischer, da Alemanha do Sul, chega quinze anos mais tarde a conclusões semelhantes às de Baudelaire. Apenas o seu destaque se modifica; o que em Baudelaire se encontra como nuance nas cores alvoroçantes da modernidade, apresenta-se em Vischer como argumento nítido na luta política. “Definir a sua posição”, escreve Vischer referindo-se à Reação que se estabeleceu desde 1850, “é considerado ridículo, ser enérgico é julgado pueril; porque então a roupa não era também incolor, frouxa e apertada ao mesmo tempo?”. Os extremos se tocam; a crítica política de Vischer, em sua expressão metafórica, coincide com uma imagem da primeira fase de Baudelaire. Num soneto, o *Albatroz*, escrito durante a viagem ao ultramar, com a qual se esperava corrigir o jovem poeta — Baudelaire se reconhece naquelas aves. Descreve a falta de jeito delas no convés do navio, onde a tripulação as deixou, da seguinte forma:

À peine les ont-ils déposés sur les planches,

*Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.*

Acerca das mangas largas, caindo sobre o pulso da casaca, diz Vischer: “Estas já não são mais braços, mas penas rudimentares, cotos de penas de pinguim, barbatanas de peixe, e movimento das roupas amorfas; ao andar, parece um tolo e simplório a agitar-se, empurrar, correr, e remar ao mesmo tempo”. A mesma concepção da situação — a mesma imagem.

Mais claramente Baudelaire determina assim a face da modernidade, sem renegar na sua testa o sinal de Caim: “A maioria dos poetas que trataram de assuntos realmente modernos contentou-se com temas estereotipados, oficiais — estes poetas preocupam-se com nossas vitórias e nosso heroísmo político. Mas fazem-no também de mau grado, e apenas porque o governo o ordena e lhes paga. Mas existem temas da vida privada muito mais heroicos. O espetáculo da vida mundana e de milhares de existências desordenadas, vivendo nos submundos de uma grande cidade — dos criminosos e das prostitutas — a *Gazette des Tribunaux* e o *Moniteur* provam que apenas precisamos abrir os olhos para reconhecer o heroísmo que possuímos”.

O apache penetra, aqui, na imagem do herói. Nele se encontram os caracteres, que Bounoure assinala na solidão de Baudelaire — um *no lime tangere*, um isolamento do indivíduo na sua peculiaridade”. O apache renega as virtudes e as leis. Denuncia de uma vez para sempre o contrato social. Assim, pensa estar separado do burguês por um mundo. Não reconhece nele os traços do cúmplice, que logo depois foram apresentados, com tão grande efeito, por Hugo nos *Châtiments*. No entanto, as ilusões de Baudelaire foram mais duradouras. Elas fundamentam a poesia característica do apache.

Fazem parte de um gênero que em oitenta anos não foi destruído. Baudelaire foi o primeiro a tratar deste tema. O herói de Poe não é o criminoso, mas o detetive e, Balzac, por seu lado, conhece apenas o grande marginal da sociedade. Vautrin sofre a ascensão e a queda; tem uma carreira como todos os heróis de Balzac. A carreira dos criminosos é igual às outras. Também Ferragus pensa em algo grande e amplo; é do tipo dos carbonari. O apache, que depende totalmente da sociedade e da grande cidade, não existia na literatura antes de Baudelaire. O cunho mais expressivo deste tema em *Fleurs du mal*, o *Vin de l'assassin*, tornou-se ponto de partida de um gênero parisiense. O Chat Noir virou o seu lugar de encontro. O lema dos primeiros tempos heroicos foi “passant, sois moderne”.

Os poetas encontram na rua o lixo da sociedade e a partir dele fazem sua crítica heroica. Parece que assim se integra no seu ilustre tipo um tipo semelhante, penetrado pelos traços do trapeiro que tanto preocupava Baudelaire. Um ano antes do *Vin des chiffonniers* apareceu uma representação prosaica da figura. “Temos aqui um homem — ele deve pegar na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a grande cidade jogou fora, tudo o que perdeu, tudo o que despreza, tudo o que destrói — ele registra e coleciona. Coleciona os anais da desordem, o Cafarnaum da devassidão, seleciona as coisas, escolhe-as com inteligência; procede como um avarento em relação a um tesouro e agarra o entulho que nas maxilas da deusa da indústria tomará a forma de objetos úteis ou agradáveis”. Esta descrição é uma única, longa metáfora, para o procedimento do poeta segundo o coração de Baudelaire. Trapeiro ou poeta — o lixo se refere a ambos; ambos realizam solitariamente seu trabalho nas horas em que os burgueses dormem; o gesto é o mesmo em ambos. Nadar fala do “pas saccadé” de Baudelaire; é o passo do poeta que erra pela cidade procurando rimas; também deve ser o passo do trapeiro, que a todo instante para no seu caminho, apanhando o lixo que encontra. Há fortes indícios de que Baudelaire pretendia veladamente chamar a

atenção sobre este parentesco. De qualquer modo, trata-se de uma adivinhação. Sessenta anos mais tarde aparece em Appolinaire, um irmão desse poeta degenerado em trapeiro. É Croniamantal, o *poète assassiné* — primeira vítima do Pógromo, que deve acabar em todo o mundo com a raça dos líricos. A poesia do apache é dúbia. O esboço representa o herói da grande cidade ou o herói será antes o poeta, que constrói sua obra com esse material? A teoria da modernidade dá margem a ambas as interpretações.

Entretanto, num poema posterior, *Les plaintes d'un Icare*, o Baudelaire maduro diz que já não sente como os indivíduos entre os quais na sua juventude buscava heróis.

*Les amants des prostituées
Sont heureux, dispos et repus
Quant à moi, mes bras sont rompus
Pour avoir étreint des nuées.*

O poeta, o substituto do herói da antiguidade, como diz o título do poema, tinha que ceder ao herói moderno, que tem a vida relatada pela *Gazette des Tribunaux*. Na realidade, no conceito do herói moderno já se esboça esta renúncia. Ele está predestinado à derrota e não precisa ressuscitar qualquer dos trágicos para apresentar tal necessidade. Mas a modernidade termina no momento em que conquista o seu direito. Só depois vai passar pela prova. E então se mostrará se ela própria tem possibilidade de se transformar em antiguidade. Baudelaire formula constantemente essa pergunta. Ele compreendeu a reivindicação de imortalidade como sua própria reivindicação de ser lido uma vez como escritor antigo. Considera como concepção da tarefa artística em geral “que toda modernidade deva ter valor para se tornar futuramente

antiguidade". Muito acertadamente Gustave Kahn nota em Baudelaire um "*refus de occasion tendu par la nature du pretexte lyrique*". O que fez com que se tornasse reservado em relação a certas ocasiões era a consciência dessa tarefa. Para ele, na época em que vivia, nada se aproxima tanto da "tarefa" do herói antigo, dos "trabalhos" de um Hércules, como a tarefa de que ele próprio se impôs: dar feição à modernidade.

Entre todas as relações que a modernidade possa ter, a relação com a antiguidade é a melhor. Baudelaire encontra esta ideia apresentada em Victor Hugo. "O destino o levou... a transformar a ode antiga e a tragédia antiga... nos poemas e dramas que dele conhecemos". A modernidade caracteriza uma época; caracteriza simultaneamente a força que age nesta época e que faz com que ela seja parecida com a antiguidade. Baudelaire concede a Hugo esta força de mau grado e apenas em certos casos. Wagner, no entanto, era para ele a difusão ilimitada e autêntica desta força. Na escolha de seu tema e no seu procedimento dramático, "Wagner se aproxima da antiguidade" com tão apaixonada força de expressão que no momento é o representante mais importante da modernidade. A frase contém embrionariamente a teoria de Baudelaire sobre a arte moderna. Segundo essa teoria, o exemplo modelar da antiguidade se limita à construção; a substância e inspiração da obra é o objeto da *modernité*. "Ai daquele que estuda outra coisa na antiguidade de que não a arte pura, a lógica, o método geral. Se ele se aprofundar demais na antiguidade... renuncia... aos privilégios que a ocasião lhe oferece". E nas frases finais do ensaio sobre Guys lê-se: "Ele buscou em toda parte a beleza transitória, fugaz da nossa vida presente. O leitor nos permitiu chamá-la de modernidade". Em resumo, a doutrina se apresenta da seguinte forma: "Na beleza colaboram um elemento eterno, imutável e um elemento relativo, limitado. Este último é condicionado pela época, pela moda, pela moral, pelas

paixões. O primeiro elemento não seria assimilável... sem este segundo elemento". Não se pode dizer que isto seja profundo.

A teoria da arte moderna é o ponto mais fraco na concepção de Baudelaire sobre a modernidade; esta apresenta os motivos modernos; o objeto da teoria seria talvez, uma discussão sobre a arte antiga. Baudelaire nunca tentou algo parecido. A sua teoria não dominou a renúncia, a qual aparece em sua obra como perda da natureza e perda da ingenuidade. Sua dependência de Poe, inclusive em suas formulações, é uma expressão de sua parcialidade. Sua orientação polêmica é outra; ela se destaca do fundo homogêneo do historicismo, do alexandrismo acadêmico em voga com Villemain e Cousinin. Nenhuma das suas reflexões estéticas apresentou a modernidade em sua simbiose com a antiguidade, o que sucede em certos poemas das *Fleurs du mal*.

Entre eles prevalece o poema *Le cygne*. Não é em vão seu caráter alegórico. A cidade, em permanente movimento, cai em torpor. Torna-se frágil como vidro, mas também transparente como vidro em relação ao seu significado. ("*La forme d'une ville/Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel*"). A estrutura de Paris é frágil; rodeada por símbolos de fragilidade. Símbolos naturais da criação — a negra e o cisne; e símbolos históricos — Andrômaca, "a viúva de Heitor e a mulher de Heleno". O traço comum neles é a tristeza sobre o passado e a falta de esperança no porvir. Em última análise a modernidade se aproxima da antiguidade neste espírito caduco. Paris, sempre que aparece nas *Fleurs du mal*, traz a sua característica. O "Crépuscule du Matin" é o soluçar de um adulto, imitado no material de uma cidade; *Le soleil* mostra esta ao sol, rota como um velho tecido; o ancião que todos os dias pega, de novo, resignado, seus instrumentos de trabalho — porque as preocupações não terminaram com a idade — é a alegoria da cidade; as anciãs — *Les petites vieilles* — entre seus habitantes são os únicos espiritualizados. Estes poemas devem à reserva que os caracteriza seu sucesso através

da décadas. Trata-se da reserva contra a grande cidade. Ela nos distingue de quase toda a poesia sobre a grande cidade que veio depois deles. Uma estrofe de Verhaeren é suficiente para compreender de que se trata aqui.

*Et qu'important les maux et les heures démentes,
Et les cuves de vice où la cité fermente,
Si quelque jour, du fond des brouillards et des voiles,
Surgit un nouveau Christ, en lumière sculpté,
Qui soulève vers lui l'humanité
Et la baptise au feu de nouvelles étoiles.*

Baudelaire não conhece tais perspectivas. Seu conceito da caducidade da grande urbe está na origem da duração dos poemas que escreveu sobre Paris.

Também o poema *Le cygne* é dedicado a Hugo; talvez um dos poucos cuja obra, segundo opinião de Baudelaire, revela uma nova antiguidade. Até este ponto a fonte de inspiração de Hugo totalmente diversa da de Baudelaire. Hugo desconhece a capacidade de entorpecimento que — se uma imagem biológica fosse permitida — se manifesta como uma espécie de mimese da morte, centenas de vezes, na poesia de Baudelaire. Em contrapartida, pode-se falar de uma disposição crônica de Hugo. Sem ser especialmente mencionada, ela se impõe nas frases seguintes de Charles Péguy. Destas se deduz onde se deve procurar a diferença entre a concepção da antiguidade de Hugo e a de Baudelaire. “Isto é certo: quando Hugo via o mendigo na estrada... ele o via como na realidade... na estrada antiga o mendigo antigo, o suplicante antigo. Quando via o revestimento do mármore de uma das nossas chaminés modernas, ele o via como é: ou seja, a pedra da chaminé. A pedra da chaminé

antiga. Quando via a porta da casa e o umbral (que é normalmente uma pedra trabalhada) reconhecia nesta pedra a linha antiga; a linha do umbral sagrado que é o mesmo. Não há comentário melhor em relação ao seguinte trecho dos “Misérables”: “As tabernas de Foubourg Saint-Antoine pareciam-se com as tabernas do Aventino, erigida sobre a gruta de Sibila e que estão em conexão com as inspirações sagradas; as mesas destas tabernas eram praticamente tripés e Ênio fala do vinho sibilino que lá se bebia”. Da mesma concepção relata a obra, em que aparece a primeira imagem de uma “antiguidade parisiense”, o ciclo de poemas de Hugo *A l’Arc de Triomphe*. A glorificação deste monumento parte da visão de um panorama campestre parisiense, de uma “immense campagne”, em que perduram apenas três monumentos da cidade perecida; a Sainte Chapelle, a Coluna Vendôme e o Arco do Triunfo. A alta importância que este ciclo tem na obra de Hugo corresponde à posição que ocupa na criação de uma imagem da cidade de Paris do século 19 adaptada a uma imagem da antiguidade. É do ano de 1837.

Já sete anos antes anota o historicista Friedrich von Raumer nas suas cartas *Briefe aus Paris und Frankreich im Jahre 1830*: “Da torre de Notre-Dame vi ontem a gigantesca cidade; quem construiu a primeira casa, quando desmoronará a última e o chão se assemelhará ao de Tebas e Babilônia”. Hugo descreveu este chão como seria quando um dia “esta margem, onde a água se rebenta em arcos sonoros de ponte, for restituída aos juncos murmurantes que se inclinam”.

*Mais non, tout será mort. Plus rien dans cette plaine
qu’un peuple évanoui dont elle est encore pleine.*

Léon Daudet, cem anos após Raumer, de Sacré-Coeur, outro lugar alto da cidade, lança um olhar sobre Paris. Na sua visão reflete-se a história da “modernidade” até o momento numa contradição horripilante: “Olha-se de cima sobre este ajuntamento de palácios, monumentos, casas e barracos e fica-se com a sensação de que são predestinados a uma ou mais catástrofes — meteorológicas ou sociais. Passei horas no alto de Fourvières com a vista de Lyon, no alto de Notre-Dame de la Garde com a vista de Marseille, no alto do Sacré-Coeur com a vista de Paris”.

O que mais nitidamente se verifica nestes outeiros é a ameaça. As aglomerações de pessoas são ameaçadoras; o homem precisa de trabalho, isto está certo, mas também tem outras necessidades... Entre outras necessidades tem o suicídio, inerente a ele e à sociedade que o forma; e é mais forte que o seu instinto de sobrevivência. Assim, ficamos admirados olhando do alto de Sacré-Coeur, de Fourvières e de Notre-Dame de la Garde para baixo, que Paris, Lyon e Marseille ainda existam”. Este é o rosto que a *passion moderne*, que Baudelaire reconheceu no suicídio, recebeu no século presente.

A cidade de Paris entrou neste século com a feição que Haussmann lhe deu. Ele realizou a sua transformação da imagem da cidade com os meios mais humildes: pá, machadinha, alavanca, e coisas semelhantes. E que grau de destruição provocaram já estes instrumentos limitados! E como cresceram desde então com as grandes cidades os meios que a podem destruir! Que imagens do futuro provocam! Os trabalhos de Haussmann estavam no seu auge; bairros inteiros foram destruídos, quando numa tarde do ano de 1862 Maxime Du Camp se encontrava na Pont Neuf. Esperava pelas suas lentes perto da loja de um oculista. “O autor, à beira da velhice, experimentou um daqueles momentos em que o homem, refletindo sobre a vida passada, vê em tudo estampada a sua própria melancolia. A redução da sua força visual, que a consulta do oculista tinha acusado, fez com que se lembrasse da lei da inevitável

caducidade de todas as coisas humanas... Ele, que viajara muito pelo Oriente, e nos desertos, cuja areia é a poeira dos mortos, pensou de repente que também esta cidade cheia de vida em volta dele, deveria um dia morrer como morreram tantas capitais. Lembrou-se de como estaríamos extremamente interessados numa descrição exata de Atenas nos tempos de Pericles; de Cartago, nos tempos de Barca; de Alexandria, nos tempos dos Ptolomeus; de Roma, nos tempos dos Césares... Graças a uma intuição fulminante, que às vezes faz nascer um tema extraordinário, ele projetou escrever o livro sobre Paris, que os historicistas da antiguidade não haviam escrito sobre suas próprias cidades.... A obra da sua maturidade apareceu perante sua imaginação”.

No poema de Hugo A l’Arc de Triomphe, na grande descrição técnica administrativa de Du Camp da sua cidade reconhece-se a mesma inspiração que modelou decisivamente a ideia de Baudelaire sobre a modernidade.

Hausmann começou sua obra em 1859. Já estava esboçada por projetos de lei e pressentida na sua necessidade. Du Camp escreveu no livro referido: “Paris, após 1848, estava na iminência de se tornar inabitável. A constante expansão da rede ferroviária... acelerava o tráfego e o aumento da população da «idade. As pessoas sufocavam nas velhas ruas, estreitas, sujas, confusas, em que estavam metidas como em redil porque não havia outra solução”. No início dos anos cinquenta a população de Paris começou a resignar-se à ideia de uma inevitável e grande purificação da imagem da cidade. É de supor que esta purificação, no seu tempo de incubação, poderia ter um efeito tão forte, ou maior ainda, sobre um instável espírito fantasista como o próprio aspecto dos trabalhos urbanísticos. De qualquer forma, a obra, cuja relação subterrânea com a grande transformação de Paris não se deve pôr em dúvida, já estava terminada alguns anos antes da transformação ter sido iniciada. Eram as gravuras de Meryon sobre Paris, Ninguém se impressionou

mais com elas do que Baudelaire. Para ele o aspecto arqueológico da catástrofe, tal como encontrava na base dos sonhos de Hugo, não era o mais importante; a antiguidade criou-se de uma vez, uma Atenas surgiu da cabeça do Zeus ileso, da modernidade ilesa. Meryon acentuou a feição antiga da cidade sem abandonar sequer uma pedra. Era este aspecto do tema a que Baudelaire se tinha entregado constantemente na ideia da modernidade. Admirava Meryon apaixonadamente.

Ambos tinham afinidades eletivas. O seu ano de nascimento fora o mesmo; a sua morte dista poucos meses. Ambos morreram solitários e gravemente perturbados; Meryon como demente em Charenton, Baudelaire, sem fala, numa clínica particular. A glória de ambos demorou a chegar. Durante a vida de Meryon, Baudelaire era quase o único a defendê-lo. Nos seus poemas em prosa pouco se pode comparar com o breve texto sobre Meryon. Falando deste, presta homenagem à modernidade; mas homenageia a feição antiga desta. Também em Meryon se interpenetram a antiguidade e a modernidade; também em Meryon aparece inconfundivelmente esta forma de entrelaçamento, a alegoria. Em seus apontamentos a legenda é importante. Se a loucura entra no seu texto, sua sombra sublinha apenas o “significado”. Os versos de Meryon à vista du Pont Neuf são como interpretação, sem prejuízo de sua sutileza, muito próximos do *Squelette laboureur*:

*Ci-git du vieux Pont Neuf
l'exacte ressemblance
Tout radoubé de neuf
Par recente ordonnance.
O savants médecins,
Habites chirurgiens,
De nous pourquoi ne faire*

Comme du pont de pierre.

Geffroy descobre o âmago da obra de Meryon e seu parentesco com Baudelaire mas sobretudo a fidelidade na reprodução da cidade de Paris, que logo estaria cheia de campos de ruínas; isto quando procura a singeleza destas imagens na ideia “que eles, embora reproduzindo diretamente a vida, dão a impressão de vida terminada, que já está morta ou para morrer”. O texto de Baudelaire sobre Meryon dá a entender acidentalmente a importância desta antiguidade parisiense. “Raramente vimos representada com mais força poética a solenidade natural de uma grande cidade; a majestade das massas amontoadas de pedras, as torres de igreja, cujo dedo erguido aponta para o céu, os obeliscos da indústria, que oferecem exércitos de fumaça contra o firmamento, os andaimes que colocam a sua estrutura bordada a crivo, feito teia de aranha, de forma tão paradoxal sobre o bloco maciço das construções, o céu úmido impregnado de ira e pesado de rancor, e as vistas profundas, cuja poesia habita nos dramas, com que são equipados no espírito — não foi esquecido nenhum dos elementos complexos, de que é composto o cenário caro e glorioso da civilização”.

Entre os projetos cujo fracasso pode ser lamentado como uma perda, deve-se contar o do editor Delâtre, que queria publicar a sequência de Meryon com textos de Baudelaire. Estes textos não foram escritos por culpa do gráfico; este só concebia a tarefa de Baudelaire como um inventário das casas e ruas reproduzidas por ele. Se Baudelaire tivesse realizado esta tarefa, as palavras de Proust sobre “o papel das cidades antigas na obra de Baudelaire e a cor escarlate que elas lhe comunicam, às vezes”, teriam mais sentido do que hoje parece. Entre estas cidades Roma estava para ele em primeiro lugar. Numa carta a Leconte de Lisle confessa sua “predileção natural” por esta cidade. Provavelmente chegou a Roma

pelas ruas de Piranesi, em que as ruínas não restauradas ainda pareciam fazer parte da nova cidade.

O soneto que figura como trigésimo nono poema das *Fleurs du mal* começa:

*Je te donne ces vers afin que si mon nom
Aborde heureusement aux époques lointaines,
Et fait rêver un soir les cervelles humaines,
Vaisseau favorisé par un grand aquilon,*

*Ta mémoire, pareille aux fables incertaines,
Fatigue le lecteur ainsi qu'un tympanon,*

Baudelaire queria ser lido como antigo. A exigência venceu-o com rapidez surpreendente. Porque o futuro longínquo, as *époques lointaines* de que fala o soneto chegaram tantas décadas após a sua morte quando Baudelaire imaginava que talvez seriam séculos. É verdade que Paris ainda existe; e as grandes tendências da evolução social são ainda as mesmas. Mas quanto mais duradouras permaneceram tanto mais caduco como experiência, ficou tudo o que era considerado como “verdadeiramente novo”. A modernidade ficou menos igual a ela mesma; e a antiguidade, supostamente nela contida, apresenta na verdade o aspecto do caduco. “Reencontramos Herculano debaixo das cinzas; mas alguns anos cobriam os costumes de uma sociedade melhor que toda a poeira dos vulcões”.

A antiguidade de Baudelaire é a romana. Só num lugar a antiguidade grega penetra no seu mundo. A Grécia forneceu-lhe a imagem da heroína que parecia digna e possível de ser transposta para a modernidade... Nomes gregos — Delfina e Hipólita — têm as figuras das mulheres em um dos maiores e mais famosos poemas

das *Fleurs du mal*. É dedicado ao amor lésbico. A lésbica é a heroína da modernidade. Nela, um motivo erótico de Baudelaire — a mulher, que testemunha dureza e masculinidade — foi penetrado por um motivo histórico — o da grandeza do mundo antigo. Isto faz com que a posição da mulher lésbica em *Fleurs du mal* seja inconfundível. Assim se explica por que Baudelaire durante muito tempo lhes dedicou o título *Les lesbiennes*. De resto, Baudelaire está muito longe de ter descoberto a lésbica para a arte. Já Balzac a conheceu na sua *Fille aux yeux d'or*, Gautier em *Mademoiselle de Maupin*; de Latouche em *Fragoletta*; Baudelaire encontrou-a também em Delacroix: um tanto veladamente criticando os quadros dele, fala de uma “manifestação heroica da mulher moderna na direção do infernal”.

O motivo se encontra já no saint-simonismo, que frequentemente empregou nas suas veleidades cultistas a ideia do andrógino. Do motivo faz parte o templo que deveria brilhar na *Nova cidade* de Duveyrier. Um adepto da escola observa a respeito deste: “O tempo deve representar um andrógino, um homem e uma mulher... A mesma divisão deve ser prevista para toda a cidade, mesmo para todo o reino e toda a terra; vai haver o hemisfério do homem e o da mulher”. Nas ideias de Claire Demar, mais compreensivelmente do que nesta arquitetura, que não foi construída, exprime-se a utopia saint-simonista no seu conteúdo antropológico. Claire Demar foi esquecida em face das fantasias megalômanas de Enfantin. O manifesto que esta deixou está mais próximo do âmago da teoria de Saint-Simon — a hipostasia da indústria como a força que move o mundo — do que o mito-mãe de Enfantin. Também neste texto se trata da mãe, mas num sentido essencialmente diverso do que naqueles que abandonaram a França para procurá-lo no Oriente. Na vasta literatura do tempo que se preocupou com o futuro da mulher, esse texto tem uma posição singular pela sua força e paixão. Aparece com o título *Ma loi d'avenir*. No seu parágrafo final lê-se: “Abaixo a

maternidade! Abaixo a lei de sangue! Eu digo: abaixo a maternidade! A mulher uma vez libertada... de homens que lhe pagam o preço do corpo... deverá a sua existência... apenas ao seu próprio trabalho. Para tal, deve dedicar-se a uma obra e cumprir uma função... Assim, vocês devem se decidir a tirar o recém-nascido do peito da mãe natural para dá-lo aos braços da mãe social, aos braços da ama empregada pelo Estado. Assim, a criança terá uma educação melhor.... Só então, e não antes, homem, mulher e criança serão libertados da lei do sangue, da lei da exploração da humanidade por ela mesma”.

Aqui se manifesta, na sua forma original, a imagem da mulher heroína que Baudelaire assimilou. Sua figuração lésbica não foi apenas realizada pelos escritores, mas no próprio círculo saint-simonista. Com certeza os cronistas da própria escola nem sempre realizaram o melhor testemunho disto. Mas, pelo menos, existe uma estranha confissão de uma mulher que se considerava adepta da doutrina de Saint-Simon: “Comecei a amar meu próximo, a mulher, tanto quanto meu próximo, o homem... Deixei ao homem sua força física e a forma de inteligência que lhe é própria, mas coloquei ao lado dele, como equivalente, a beleza física da mulher e os dons espirituais que lhe são próprios”. Como eco desta confissão conhece-se uma reflexão crítica de Baudelaire, perfeitamente inequívoca. Refere-se à primeira heroína de Flaubert. “Madame Bovary era um homem segundo a sua melhor energia e segundo seus objetivos ambiciosos, e também nos seus sonhos mais profundos. Esta estranha andrógina recebeu, como a Palas Atenéia que saiu da cabeça de Zeus, toda a força sedutora próxima de um espírito masculino num encantador corpo feminino”.

E mais, sobre o próprio poeta: “Todas as mulheres intelectuais devem lhe agradecer ter elevado a ‘mulherzinha’ a uma altura... e que participa da natureza dupla que forma o homem perfeito ser tão capaz de raciocinar como de sonhar”. Com um só golpe, o que bem

sabia fazer, Baudelaire eleva a esposa pequeno-burguesa de Flaubert a heroína.

Na poesia de Baudelaire existe uma série de fatos importantes e evidentes, que passaram despercebidos. Por exemplo, a orientação contraditória dos dois poemas lésbicos situados um após outro nos *Epaves*. Lesbos é um hino ao amor lésbico; *Delphine et Hippolyte*, pelo contrário, é uma condenação desta paixão, embora vibrante de pena.

*Que nous veulent les lois du juste et de l'injuste?
Vierges au coeur sublime, honneur de l'Archipel,
Votre religion comme une autre est auguste,
Et l'amour se rira de l'Enfer et du Ciel!*

Assim se lê no primeiro destes poemas; no segundo:

*— Descendez, descendez, lamentables victimes,
Descendez le chemin de l'enfer éternel!*

A evidente discrepância explica-se da seguinte maneira: dado que Baudelaire não via a mulher lésbica como problema — nem sob o ponto de vista social nem natural — assim também não sentia, como homem comum, qualquer relação com ela. Tinha lugar para ela na imagem da modernidade; mas não a reconhecia na realidade. Por esta razão, escreve despreocupadamente: “Conhecemos a escritora filantropa, a poetisa republicana, a poetisa do futuro, seja adepta de Fourier ou de Saint-Simon — nunca acostumamos o nosso olho a todo este comportamento, sem sentido e degradante... esta imitação do espírito masculino”. Seria absurdo supor que Baudelaire

com seus poemas pensou defender a mulher lésbica na vida pública. Isto se prova nas propostas que fez ao seu advogado para o discurso final no processo contra as *Fleurs du mal*. Ele não separa a proscrição burguesa pública da natureza heroica desta paixão. O “descendez, descendez, lamentables victimes” é a última frase que Baudelaire lança à mulher lésbica. Abandona-se à aniquilação. Ela não pode se salvar porque a confusão de Baudelaire a seu respeito é insolúvel.

O século XIX, sem restrição, começou a empregar a mulher no processo de produção fora de casa. Fê-lo predominantemente de maneira primitiva; empregou-a nas fábricas. Era óbvio que traços masculinos tinham que surgir nela no decorrer do tempo, porque o trabalho na fábrica a condicionava, sobretudo a enfeiava. As formas mais elevadas de produção e a luta política poderiam favorecer traços masculinos de maneira mais nobre. Talvez neste sentido possamos entender o movimento das *Vésuviennes*.

Ele colocou à disposição da Revolução de Fevereiro um exército composto de mulheres. “Nós nos chamamos *Vésuviennes*”, lê-se nos estatutos, “para exprimir que em toda mulher de nosso grupo age um vulcão revolucionário”. Nessa tal modificação de comportamento feminino revelaram-se tendências que puderam ocupar a fantasia de Baudelaire. Não seria de admirar se sua profunda idiossincrasia contra a gravidez estivesse em relação com isso. A masculinização da mulher também seria um indício deste fato. Baudelaire apoiava, portanto, este processo. Mas, ao mesmo tempo, preocupava-se em desligá-lo da tutela econômica. Assim terminava por dar a esta evolução um enfoque puramente sexual. O que não podia desculpar em George Sand, era talvez ter profanado os traços de uma lésbica pela sua aventura com Musset.

O atrofiamento do elemento “prosaico” que se revela na posição de Baudelaire frente à mulher lésbica também é característico dele em outros poemas. Causa estranheza a observadores atenciosos. Jules Lemaître escreve em 1895: “Estamos perante uma obra cheia de

artifícios e contradições intencionais... No momento em que ela se compraz na descrição mais crassa dos detalhes mais aflitivos da realidade, permanece num espiritualismo que nos afasta da impressão imediata que as coisas exercem sobre nós... Baudelaire considera a mulher como escrava ou como animal, mas presta-lhe as mesmas homenagens que à Virgem Maria... Amaldiçoa o 'progresso', abomina a indústria do século, no entanto goza a atmosfera especial que esta indústria trouxe para a nossa vida de hoje... Creio que o específico de Baudelaire consiste em unir sempre duas formas opostas de reação... poder-se-ia dizer uma passada, a outra atual. Uma obra-prima da vontade: a última novidade no campo da vida sentimental". Era intenção de Baudelaire apresentar esta atitude como ato grandioso da vontade. Mas o reverso dela é uma falta de convicção, de conhecimento, de constância. Baudelaire estava exposto a uma mudança brusca, de choque, em todas as suas reações.

Mais sedutoras eram, para eles, outras formas de viver nos extremos, as que se criam nos encantamentos que emanam de muitos dos seus versos perfeitos; alguns destes evidenciam tais formas.

*Vois sur ces canaux
Dormir ces vaisseaux
Dont l'humeur est vagabonde;
C'est pour assouvir
Ton moindre désir
qu'ils viennent du bout du monde.*

Nesta estrofe famosa existe ritmo embalador; o seu movimento prende os navios, que se encontram amarrados no canal. Baudelaire

desejava ser embalado nos extremos, como é privilégio dos navios... A imagem deles surge quando se trata de sua ideia fundamental, profunda, secreta e paradoxal: o ser levado por, o ser salvo na grandeza. “Estes belos, grandes navios, como são embalados imperceptivelmente na água tranquila, estes navios fortes, que têm um aspecto tão ansioso e tão ocioso — será que não nos perguntam numa linguagem muda: quando embarcamos para a felicidade?”. Nos navios une-se o desprendimento com a disposição para o extremo emprego de forças. Isto atribui-lhes uma secreta importância. Há uma fórmula especial em que no homem também se unem a grandeza e o desprendimento. Ela domina a existência de Baudelaire, que a decifrou chamando-lhe “a modernidade”. Quando se perde no espetáculo dos navios no ancoradouro, é para decifrar neles uma parábola. Seu herói é tão forte, tão cheio de sentido, tão harmonioso, tão bem construído como aqueles barcos de vela. Mas o mar alto acena em vão para ele. Porque uma má estrela guia a sua vida. A modernidade revela-se como sua fatalidade. Nela o herói não está previsto; ela não tem emprego para este tipo. Ela amarra-o para sempre no porto seguro; abandona-o a uma eterna ociosidade. Nesta sua última incorporação o herói aparece como *dandy*. Ao encontrar uma destas figuras, perfeitas em sua força e serenidade, em todos os gestos, diz-se “aquele que passa é talvez rico; mas com toda certeza se esconde neste transeunte um Hércules para quem não existe qualquer trabalho”. Dá a impressão de ser carregado pela sua grandeza. Por isto, é compreensível que Baudelaire acreditasse a sua *flânerie* vestida em certas horas com a mesma dignidade que o esforço da sua força poética.

O *dandy* se apresentava a Baudelaire como um sucessor de grandes antepassados. O dandysmo é para ele como “o último brilho do heroico em tempos da decadência”. Gostou de descobrir em Chateaubriand uma referência a *dandys* índios — testemunho do passado florescimento daquelas tribos. Na verdade, é impossível não

compreender que os traços que se encontram reunidos no *dandy* índio têm um sinal histórico muito determinado. O *dandy* é uma característica dos ingleses, então líderes no comércio mundial. A rede comercial que se estende sobre a terra encontrava-se nas mãos dos especuladores da Bolsa de Londres; suas malhas sofreram palpitações mais variadas, frequentes e surpreendentes. O comerciante tinha que reagir a elas, mas não trair suas reações. Os *dandys* adotaram esta contradição. Aperfeiçoaram o treino no seu autodomínio. Souberam conjugar a tensão com comportamento e mímica descontraídos, até indolentes. A mania que foi considerada elegante durante algum tempo, era de certa forma a apresentação desajeitada, subalterna, do problema. Esta frase é sintomática disso: “O rosto de um homem elegante deve ter sempre... algo de convulsivo e torcido... Estas caretas poderiam atribuir-se a um satanismo natural”. Assim aparecia a figura do *dandy* londrino na imaginação de um boulevardier parisiense. Assim ela se reflete fisionomicamente em Baudelaire. O seu amor para com o dandyismo não foi feliz. Não tinha o dom de agradar e na arte de *dandy* não agradar é um elemento importante. Naturalmente já deveríamos estranhar nele essa atitude. Porém, como verdadeira mania, ela o levou a profundo abandono porque com o crescente isolamento aumentou ainda sua inacessibilidade. Ao contrário de Gautier, Baudelaire não gostou do seu tempo, mas também não pôde isolar-se dele, como Leconte de Lisle. Não dispunha do idealismo humanitário de um Lamartine ou Hugo, e não lhe era dado, como a Verlaine, refugiar-se na devoção. Assumia sempre novas personagens porque não tinha uma convicção própria. Flaneur, apache, *dandy*, trapeiro, eram para ele apenas diferentes papéis. Porque o herói moderno não é herói — é o representante do herói. A modernidade heroica revela-se como tragédia em que o papel do herói está disponível. O próprio Baudelaire aludiu a isto veladamente numa observação à margem dos seus *Sept vieillards*.

*Un matin, cependant que dans la triste rue
Les maisons, dont la brume allongeait la hauteur,
Simulaient les deux quais d'une rivière accrue,
Et que, décor semblable à l'âme de l'acteur,*

*Un brouillard sale et jaune inondait tout l'espace,
Je suivais, roidissant mes nerfs comme un héros
Et discutant avec mon âme déjà lasse,
Le faubourg secoué par les lourds tombereaux*

Cenário, ator e herói reúnem-se nestas estrofes de uma forma inequívoca. Os contemporâneos não precisariam desta indicação. Courbet, ao retratá-lo queixa-se de que Baudelaire muda diariamente de aspecto. Champfleury diz que ele pode mudar sua fisionomia como um condenado em fuga. No seu necrológio maldoso, que revela muita perspicácia, Vallès chamou-o de cabotino.

Em Baudelaire o poeta guardava o incógnito atrás das máscaras que usava. Tão provocador podia parecer no trato, tão prudente era na sua obra. O incógnito é a lei da sua poesia. A sua construção de versos é comparável ao plano de uma grande cidade, em que as pessoas podem movimentar-se despercebidas, escondidas por blocos de edifícios, portões ou pátios. Neste plano, as palavras têm os seus lugares indicados com precisão, como os conspiradores antes de uma revolução. Baudelaire conspira com a própria língua. Calcula seus efeitos a cada passo. Foram precisamente aqueles que melhor o conheciam que se ressentiram do fato de ele sempre ter evitado se descobrir em face do leitor. Gide anotou uma discordância entre a imagem e a coisa, que era muito calculada. Rivière salientou, que Baudelaire parte da palavra rara e aos poucos aproxima-a

cautelosamente do tema. Lemaître fala de formas que contêm no ímpeto da paixão, e Laforque salienta a comparação de Baudelaire que desmente a pessoa lírica que entre no texto como elemento perturbador. “*La nuit s'épaissait ainsi qu'une cloison*” — outros exemplos poderiam ser encontrados em quantidade, acrescenta Laforque.

A separação das palavras em palavras que pareciam adequadas a um uso elevado e em palavras que deveriam ser excluídas desse uso, influenciou toda a produção poética e foi válida tanto para a tragédia como para a poesia lírica. Esta convenção permaneceu incontestada nos primeiros decênios do século dezenove. A palavra *chambre* causava murmúrio desfavorável na representação do “Cid” de Lebrun. “Othello”, numa tradução de Alfred de Vigny, fracassou por causa da palavra *mouchoir*, cuja menção era insuportável na tragédia. Victor Hugo começara a aplanar a diferença entre as palavras da linguagem corrente e as da linguagem elevada. Sainte-Beuve procedeu de forma semelhante. Em *Vie, poésie et pensées* de Joseph Delorme, declarou: “Tentei... ser original a meu modo, de um modo modesto, burguês... Chamava as coisas da vida íntima com o seu nome; mas a cabana estava mais próxima de mim que a alcova”. Baudelaire ultrapassou o jacobinismo linguístico de Victor Hugo e as liberdades bucólicas de Sainte-Beuve. Suas imagens são originais pelo prosaísmo dos objetos de comparação. Procura o processo banal para aproximá-lo do poético. Fala dos “*vagues terreurs de ces affreuses nuits/Qui compriment le couer comme un papier qu'on froisse*”. Este comportamento linguístico, que caracteriza o artista em Baudelaire, torna-se realmente importante somente quando o poeta é alegórico. Tal comportamento torna a sua alegoria desconcertante, o que a distingue das alegorias comuns. Lemercier foi o último a enriquecer com elas o parnasianismo do Império; tinha-se chegado ao ponto mais baixo da poesia classicista. Baudelaire não se preocupava com isto. Encontra alegorias em quantidade; modifica totalmente o seu

caráter pelo ambiente linguístico em que as insere. As *Fleurs du mal* são o primeiro livro que empregou na lírica palavras não só de proveniência prosaica mas também urbana. No entanto, de modo algum evitaram características que, embora livres da pátina poética, mesmo assim chamam a atenção pelo seu estereótipo. Há palavras como *quinquet, wagon, ou omnibus*; e até *bilan, réverbère, voirie*. Assim é o vocabulário lírico onde aparece de repente, sem qualquer aviso, uma alegoria. Se o espírito linguístico de Baudelaire pode ser compreendido é nesta coincidência brusca. A esta, Claudel deu-lhe uma feição definitiva. Baudelaire, escreveu uma vez, unia a forma de escrever de Racine com a de um jornalista do Segundo Império. Nenhuma palavra do seu vocabulário está destinada, de antemão, a uma alegoria. Ela recebe essa tarefa conforme o assunto a ser abordado e destrinchado. A sua poesia é um ato de violência e nisto ele recorre a alegorias. São as únicas que fazem parte do segredo. Em *La Mort ou Le Souvenir, Le Repentir ou Le Mal* há tipos de estratégica poética. Estas palavras, reconhecíveis pelo emprego da maiúscula, surgem repentinamente no meio de um texto, que não recusa nem o vocábulo mais banal, o que revela a intervenção de Baudelaire. A sua técnica é bem putschista.

Poucos anos após a morte de Baudelaire, Blanqui coroava sua própria carreira como conspirador com uma memorável obra-prima. Foi após o assassinato de Victor Noir. Blanqui queria ter uma visão geral do estado das suas tropas. De vista, conhecia apenas seus chefes subalternos. Não se sabe até que ponto todos os da sua companhia o conheciam. Entendeu-se com Granger, seu ajudante, que deu as ordens para uma revista dos blanquistas.

Geffroy descreveu-a da seguinte maneira:

“Blanqui... saiu de casa armado, disse adeus às irmãs e ocupou seu posto nos Champs-Élysées. Segundo entendimento com Granger, aí se

devia realizar o desfile das tropas cujo misterioso general era Blanqui. Ele conhecia os chefes e devia então ver seus soldados marchar em fila, em passo militar, em formações regulares.

Aconteceu como combinado. Blanqui realizou sua revista, sem que ninguém desconfiasse algo deste estranho espetáculo. No meio da multidão que assistia, encontrava-se também o velho Blanqui encostado numa árvore, e viu atentamente aproximar-se em colunas os seus amigos. Eles se aproximaram mudos, sob murmúrios, constantemente interrompidos por aclamações”.

A força que tornou isto possível poderia ser transmitida pela poesia de Baudelaire.

Baudelaire quis reconhecer ocasionalmente a imagem do herói moderno. Também no conspirador. “Abaixo as tragédias!” — escreveu ele durante os dias de fevereiro na *Salut public*. “Abaixo a história da Roma antiga! Não somos hoje maiores do que Brutus?”. Maior que Brutus era na verdade um exagero. Porque quando Napoleão III ocupou o poder, Baudelaire não reconheceu nele o César. Nisto Blanqui lhe era superior, porém mais profundas que suas divergências eram suas afinidades — a teimosia e a impaciência, a força da indignação e do ócio, mas também a impotência. Num verso famoso Baudelaire despede-se de um mundo “em que a ação não é sinônimo do sonho”. Seu sonho não estava tão só como lhe parecia, porque a ação de Blanqui foi sinônimo do sonho de Baudelaire. Ambos estão entrelaçados como as mãos entrelaçadas numa pedra debaixo da qual Napoleão III enterrou as esperanças dos combatentes de Junho.

* Die Moderne

Sobre alguns temas de Baudelaire

Tradução de Arlete de Brito

I

Baudelaire confiava nos leitores que encontram dificuldades na leitura da lírica. A estes leitores, é dirigido o poema inicial das “Fleurs du Mal”. Não se vai longe com sua força de vontade, nem com sua capacidade de concentração; esses leitores preferem os prazeres sensíveis e estão entregues ao *spleen* (melancolia), que anula o interesse e a receptividade.

Surpreende encontrar um lírico que se dirija a semelhante público — o mais ingrato. Logo após apresenta-se uma explicação: Baudelaire desejava ser compreendido; por isso dedica seu livro àqueles que se assemelham a ele. A poesia, dedicada ao leitor, termina apostrofando-o! “*Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère!*”. Mas a relação manifesta-se mais fecunda em consequências, se é invertida, e se diz: Baudelaire escreveu um livro que tinha, em princípio, escassas perspectivas de êxito imediato. Confiava naquele leitor descrito no poema inicial. Comprovou-se que sua visão era de grande alcance. O leitor ao qual se dirigida, apareceria na época seguinte. Que esta seja a situação, em outras palavras, que as condições de acolhimento de poesias líricas se tenham tornado

menos propícias, é coisa provada, pelo menos por três fatos. O primeiro, o lírico não é considerado mais como o poeta em si. Não é mais “o vate”, como ainda o era Lamartine; agora se fez um gênero. (Verlaine faz com que esta especialização se torne tangível; Rimbaud já é um esotérico que, *ex officio*, mantém o público afastado de sua própria obra). Um segundo fato: depois de Baudelaire a poesia lírica não registrou nenhum êxito popular. (A lírica de Hugo teve, todavia, ao aparecer, uma grande repercussão. Na Alemanha o “Buch der Lieder” marca o limite). Disto se pode deduzir um terceiro elemento: o público tornou-se mais frio, inclusive quanto àquela poesia lírica do passado, que lhe era conhecida. O espaço de tempo em questão pode datar-se, mais ou menos, da segunda metade do século XIX. No mesmo período a fama das “Fleurs du Mal” aumentou, sem interrupção. O livro que havia confiado nos leitores mais estranhos, e que em princípio encontrara poucos aptos a compreendê-lo, no curso de decênios converteu-se num clássico, inclusive um dos mais publicados.

Visto que as condições de recepção para a poesia lírica tornaram-se mais pobres, pode-se deduzir que a poesia lírica, só de forma excepcional, conserva o contato com os leitores. E isso poder-se-ia atribuir ao fato de que a experiência dos leitores se tenha transformado em sua estrutura. Esta conjectura será talvez aprovada, mas nos veremos em dificuldades para definir esta transformação. Neste campo devemos interrogar a filosofia, e nela, acharemos um fato sintomático. Desde fins do século passado, a filosofia tem realizado uma série de tentativas para apossar-se da “verdadeira” experiência, em oposição àquela que se sedimenta na existência controlada e desnaturalizada das massas civilizadas. Costuma-se enquadrar estas tentativas sob o conceito de “filosofia da vida”. Naturalmente, estas tentativas não nascem da existência do homem em sociedade, mas sim da poesia, bem como da natureza e, preferencialmente, da época mítica. Neste sentido a obra de Dilthey,

“Vida e poesia”, é uma das primeiras da série que termina com Klages e Jung, que se dedicou ao fascismo. Como um monumento, imponente, destaca-se, entre esta literatura, a obra jovem de Bergson “Matière et Mémoire”. Este livro conserva, mais que qualquer outro, sua relação com a investigação exata. Está orientado pela biologia. Seu título diz, antecipadamente, que nele se considera a estrutura da memória como decisiva para a experiência. Realmente, a experiência é um fato de tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva. A experiência não consiste precisamente com acontecimentos fixados com exatidão na lembrança, e sim, em dados acumulados, frequentemente de forma inconsciente, que afluem à memória. Mas Bergson não se propõe, de modo algum, à especificação histórica da memória. Inclusive não aceita qualquer determinação histórica da experiência. Desta forma evita sobretudo, e essencialmente, ter que se aproximar da experiência da qual surgiu sua filosofia ou, melhor dizendo, contra a qual ela surgiu. É a experiência hostil, ofuscante, da época da grande indústria. O olho que se fecha ante essa experiência, enfrenta uma experiência de tipo complementar, como se fosse, por assim dizer, sua imitação, espontânea. A filosofia de Bergson é uma tentativa de especificar e fixar essa imitação. Portanto, a filosofia de Bergson reconduz indiretamente à experiência que se oferece a Baudelaire sem disfarces, na figura de seu leitor.

II

“Matière et Mémoire” define o caráter da experiência da durée de tal forma, que o leitor deve dizer-se: apenas o poeta pode ser o sujeito adequado de uma experiência semelhante. E foi, com efeito, um poeta que pôs à prova a teoria bergsoniana da experiência. Pode-

se considerar a obra de Proust, “*A la Recherche du temps perdu*”, como a tentativa de produzir artificialmente, nas atuais condições sociais, a experiência tal como a entende Bergson. Pois, resultará sempre mais difícil contar a respeito de sua gênese espontânea. Proust, ademais, não se omite em sua obra à discussão deste problema. Introduce de tal forma um elemento novo, que contém uma crítica imanente a Bergson. Este, não deixa de sublinhar o antagonismo entre vira ativa e a particular vira contemplativa revelada pela memória. Não obstante para Bergson, parece que o fato de encarar a atualização intuitiva do fluxo vital é assunto de livre escolha. A convicção diferente de Proust já se prenuncia na terminologia. A *mémoire pure* da teoria bergsoniana converte-se nele em *mémoire involontaire*. Desde o começo Proust confronta esta memória involuntária com a voluntária, que se acha à disposição do intelecto. Esta relação é esclarecida nas primeiras páginas da grande obra. Na reflexão em que tal termo é introduzido, Proust fala da pobreza com que se oferecia à sua lembrança, durante muitos anos, a cidade de Combray, embora nela houvesse passado uma parte de sua infância. Antes que o gosto da *madeleine* (biscoito), ao qual volta com frequência, o transportasse uma tarde aos antigos tempos, Proust limitara-se ao que lhe proporcionava uma memória disposta a responder ao chamado da atenção. Essa é a *mémoire volontaire*, a lembrança voluntária da qual se pode dizer que as informações que nos proporciona sobre o passado, não conservam nada dele. “O mesmo vale para nosso passado. Em vão tentamos rememorar-lo; todos os esforços de nosso intelecto são inúteis”. Por isso Proust não vacila em afirmar como conclusão que o passado se acha “fora de seu poder e de seu alcance, em qualquer objeto material (ou na sensação que nos provoca tal objeto), que ignoramos qual seja. Que encontremos este objeto antes de morrer ou que não o encontremos jamais, depende unicamente do acaso”.

Para Proust, depende do acaso a circunstância de que o indivíduo conquiste uma imagem de si mesmo, ou se aposse de sua própria experiência. Dependendo do acaso em tal questão, não é, de modo algum, natural. Os fatos da vida interior do homem não têm por natureza esse caráter irremediavelmente privado, mas o adquirem unicamente quando diminui, devido a fatos externos, a possibilidade de que sejam incorporados à sua experiência. O jornal é um dos muitos indícios desta diminuição. Se a imprensa se propusesse agir de tal forma que o leitor pudesse apropriar-se das informações como parte de sua experiência, não alcançaria, de forma alguma, seu objetivo. Mas seu objetivo é outro, e o alcança. Seu propósito consiste em excluir, rigorosamente, os acontecimentos do âmbito no qual poderiam atuar sobre a experiência do leitor. Os princípios da informação jornalística (novidade, brevidade, inteligibilidade e sobretudo ausência de qualquer conexão entre notícias isoladas) contribuem para este efeito, tanto como a paginação e o estilo linguístico (Karl Kraus demonstrou infatigavelmente como, e até que ponto, o estilo linguístico dos jornais paralisa a imaginação dos leitores). A rígida exclusão da informação, no que diz respeito ao campo da experiência, depende, deste modo, do fato de que a informação não entra na “tradição”. Os jornais aparecem em grande tiragem. Já nenhum leitor tem facilmente “algo de si” para contar ao próximo. Existe uma espécie de competência histórica entre as diversas formas de comunicação. Na substituição do antigo relato pela informação e da informação pela “sensação”, reflete-se a atrofia progressiva da experiência. Todas estas formas se separam, por sua vez, da narração, que é uma das formas mais antigas de comunicação. A narração não visa, como a informação, comunicar o puro em si do acontecido, mas o incorpora na vida do relator para proporcioná-lo, como experiência, aos que escutam. Assim, no narrado fica a marca do narrador, como a impressão da mão do oleiro sobre o pote de argila.

Os oito volumes da obra de Proust dão uma ideia das operações necessárias, para restaurar na atualidade a figura do narrador. Proust enfrentou o empreendimento com grande coerência. Por isso se empenhou, desde o início, na tarefa elementar de contar sua própria infância. E pesou toda a dificuldade, atribuindo ao puro acaso que sua solução fosse possível. No decorrer destas reflexões forja a expressão *mémoire involontaire*, que conserva as impressões da situação em que foi criada. Ela corresponde ao repertório íntimo da pessoa, isolada em todos os sentidos. Onde há experiência, no sentido próprio do termo, certos conteúdos do passado individual entram em conjunção na memória com elementos do passado coletivo. Os cultos, com suas cerimônias, suas festas (dos quais, talvez, jamais se fale na obra de Proust), cumpriam continuamente a fusão entre estes dois materiais da memória. Provocavam a lembrança em épocas determinadas e permaneciam como momento e motivo de tal fusão durante toda a vida. Lembrança voluntária e involuntária perdem assim sua exclusividade recíproca.

III

Em busca de uma definição mais concreta do que a que aparece na *mémoire de l'intelligence* de Proust, como subproduto da teoria bergsoniana, é oportuno remontar a Freud. Em 1921 aparece o ensaio *Além do Princípio do Prazer*, que estabelece uma correlação entre a memória (no sentido de *mémoire involontaire*) e a consciência. Essa correlação é apresentada como uma hipótese. As reflexões seguintes, que a ela se referem, não pretendem demonstrá-la. Limitam-se a experimentar a fecundidade desta hipótese sobre nexos muito remotos em relação àqueles que Freud tinha presente no momento de formulá-la. É mais do que provável que seus discípulos

tenham divergido a partir de nexos dessa natureza. As reflexões, mediante as quais Reik desenvolve sua teoria da memória, movem-se, em parte, justamente sobre a linha de distinção proustiana entre lembrança involuntária e voluntária. “A função da memória” escreve Reik “consiste em proteger as impressões. A lembrança tende a fragmentá-las. A memória é essencialmente conservadora; a lembrança é destrutiva”. A proposição fundamental de Freud, que é a base dessas variações, encontra-se formulada na hipótese de que “a consciência surja no lugar da marca mnemônica”. (No ensaio de Freud, os conceitos de lembrança e memória não apresentam nenhuma diferença fundamental de significação, no que se refere a nosso problema.) A consciência se distinguiria, então, pelo fato de que o processo da estimulação não deixa nela — como em todos os outros sistemas psíquicos — uma modificação perdurável de seus elementos, mas, por assim dizer, evapora-se no fenômeno da tomada de consciência.

A fórmula fundamental desta hipótese é a de que “tomada de consciência e persistência de uma marca mnemônica são reciprocamente incompatíveis dentro do mesmo sistema”. Resíduos mnemônicos apresentam-se em compensação “frequentemente com a máxima força e tenacidade, quando o processo que os deixou não chegou jamais à consciência”. Traduzido para a terminologia proustiana: só pode chegar a ser parte integrante da *mémoire involontaire* aquilo que não tenha sido vivido expressa e conscientemente, em suma, aquilo que não tenha sido uma “experiência vivida”. Acumular zelosamente “marcas duradouras como fundamento da memória” de processos estimulantes é algo que se acha reservado, segundo Freud, a “outros sistemas”, que é necessário pensar como diferentes da consciência. Segundo Freud, a consciência como tal não abrigaria marcas mnemônicas. Em compensação, a consciência teria uma função distinta e de importância: a de servir de proteção contra os estímulos.

Para o organismo vivo a defesa contra os estímulos é uma tarefa, talvez, mais importante do que a recepção destes; o organismo encontra-se dotado de uma quantidade própria de energia e deve tender, sobretudo, a proteger as forças particulares de energia que a constituem com referência ao influxo nivelador, e portanto destrutivo, das energias demasiadamente grandes que atuam no exterior.

A ameaça proveniente dessas energias é a ameaça de choques. Quanto mais normal e habitual for o registro de choques por parte da consciência, menos se deverá temer um efeito traumático por parte dos mesmos. A teoria psicanalítica tenta explicar a natureza dos choques traumáticos “pela ruptura da proteção contra os estímulos”. Depois dela, há o pavor, “seu significado” na ausência da predisposição para angústia”.

A investigação de Freud partia de um sonho típico nas neuroses de origem traumática. Esse sonho reproduz a catástrofe a partir da qual o indivíduo se torna confuso. Segundo Freud, os sonhos deste tipo procuram “realizar a posteriori o controle do estímulo, desenvolvendo a angústia, cuja omissão fora a causadora da neurose traumática”. Valéry parece pensar em algo semelhante, e a coincidência merece ser ressaltada porque Valéry é um dos que se interessaram pela maneira de funcionamento especial dos mecanismos psíquicos nas atuais condições de vida. (Valéry soube conciliar este interesse com a sua produção poética, que permaneceu puramente lírica, e por isso situa-se como o único autor que leva diretamente a Baudelaire).

As impressões ou sensações do homem — escreve Valéry — consideradas em si mesmas, entram na categoria de surpresas, são o testemunho de uma insuficiência do homem... A lembrança é... um fenômeno elementar e tende a dar-nos o tempo para organizar a recepção do estímulo, “tempo que inicialmente nos faltou”. A recepção dos choques é facilitada por um treinamento no controle

dos estímulos, para o qual podem ser chamados, em caso de necessidade, tanto o sonho como a lembrança. Mas normalmente, este *training* — segundo a hipótese de Freud — corresponde à consciência vigilante que tem sua localização em uma camada do córtex cerebral, “de tal maneira barrado pela ação dos estímulos”, de modo a oferecer as melhores condições para recepção. O fato do choque ser captado e preso desta maneira pela consciência, proporcionaria ao fato que o provoca o caráter de experiência vivida, em sentido estrito. E tornaria estéril este acontecimento (ao incorporá-lo diretamente ao inventário da lembrança consciente) para a experiência poética.

Encaramos o problema de como a poesia lírica poderia fundar-se numa experiência para a qual a recepção de choques converteu-se em regra. De semelhante poesia, esperaríamos um alto grau de consciência; além disso ela deveria sugerir a ideia de um plano em elaboração, na própria obra. Isto se adapta perfeitamente à poesia de Baudelaire e a vincula, entre seus predecessores, a Poe, e, entre seus sucessores, a Valéry. As considerações feitas por Proust e por Valéry, a propósito de Baudelaire, completam-se, entre si, de forma providencial. Proust escreveu um ensaio sobre Baudelaire, já superado, quanto ao seu alcance, por algumas reflexões de sua obra romanesca. Valéry traçou em *Situation de Baudelaire* a introdução clássica de “Fleurs du Mal”. Escreve:

O problema de Baudelaire podia ser, portanto, colocado nos seguintes termos: tornar-se um grande poeta — mas não Lamartine, não Hugo, não Musset. Não digo que esse propósito fosse consciente nele; mas deveria estar necessariamente em Baudelaire — este propósito era essencialmente Baudelaire. Era sua razão de Estado.

Talvez haja estranheza em falar de razão de Estado, a propósito de um poeta. E isto implica em algo definido: a emancipação relativa às “experiências vividas”. A produção poética de Baudelaire está vinculada a uma tarefa. Ele divisou espaços vazios e neles inseriu sua poesia. Sua obra não só se deixa definir historicamente, como toda obra, como também foi concebida e forjada dessa forma.

IV

Quanto maior é a parte dos momentos de choque nas impressões isoladas; quanto mais a consciência deve estar continuamente alerta no interesse dos estímulos; quanto maior é o êxito com que ela opera; quanto menos os estímulos penetram na experiência, tanto mais correspondem ao conceito de experiência vivida. A função peculiar da defesa em relação aos choques pode-se, certamente, definir como a tarefa de: marcar para o acontecimento, à custa da integridade de seu conteúdo, um lugar temporal exato, na consciência. Este seria o resultado último e maior da reflexão. Ela converteria o acontecimento em uma experiência vivida. No caso de funcionamento frustrado da reflexão, produzir-se-ia o espanto, agradável ou (mais comumente) desagradável, que — segundo Freud — sanciona o fracasso da defesa contra os choques. Este elemento foi fixado por Baudelaire numa imagem crua. Fala de um duelo no qual o artista, antes de sucumbir, grita de espanto. Este duelo é o processo mesmo da criação. Portanto, Baudelaire colocou a experiência do choque no coração de seu trabalho artístico. Este testemunho de si mesmo é da maior importância. E é confirmado pelas declarações de muitos de seus contemporâneos. Embora a mercê do espanto, Baudelaire não deixava de provocá-lo. Vallès refere-se a seus excêntricos jogos fisionômicos; Pontmartin salienta a

expressão contida de Baudelaire, num retrato de Nargeot; Claudel insiste no acento cortante de que se servia na conversação; Gautier fala dos “espaçamentos” que Baudelaire gostava de imprimir às suas declamações; Nadar descreve seu abrupto andar.

A psiquiatria conhece tipos traumatófilos. Baudelaire encarregou-se de deter os choques de onde quer que viessem, com sua própria pessoa — espiritual e física. A esgrima proporciona uma imagem desta defesa. Quando deve descrever seu amigo Constantin Guys, busca-o na hora em que Paris está submersa no sono, enquanto ele inclinado sobre sua mesa, lança à folha de papel o mesmo olhar que há pouco dirigia às coisas; esgrime com o lápis, a caneta, o pincel; faz a água do copo pular até o teto e limpa a pena da caneta na camisa apressado, violento, ativo, quase temendo que as imagens lhe fujam; em luta, ainda que só, e como quem se desse golpes.

Num duelo fantástico semelhante, Baudelaire retratou-se na estrofe inicial do poema *Le soleil*, que é o único fragmento de “Fleurs du Mal” que o mostra em seu trabalho poético:

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

A experiência do choque é uma das que se tornou decisiva para a formação de Baudelaire. Gide trata das intermitências entre imagem

e ideia, palavra e objeto, onde a emoção poética de Baudelaire encontraria seu verdadeiro lugar. Rivière chamou a atenção para os golpes subterrâneos que agitam o verso baudeleriano. É então que uma palavra desmorona sobre si mesma. Rivière assinalou estas palavras vacilantes:

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

Ou também:

Cybèle, qui les aime, augmente ses verdurees.

É preciso acrescentar aqui, o célebre começo de poema:

Le servante au grand coeur dont vous étiez jalouse.

Fazer justiça a estas leis secretas, inclusive fora do verso, é o que se propôs Baudelaire em "*Spleen de Paris*", seus poemas em prosa. Na dedicatória do livro ao redator-chefe da "Presse", Arsène Houssaye, ele diz:

Quem de nós não sonhou, em dias de ambição, com o milagre de uma prosa poética, musical, sem ritmo nem rima, suficientemente flexível e nervosa para saber adaptar-se aos movimentos líricos da alma, às ondulações do sonho, aos sobressaltos da consciência?... Da

fermentação das grandes cidades, do crescimento de suas inúmeras relações nasce sobretudo este ideal obcecante.

O fragmento permite efetuar uma dupla comprovação. Informa-nos, primeiramente, da íntima relação existente em Baudelaire entre a imagem do choque e o contato com as grandes massas citadinas. Diz-nos, também, o que devemos entender, exatamente, por tais massas. Não se trata de nenhuma classe, de nenhum corpo coletivo articulado e estruturado. Trata-se, isto sim, da multidão amorfa dos passantes, do público das ruas. Esta multidão, da qual Baudelaire jamais esquece a existência, não lhe serviu de modelo em nenhuma de suas obras. Porém está inscrita como figura secreta bem como é, também, a figura secreta do fragmento citado. A imagem do esgrimista é decifrável em seu contexto: os golpes que assenta, estão destinados a abrir-lhe um caminho através da multidão. É verdade que os *faubourgs*, através dos quais o poeta de "Le Soleil" abre caminho, estão vazios e desertos. Mas a constelação secreta (na qual a beleza da estrofe torna-se transparente até o âmago), deve ser assim entendida: é a multidão espiritual das palavras, dos fragmentos, dos inícios de versos com os quais o poeta combate, nas ruas abandonadas, sua luta pela presa poética.

V

A multidão: nenhum tema se impôs com mais autoridade aos literatos do século XIX. A multidão — grandes camadas para as quais a leitura se convertera em hábito — começava a organizar-se como público. Surgia no papel de cliente; queria — como os poderosos nos quadros da Idade Média — encontrar-se no romance contemporâneo. O autor mais feliz do século adaptou-se, por necessidade íntima, a esta exigência. Multidão era para ele, quase

num sentido antigo, a multidão dos clientes, o público. Hugo é o primeiro a dirigir-se à multidão, em títulos como "Les Misérables", "Les Travailleurs de la Mer". Foi o único na França que pôde competir com o *feuilleton*. O mestre deste gênero, que começava a tornar-se para a plebe fonte de uma espécie de revelação, era, como se sabe, Eugène Sue. Sue foi eleito para o Parlamento em 1850, por grande maioria, como o representante da cidade de Paris. Não foi por acaso que o jovem Marx encontrou a maneira de ajustar contas com "Les mystères de Paris." De imediato, impôs-se lhe a tarefa de forjar a massa férrea do proletariado dessa massa amorfa, que se achava então exposta aos afagos de um socialismo literário. Desta forma, a descrição que Engels faz dessa massa na obra da sua juventude, denuncia, ainda que timidamente, um dos temas marxistas. Em *A Situação das Classes Trabalhadoras na Inglaterra*, Engels diz:

Uma cidade como Londres, onde se pode caminhar horas inteiras sem chegar ao menos ao começo de um fim, tem algo de desconcertante. Esta concentração colossal, este amontoado de dois milhões e meio de homens em um só lugar, centuplicou a força destes dois milhões e meio de homens... Mas tudo isto que... isto custou, é algo que se descobre somente em seguida. Depois de haver vagabundado vários dias pelas ruas principais... começava-se a ver que estes londrinos devem ter sacrificado a melhor parte de sua humanidade para realizar os milagres de civilização, dos quais a cidade está fervilhante; que neles permaneceram inativas e foram sufocadas cem forças latentes... Finalmente, o fervedouro das ruas tem algo de desagradável, algo contra o qual a natureza humana se rebela. Estas centenas de milhares de pessoas, de todas as classes e de todos os tipos que aí se entrecruzam. e se comprimem, não são por acaso homens, com as mesmas qualidades e capacidades, e com o mesmo interesse de serem felizes?...E não obstante, ultrapassam-se uns aos outros, apressadamente, como se nada tivessem em comum,

nada a fazer entre si; não obstante, a única convenção que os une, subentendida, é que cada um mantenha a direita ao andar pelas ruas, a fim de que as duas correntes da multidão, que andam em direções opostas, não se choquem; não obstante, a ninguém ocorre dignar-se dirigir aos outros, ainda que seja apenas um olhar. A indiferença brutal, a clausura insensível de cada um nos próprios interesses privados torna-se tanto mais repugnante e ofensiva quanto maior é o número de indivíduos que se aglomeram em um espaço reduzido.

Esta descrição é nitidamente diversa das que se podem achar nos pequenos mestres franceses do gênero, como Gozlan, Delvau ou Laurine. Falta-lhe a facilidade e a desenvoltura com que se move o *flâneur* através da multidão e que o *feuilletoniste* copia e aprende. Para Engels, a multidão tem alguma coisa que o deixa consternado. Ela provoca, nele, uma reação moral. A esta se acrescenta uma reação estética: o ritmo, com que os transeuntes se cruzam e se ultrapassam, o ofende profundamente. O fascínio de sua descrição reside, justamente, na forma como o incorruptível hábito crítico funde-se, nela, com o tom patriarcal. O autor vem de uma Alemanha ainda provinciana; talvez a tentação de perder-se numa maré de homens jamais o tivesse tocado. Quando pela primeira vez Hegel chegou a Paris, muito perto de sua morte, escreveu a sua mulher: *Quando ando pelas ruas, as pessoas têm o mesmo aspecto que em Berlim — estão vestidas da mesma forma, têm mais ou menos as mesmas caras —; a mesma cena, mas numa massa mais densa.*

Mover-se no meio desta massa era, para o parisiense, algo natural. Por maior que pudesse ser a distância que ele, por sua própria conta, pretendesse assumir frente a ela, permanecia marcado, impregnado dela, e não podia, como um Engels, considerá-la de fora. No que diz respeito a Baudelaire, a massa é algo tão pouco extrínseco, que se lhe pode seguir os rastros em sua

obra, pode-se notar como ela o atrai e o prende em sua armadilha, e como ele se defende dela.

A massa é a tal ponto intrínseca em Baudelaire que em sua obra, inutilmente, se procura uma descrição dela. Como seus temas essenciais, ela nunca aparece em forma de descrição. Para ele, segundo diz com perspicácia Desjardins, “trata-se mais de imprimir a imagem na memória do que dar-lhe cor e enfeitá-la”. Buscar-se-á em vão em “Les Fleurs do Mal” ou em “Spleen de Paris” algo semelhante aos afrescos urbanos nos quais Victor Hugo era insuperável. Baudelaire não descreve a população, nem a cidade. E é justamente esta renúncia que lhe permite evocar uma na imagem da outra. Sua multidão é sempre a da metrópole; sua Paris é sempre superpovoada. Isto o torna muito superior a Barbier que — usando o procedimento descritivo — faz com que a massa e a cidade estejam uma fora da outra.

Em os “Tableaux Parisiens” pode-se verificar, quase sempre, a presença misteriosa de uma massa. Quando Baudelaire toma o crepúsculo matutino como tema, há nas ruas desertas algo do “silêncio de um formigueiro” que Hugo pressente na Paris noturna. Basta que Baudelaire pouse o olhar sobre as pranchas dos atlas anatômicos, expostas à venda nos empoeirados cais do Sena, para que em suas folhas a massa dos defuntos tome, inadvertidamente, o lugar em que antes apareciam esqueletos isolados. Uma massa compacta coloca-se em primeiro plano das figuras da “Datise Macabre”. Emergir da massa, com seu passo que não mais consegue manter o ritmo, com seus pensamentos que não sabem mais nada do presente, é o heroísmo das pequeninas mulheres enrugadas que o ciclo “Les Petites Vieilles” segue em suas peregrinações. A massa era o véu esvoaçante através do qual Baudelaire via Paris. Sua presença domina um dos fragmentos mais famosos de “Lea Fleurs du Mal”.

Nenhum circunlóquio, nenhuma palavra lembra a multidão no soneto “A une passante”. Não obstante, o processo depende da

massa, assim como depende do vento a marcha de um veleiro.

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

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

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

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

Sob seu véu de viúva, velada por ser tacitamente transportada pela multidão, uma desconhecida cruza seu olhar com o olhar do poeta. O significado do soneto é, numa frase, isto: a aparição que fascina o habitante da metrópole — longe de ter na multidão apenas sua antítese, apenas um elemento hostil — somente pode surgir para ele da multidão. O êxtase do cidadão é um amor não tanto à primeira quanto à “última vista”. É uma despedida para sempre, que coincide na poesia com o instante do encanto. Assim, o soneto apresenta o esquema de um choque, incluindo o esquema de uma catástrofe. Porém a catástrofe golpeia não apenas o sujeito, mas

também, a natureza de seu sentimento. Isto que contrai convulsivamente o corpo — “*crispé comme un extravagant*” — não é a beatitude daquele que se sente invadido por Eros em todos os pontos do seu ser; mas é, antes, a comoção sexual que pode surpreender o solitário. Dizer, como Thibaudet, que “estes versos só podiam nascer numa grande cidade”, é ainda insuficiente. Eles fazem vir a tona os estigmas que a vida numa grande cidade inflige ao amor. Não foi de outra forma que Proust entendeu o soneto, e por isso deu à cópia tardia da mulher de luto, como lhe apareceu um dia Albertine, a alcunha significativa de “*La parisienne*”.

Quando Albertine tornou a entrar em meu quarto, tinha um vestido de cetim preto que a fazia mais pálida, tornando-a a *parisienne* lívida, ardente, entristecida pela falta de ar, pelo clima das multidões — e talvez pela influência do vício — e cujos olhos pareciam ainda mais inquietos por não serem avivados pelo róseo das maçãs do rosto.

Assim, ainda se vê em Proust o objeto de um amor, como apenas o homem citadino o conhece, conquistado por Baudelaire para a poesia e do qual se poderá dizer, frequentemente, que o cumprimento não lhe foi tanto recusado, quanto, ao contrário, poupado.

VI

Entre as versões mais antigas do tema da multidão pode-se considerar clássica uma novela de Poe, traduzida por Baudelaire. Ela apresenta alguns elementos aos quais bastará seguir para chegar a instâncias sociais muito potentes e secretas, para que se possam incluir entre aquelas capazes de exercer, através dos mais variados meios, uma influência, tão profunda quanto sutil, sobre a produção

artística. A narrativa intitula-se *O Homem da Multidão*. Passa-se em Londres e é narrada em primeira pessoa por um homem que, depois de longa doença, sai, pela primeira vez, no tumulto da cidade. Nas últimas horas do entardecer de um dia de outono, senta-se diante das janelas de um grande café londrino. Observa as pessoas em volta e os anúncios de um jornal; mas seu olhar se volta, sobretudo, para a multidão que passa diante das vidraças da janela. “Era uma das ruas mais animadas da cidade; durante todo dia esteve cheia de gente. Mas agora, ao escurecer, a multidão crescia de minuto a minuto; e quando se acenderam as luzes a gás, dois, comprimidos, compactos, rios de transeuntes cruzavam-se em frente ao café. Nunca me havia sentido em um estado de ânimo como o desta noite; e saboreei a nova emoção que me tomava frente ao oceano de cabeças em movimento. Pouco a pouco perdi de vista o que ocorria no local onde me encontrava, e me abandonei, completamente, à contemplação do espetáculo da rua.” Deixaremos de lado apesar de significativo, o infortúnio que segue a este prólogo, e nos limitaremos ao exame do quadro onde se desenvolve.

Em Poe a multidão de Londres parece tão tétrica e confusa quanto a luz de gás em que se move. Isto não é válido apenas para a gentilha que desemboca com a “noite das suas tocas”. A classe dos empregados superiores é descrita por Poe, nestes termos: *Todos tinham a cabeça ligeiramente calva; e a orelha direita, habituada a sustentar a pena, estava um pouco separada do crânio. Todos, rotineiramente, se cumprimentavam, tocando levemente o chapéu, e traziam curtas correntes de ouro de modelo antigo.*

Mais estranha ainda é a descrição do modo como se move a multidão:

“A maior parte dos que passavam tinha o aspecto de gente satisfeita consigo mesma e solidamente instalada na vida. Parecia que pensavam apenas em abrir caminho por entre a multidão. Franziam o cenho e lançavam olhares para todos os lados. Se

recebiam um encontrão dos que passavam mais perto, não se descompunham, mas endireitavam as roupas e se apressavam em prosseguir. Outros, e também este grupo era numeroso, moviam-se de maneira descomposta, tinham o rosto afogueado, falavam entre si e gesticulavam, como se justamente no meio da multidão incalculável que os cercava, se sentissem perfeitamente sós. Quando tinham que parar, deixavam inesperadamente de murmurar mas intensificavam sua gesticulação, e esperavam, com um sorriso ausente e forçado, que tivessem passado aqueles que os atrapalhavam. Quando recebiam um encontrão, cumprimentavam exageradamente aqueles de quem tinham recebido o esbarrão e pareciam extremamente confusos. Poder-se-ia supor que se trata de miseráveis, de indivíduos semiembriagados. Na verdade são “pessoas de elevada condição, comerciantes, advogados e especuladores da Bolsa”.

O quadro esboçado por Poe não se pode definir como “realista”. Nota-se nele a atuação de uma fantasia que deforma conscientemente, o que afasta em muito um texto como este, daqueles recomendados como modelo de um realismo socialista. Por exemplo, Barbier, um dos que melhor se poderia vincular a um realismo dessa natureza, descreve as coisas de maneira menos desconcertante. Não obstante escolheu um tema mais unívoco: o da massa dos oprimidos. Desta, não se trata absolutamente em Poe: seu tema é “a gente” como tal. No espetáculo que ela oferece ele presente, como Engels, alguma coisa ameaçadora. E é justamente esta imagem da multidão metropolitana a que se tornou decisiva para Baudelaire. Se por um lado ele sucumbe à violência com que a multidão o atrai para si e o converte, como *flâneur*, em um dos seus, por outro, a consciência do caráter desumano da massa jamais o abandona. Baudelaire se torna cúmplice da multidão e quase imediatamente afasta-se dela. Mistura-se profundamente com ela, para fulminá-la, de repente, convertendo-a em nada, com um olhar

de desespero. Esta ambivalência tem algo de fascinante quando relutantemente admitida por ele; e poderia, inclusive, depender dela o encanto tão difícil de se explicar do “*Crépuscule du Soir*”.

VII

Baudelaire quis igualar o homem da multidão — atrás de cujas pegadas o narrador de Poe percorre a Londres noturna em todas as direções — ao tipo do *flâneur*. Aqui não podemos segui-lo. O homem da multidão não é um *flâneur*. Nele, o hábito tranquilo foi substituído por outro, maníaco; e dele se pode inferir melhor o que aconteceria ao *flâneur*, quando lhe fosse tirado seu ambiente natural. Se este ambiente foi-lhe alguma vez proporcionado por Londres, sem dúvida não foi a Londres descrita por Poe.

Em relação a ela, a Paris de Baudelaire conserva alguns traços do bom tempo antigo. Há ainda balsas para cruzar o Sena, em lugares onde mais tarde se lançariam pontes. Inclusive no ano da morte de Baudelaire, poderia ocorrer a um homem de empresa fazer circular quinhentas liteiras para uso dos cidadãos acomodados. Já estavam na moda as passagens, onde o *flâneur* se refugiava da visão dos veículos, que não toleravam a concorrência do pedestre. Havia o transeunte que se infiltrava entre a multidão, mas havia também o *flâneur* que necessitava de espaço e não queria renunciar à sua vida privada. A massa deve ocupar-se de suas tarefas: o homem privado, na verdade, pode flunar somente, quando, como tal, já sai do quadro. Onde o tom é dado pela vida privada, há tão pouco espaço para o *flâneur* como no trânsito febril da *city*. Londres tem o homem da multidão. Nante, o homem de plantão na esquina, personagem popular da Berlim anterior a 1848, é de certo modo sua antítese: o *flâneur* parisiense está entre os dois.

Sobre a maneira como o homem privado contempla a multidão, informa-nos uma breve história, a última que E. T. A. Hoffmann escreveu, e se intitula *O primo em sua janela da esquina*. Foi escrita quinze anos antes da novela de Poe, e talvez seja uma das mais antigas tentativas de apresentar o retrato das ruas de uma grande cidade. Vale a pena sublinhar as diferenças entre os dois textos. O observador de Poe olha através das vidraças de um local público, enquanto que o primo está sentado em seu próprio quarto. O observador de Poe sucumbe a uma atração, que termina por arrastá-lo no vértice da multidão. O primo na janela está paralisado: não poderia seguir a corrente mesmo quando a sentisse sobre sua própria pessoa. Encontra-se muito mais por cima desta multidão, tal como sugere seu posto de observação em um apartamento alto. Dali de cima, passa em revista a multidão. É dia de feira e a multidão se sente em seu próprio elemento. Seu binóculo, de grande alcance, permite-lhe isolar cenas, típicas. A disposição interior de quem se utiliza do binóculo, está plenamente de acordo com o funcionamento desse instrumento. O primo quer iniciar o seu visitante, tal como ele mesmo diz, “nos princípios da arte de olhar”. Esta arte consiste na faculdade de deleitar-se com “quadros vivos”, como aqueles em que se compraz o *Biedermeier*. Máximas edificantes favorecem a interpretação. Pode-se considerar o texto como uma tentativa, cuja realização estava próxima. Mas é evidente que essa tentativa acontecera em Berlim, em condições que não permitiam seu êxito pleno. Se Hoffmann tivesse estado alguma vez em Paris ou Londres, se tivesse se proposto representar uma massa como tal, nunca teria escolhido uma feira; não teria dado às mulheres um lugar predominante no quadro, e talvez alcançasse os temas que Poe extrai das multidões em movimento à luz dos lampiões de gás. Mas não teriam sido necessários os lampiões para iluminar o elemento inquietante que foi notado por outros fisionomistas da grande cidade. É oportuno, neste sentido, recordar um episódio significativo

de Heine. “Na primavera” — escreve a Varnhagen, em 1838, um correspondente — “estive muito doente dos olhos. Da última vez percorri com ele os *boulevards*. O esplendor, a vida desta rua, única em seu gênero, levava-me a uma admiração sem limites, enquanto Heine sublinhou nesta ocasião com eficácia o que há de horrível neste centro do mundo.”

VIII

A multidão metropolitana suscitou nos primeiros que a olharam nos olhos, angústia, repugnância e medo. Em Poe a multidão tem algo de bárbaro. A disciplina, só com grande dificuldade, a freia. Posteriormente, James Ensor não se cansará de opor-lhe disciplina e selvageria. Compraz-se em fazer intervir companhias militares no meio de suas bandas carnavalescas. Ambas, encontram-se, reciprocamente, numa relação exemplar: como exemplo e modelo dos estados totalitários, onde a polícia está aliada aos delinquentes. Valéry, dotado de uma visão muito aguda para o complexo de sintomas que é a “civilização técnica”, descreve da seguinte maneira um dos elementos em questão. O homem civilizado das grandes metrópoles — escreve — volta a cair num estado selvagem, isto é, em estado de isolamento. A sensação de estar necessariamente em relação com os outros, anteriormente estimulada pela contínua necessidade, embota-se pouco a pouco pelo funcionamento, sem atritos, do mecanismo social. Cada aperfeiçoamento deste mecanismo torna inúteis determinados atos, determinados sentimentos e emoções.

O conforto isola. Enquanto que, por outro lado, assimila ao mecanismo seus usuários. Com a invenção do fósforo, em fins do século, começa uma série de inovações técnicas, que têm em comum o fato de substituir uma série complexa de operações por um gesto brusco. Esta evolução se produz em muitos campos; e torna-se evidente, por exemplo, no telefone, onde em lugar do movimento contínuo que era necessário para fazer rodar uma manivela nos

aparelhos primitivos, aparece o ato de levantar o receptor. Entre os inúmeros atos de intercalar, arremessar, oprimir etc. o “disparo” do fotógrafo teve consequências particularmente graves. Bastava pressionar com um dedo, para fixar um acontecimento durante um período de tempo ilimitado. Esta máquina proporcionava, instantaneamente, por assim dizer, um choque póstumo. Juntamente com experiências táteis desta natureza, surgiam experiências óticas, como a produzida por anúncios em jornais e também pelo trânsito das grandes cidades. Mover-se através do trânsito, comporta para o indivíduo uma série de choques e colisões. Em pontos perigosos de cruzamento, fazem-no estremecer, em rápidas sucessões, nervosismos iguais às batidas de uma bateria. Baudelaire fala do homem que mergulha na multidão como num reservatório de energia elétrica. Define-o, logo em seguida, descrevendo assim a experiência do choque como “um caleidoscópio dotado de consciência”. Se os transeuntes de Poe lançam ainda olhares sem motivo em todas as direções, os de hoje devem fazê-lo, forçosamente, para atender aos sinais de trânsito. A técnica subordinava assim o sistema sensorial do homem a um complexo *training*. Chegou o dia em que o filme correspondeu a uma nova e urgente necessidade de estímulos. No filme a percepção por choques confirma-se como princípio formal. O que determina o ritmo da produção em cadeia condiciona, no filme, o ritmo da recepção.

Não é por acaso que Marx mostra como, no artesanato, a conexão dos momentos de trabalho é contínua. Esta conexão, tornada autônoma e objetivada, apresenta-se, ao trabalhador fabril, na esteira automática. A parte na qual deve trabalhar, entra no raio de ação do operário independente de sua vontade; e com a mesma liberdade lhe é retirada.

Toda produção capitalista... — escreve Marx — distingue-se pelo fato de que não é o trabalhador a utilizar a condição do trabalho, mas a condição do trabalho a utilizar o trabalhador; porém só com a maquinaria esta inversão adquire uma realidade tecnicamente tangível.

Em suas relações com a máquina, os operários aprendem a coordenar “seus próprios movimentos com aqueles uniformemente constantes de uma autômata”. Estas palavras lançam uma luz particular sobre a uniformidade, de caráter absurdo, que Poe atribui à multidão: uniformidade de vestir e de comportamento, e não menor uniformidade de expressão. O sorriso dá o que pensar. É provavelmente o mesmo que se tornou usual hoje com o *keep smiling* e atua, pode-se dizer assim, como para-choque mímico. “Todo trabalho com máquinas exige — fala-se no fragmento anterior — um precoce tirocínio do operário”. Este tirocínio é diferente do exercício. O exercício, decisivo apenas no trabalho manual, tinha contudo uma função na manufatura. Baseado na manufatura, “cada ramo particular de produção encontra na experiência a forma técnica adaptada a ele, e a aperfeiçoa lentamente”. Cristaliza-a rapidamente “tão logo alcança um certo grau de maturidade”. Mas a mesma manufatura produz, por outro lado, em todo trabalho manual do qual se apodera, uma classe de operários chamados não especializados, que a empresa de trabalho manual excluía rigorosamente. Enquanto desenvolve até o virtuosismo a especialização, simplificada ao extremo, em detrimento da capacidade global de trabalho, começa a fazer uma especialização inclusive da falta de qualquer formação. Ao lado da hierarquia aparece a simples distinção dos operários especializados e não especializados.

O operário não especializado é o mais profundamente degradado pelo tirocínio da máquina. Seu trabalho é impermeável à

experiência. O exercício não tem nele nenhum direito. O que o Luna Park executa, mediante suas rodas giratórias e outras diversões da mesma natureza, não é mais que um ensaio do tirocínio ao qual o operário não especializado é submetido na fábrica (ensaio que às vezes, deve converter-se para ele em programa inteiro; já que a arte de ser excêntrico, na qual o homem vulgar podia exercitar-se nos lunaparks, prosperava durante os períodos de desocupação). O texto de Poe põe em destaque a relação entre selvageria e disciplina. Seus transeuntes comportam-se como se, adaptados em autômatas, não pudessem mais exprimir-se senão de maneira automática. Seu comportamento é uma reação a choques. “Quando recebiam um encontrão cumprimentavam exageradamente aqueles de quem tinham recebido esbarrão”.

IX

A experiência do choque que o transeunte sofre no meio da multidão, corresponde à do operário a serviço das máquinas. Contudo, isto não autoriza a supor que Poe tivesse um conceito do processo do trabalho industrial. Em todo caso, Baudelaire estava demasiado longe de um conceito desta natureza. Porém, sentia-se fascinado por um processo no qual o mecanismo reflexo que a máquina põe em movimento no operário, pode ser estudado no ocioso como em um espelho. Este processo é o jogo do acaso. A afirmação pode parecer paradoxal. Como encontrar uma antítese mais acentuada que a existente entre o trabalho e o acaso? Alain diz com grande clareza:

O conceito... de jogo... consiste no fato de que a partida que segue não depende da que a precede. O jogo ignora, decididamente, toda posição conquistada... Não leva em conta os méritos conquistados anteriormente. Nisto, distingue-se do trabalho. O jogo apaga... o passado importante sobre o qual se funda o trabalho..., é um processo efêmero.

O trabalho, ao qual Alain aqui se refere, é altamente diferenciado (o qual, como o intelectual, pode conservar certos elementos do trabalho manual); não é o trabalho da maioria dos operários das fábricas, e de nenhum modo o dos não especializados. A este último falta, é verdade, o elemento de aventura, a miragem que seduz o jogador. Mas não lhe falta a futilidade, o vazio, o fato de não poder concluir, que é também inerente à atividade do operário assalariado. Inclusive o seu gesto, determinado pelo processo automático do trabalho, se representa no jogo que não se desenvolve sem o movimento rápido de quem faz a aposta ou compra uma carta. Ao “ímpeto” no movimento da máquina, corresponde o *coup* no jogo de azar. Cada intervenção do operário na máquina não tem relação com a precedente, porque constitui sua exata reprodução. Cada intervenção na máquina está tão hermeticamente separada daquela que a precedeu, como um *coup* do jogo de azar, do *coup* imediatamente precedente; e a escravidão do assalariado faz, de certa forma *pendant* à do jogador. O trabalho de ambos está igualmente vazio de conteúdo.

Há uma litografia de Senefelder que representa uma roda de jogo. Nenhum dos personagens segue o jogo da mesma maneira. Cada um está ocupado com sua própria paixão; um por uma alegria não contida, outro pela desconfiança em relação a seu *partner*, outro por um confuso desespero, outro por desejos de brigar, e um toma providências para abandonar este mundo. Nas diversas atitudes

existe alguma coisa de secretamente igual: os personagens representados mostram como o mecanismo, ao qual os jogadores se entregam no jogo, apossa-se de seus corpos e de suas almas, pelo qual inclusive em seu foro íntimo, por forte que seja a paixão que os agite, não podem atuar senão automaticamente. Comportam-se como os transeuntes do texto de Poe; vivem uma vida de autômatos e assemelham-se aos seres imaginários de Bergson, que liquidaram, por completo, sua memória.

Não consta que Baudelaire se dedicasse ao jogo, apesar de ter encontrado para suas vítimas palavras de simpatia, inclusive de respeito. O tema que tratou em seu poema noturno "*Le Jeu*", devia servir, segundo sua compreensão, para definir os tempos modernos. Escrever esse poema, era parte de sua tarefa. A figura do jogador constitui em Baudelaire a integração tipicamente moderna da figura arcaica do espadachim. Ambos são, para ele, personagens igualmente heroicos. Börne via com os olhos de Baudelaire ao escrever: "Se se poupasse... toda a força e toda a paixão... que se esbanja cada ano na Europa nas mesas de jogo... bastaria para fazer um povoado romano e para construir uma história romana. Mas, é assim!: ainda que todo homem nasça romano, a sociedade burguesa busca desromanizá-lo, e com esse objetivo são introduzidos os jogos de azar e de salão, os romances, as óperas italianas e os jornais para o mundo elegante..."

Na burguesia, o jogo de azar aclimatou-se, somente, no decorrer do século XIX; no século anterior jogava, exclusivamente, a nobreza. O jogo de azar foi difundido pelos exércitos napoleônicos e passou a ser parte do "espetáculo da vida mundana e de milhares de existências irregulares que circulam nos subterrâneos de uma grande cidade": o espetáculo no qual Baudelaire via o heroico "tal como é próprio de nossa época".

Se considerarmos o jogo de azar não tanto do ponto de vista técnico quanto do psicológico, a concepção de Baudelaire parece

ainda mais significativa. O jogador visa à ganância: isto é claro. Porém seu gosto de vencer e de fazer dinheiro não podem ser definidos como desejo, no sentido estrito da palavra. Isto que o ocupa intimamente, é, provavelmente, cupidez, provavelmente, uma obscura decisão. De qualquer modo, encontra-se num estado de ânimo no qual não pode acumular experiência. O desejo em troca, pertence à ordem da experiência. “O que se deseja de jovens, tem-se em abundância de velhos”, diz Goethe. Quanto mais cedo se formula um desejo na vida, tanto maiores são suas perspectivas de cumprir-se. Quanto mais longe no tempo se encontra um desejo, tanto mais se pode esperar sua realização. Mas o que o leva longe no tempo é a experiência, que o completa e o articula. Por isso o desejo realizado é a coroa reservada à experiência. No simbolismo dos povos, a distância espacial pode ocupar o lugar da distância temporal; por isso a estrela cadente, que se precipita na infinita lonjura do espaço, converte-se no símbolo do desejo realizado. A bolinha de marfim que roda no próximo número, a próxima carta, que está em cima do monte, são a verdadeira antítese da estrela cadente. O tempo contido no instante em que a luz da estrela cadente brilha para o olho humano, é da mesma natureza daquele que Joubert, com sua habitual segurança, definiu como: “Há um tempo — diz — inclusive na eternidade; mas não é o tempo terrestre, o tempo mundano... É o tempo que não destrói, somente realiza”. É a antítese do tempo infernal no qual transcorre a existência daqueles a quem não é dado chegar a concluir coisa alguma do que começaram. A má reputação do jogo depende justamente do fato de que é o jogador mesmo, o que põe sua mão na obra. (Um freguês incorrigível da loteria não incorrerá na mesma condenação da que é passível o verdadeiro jogador de azar).

O fato de começar sempre de novo é a ideia reguladora do jogo (como do trabalho assalariado). Tem pois um sentido muito preciso,

que a agulha que marca os segundos — *la seconde* — figure em Baudelaire como o partner do jogador:

Souviens-toi que le Temps est un joueur avide qui gagne sans tricher, à tout coup! c'est la loi!

Em outro texto, Satanás ocupa o lugar que aqui corresponde ao segundo. À suas possessões, corresponde sem dúvida também o “antro taciturno”, em que o poema “Le Jeu” coloca as vítimas do jogo de azar.

*Voilà le noir tableau qu'en un rêve nocturne
Je vis se dérouler sous mon oeil clairvoyant.
Moi-même, dans un coin de l'antré taciturne,
Je me vis accoudé, froid, muet, enviant,
Enviant des ces gens la passion tenace.*

O poeta não participa do jogo. Permanece num canto; e não é mais feliz que eles, os jogadores. É também um homem despojado de sua experiência, um moderno. Mas ele recusa o narcótico com que os jogadores procuram apagar a consciência, que os põe sob a custódia do ritmo dos segundos.

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

Nestes últimos versos, Baudelaire faz da impaciência a essência da fúria do jogo. Encontra-a em si mesmo, em estado puro. Sua cólera repentina tem a expressividade da “*Iracundia*” de Giotto, em Pádua.

X

Se acreditarmos em Bergson, é a atualização da *durée* que tira ao homem a obsessão do tempo. Proust compartilha desta fé, e dela deduziu os exercícios com os quais buscou durante toda a vida trazer à luz o passado, saturado de todas as reminiscências que o impregnaram durante sua permanência no inconsciente. Proust foi um leitor inigualável das “*Fleurs du Mal*”; porque sentia em ação, neste livro, algo afim. Não há familiaridade possível com Baudelaire, que não se encontre na experiência baudelairiana de Proust.

O tempo — escreve Proust — encontra-se em Baudelaire desintegrado de maneira desconcertante; sobressaem uns poucos dias apenas, e são dias significativos. Assim, explica-se que se encontrem nele, com frequência, formas de dizer tais como “quando uma noite” ou similares.

Estes dias significativos são os do tempo que realiza, falando-se nos termos de Joubert. São os dias da lembrança. Não se distinguem por nenhuma experiência vivida; não estão em companhia de outros, mais sim destacam-se do tempo. Aquilo que constitui seu conteúdo, foi fixado por Baudelaire no conceito de “*correspondance*”. Este conceito está ligado ao da “*beleza moderna*”.

Deixando de lado a leitura erudita sobre as *correspondances* (patrimônio comum dos místicos, e que Baudelaire encontrou em Fourier), Proust nem sequer presta muita atenção às variações

artísticas do argumento, representadas pelas sinestésias. O importante é que as *correspondances* fixam um conceito de experiência que retêm em si elementos de culto. Somente apossando-se destes elementos, Baudelaire podia valorar plenamente o significado da catástrofe da qual ele, como moderno, era testemunha. Só assim podia reconhecê-la como o desafio lançado unicamente a ele, e por ele aceito nas "Fleurs du Mal". Se verdadeiramente existe neste livro uma arquitetura secreta, que tem sido objeto de tantas especulações, o ciclo de poemas que inicia o volume, poderia estar dedicado a algo irremediavelmente perdido. A este ciclo pertencem dois sonetos idênticos em seus temas. O primeiro, que tem por título *correspondances*, começa assim:

*La Nature est un temple ou de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des fôrets de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.
Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

O sentido que Baudelaire dava a estas *correspondances* pode-se definir como o de uma experiência que busca estabelecer-se, protegida de toda crise. Esta experiência só é possível no âmbito cultural. Quando sai deste âmbito, assume o aspecto do belo. No belo, manifesta-se o valor cultural da arte.

As *correspondances* são as datas da lembrança. Não são datas históricas, e sim, datas da pré-história. O que faz grandes e significativos aos dias de festa é o encontro com uma vida anterior.

Baudelaire o estabeleceu num soneto que se chama precisamente "La Vie Antérieure". As imagens das grutas e das plantas, das nuvens e das ondas, evocadas no início deste soneto, surgem da cálida névoa das lágrimas, que são lágrimas de saudade. "O viajante, contemplando essas latitudes veladas pelo luto, sente subir a seus olhos lágrimas históricas, *hysterical tears*, escreve Baudelaire comentando a poesia de Marceline Desbordes-Valmore. Correspondências simultâneas, como foram cultivadas em seguida pelos simbolistas, não existem. O passado murmura nas correspondências; e sua experiência canônica tem lugar, também, numa vida anterior:

*Les houles, en roulant les images des cieux,
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
Les tout-poissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par me yeux.
C'est là que j'ai vécu...*

O fato de que a vontade restauradora de Proust permaneça encerrada dentro dos limites da existência terrestre, enquanto que Baudelaire tende a superá-la, pode ser considerado como sintoma da maior originalidade e violência com que as forças hostis manifestam-se em Baudelaire. E talvez não tenha chegado nunca a algo tão perfeito como quando vencido por tais forças parece ceder à resignação: "Recueillement" traça sobre as profundezas do céu as alegorias dos anos passados:

*... Vois se pencher les défuntes années
Sur les balcons du ciel, en robes surannées.*

Nestes versos Baudelaire contenta-se em “render homenagem ao imemorável que se lhe escapa, mediante o passar de moda. Proust pensa nos anos que aparecem na sacada, fraternalmente dedicados aos de Combray, quando no último volume de sua obra volta à experiência que lhe tinha proporcionado o sabor de uma *madeleine*.”

Em Baudelaire... estas reminiscências, ainda mais numerosas, são evidentemente menos casuais e portanto, no meu entender, decisivas. É o poeta mesmo quem, com maior seletividade e indolência, persegue deliberadamente no cheiro de uma mulher, por exemplo, no perfume de seus cabelos e de seus seios as analogias inspiradoras que lhe dão portanto “o imenso azul do céu” o “um porto cheio de chamas e mastros”.

Estas palavras são como uma epígrafe involuntária da obra de Proust. A obra de Proust é semelhante à de Baudelaire, que colecionou os dias da lembrança num ano espiritual.

Mas as “Fleurs du Mal” não seriam o que são se nelas dominasse apenas este achado. O que as torna inconfundíveis é muito mais o fato de que à ineficácia da mesma consolação, à queda na mesma paixão, ao fracasso da mesma obra soube arrancar poemas que não são em absoluto inferiores àqueles nos quais as *correspondances* celebram suas festas. O livro “*Spleen et Idéal*” é o primeiro do ciclo das “Fleurs du Mal”. O ideal proporciona a força da lembrança; o *spleen* opõem-lhe a horda dos segundos. Ele é o seu imperador, como o Demônio é o imperador das moscas. À série de poemas do “Spleen” pertence *Le gout du néant*, onde se diz:

Le Printemps adorable a perdu son odeur!

Neste verso Baudelaire diz algo extremo, com extrema descrição; isto o torna inconfundivelmente seu. O afundar-se, totalmente, no âmago da experiência, da qual num tempo anterior, participou, é reconhecido na palavra *perdu*. O aroma é o refúgio inacessível da

mémoire involontaire. Dificilmente ela se associa a representações visuais; entre as impressões sensíveis costuma acompanhar um mesmo aroma. Se ao reconhecimento de um aroma, mais do que qualquer outra lembrança, cabe o privilégio de consolar, isto se deve talvez a que esse reconhecimento adormece profundamente a consciência do tempo. Um perfume faz voltar anos inteiros através do perfume que recorda. Isto é o que torna infinitamente desconsolado este verso de Baudelaire. Para quem não pode ter mais uma experiência, não há consolo. Porém é justamente esta incapacidade o que constitui a essência íntima da cólera. O encolerizado “não quer sentir nada”; seu arquétipo, Timão, lança-se contra todos os homens sem distinção; já não pode distinguir o amigo de confiança do inimigo mortal. d’Aurevilly viu com profunda sagacidade este aspecto em Baudelaire; definiu-o como “Timão com o gênio de um Arquíloco”. A cólera mede, segundo seus fins, o ritmo dos segundos, ao qual está submetido o melancólico.

*Et le Temps m’engloutit minute par minute
Comme la neige immense un corps pris de roideur.*

Estes versos seguem, imediatamente, aos citados antes. No *spleen* o tempo é objetivado; os minutos cobrem o homem como flocos de neve. Este tempo carece de história, da mesma forma que o da *mémoire involontaire*. Porém no *spleen* a percepção do tempo acha-se sobrenaturalmente aguçada; cada segundo encontra a consciência disposta a aparar seu golpe.

O cálculo do tempo que superpõe sua uniformidade à *durée*, não pode evitar contudo, deixar-lhe fragmentos desiguais e privilegiados. Foi mérito dos calendários unir o reconhecimento da qualidade à medição da quantidade, enquanto deixam em branco,

por assim dizer, nos dias de festa, os espaços da lembrança. O homem que perde a capacidade de ter experiências, se subtrai, sente-se excluído do calendário. O cidadão conhece esta sensação nos dias de domingo. Baudelaire já a expressa, *avant la lettre*, em um dos poemas de *Spleen*.

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

Os sinos, antigamente ligados aos dias festivos, são, como os homens, excluídos do calendário. Assemelham-se às pobres almas, que se agitam muito mas que não têm história. Enquanto que Baudelaire, no “Spleen” e em “La Vie Antérieure”, mantém o domínio sobre os elementos dissociados da verdadeira experiência histórica, Bergson, em seu conceito da *durée*, afastou-se consideravelmente mais da história. “O metafísico Bergson escamoteia a morte”. O que separa a *durée* bergsoniana da ordem histórica (bem como da ordem pré-histórica), é o fato de que nela foi suprimida a morte. O conceito bergsoniano de *action* tem o mesmo caráter. O “saudável bom senso” em que sobressai o “homem prático”, foi-lhe dado com o batismo. A *durée*, na qual foi suprimida a morte, tem a infinitude má de um ornamento. Exclui a possibilidade de poder acolher a tradição. É o protótipo de uma “experiência vivida”, que se exhibe nas roupas da experiência. O *spleen*, em troca, expõe a “experiência vivida” na sua nudez. Com espanto, o melancólico vê a terra caída no estado de nudez da natureza. Nenhum alento de pré-história a circunda.

Nenhuma aura. Deste modo, aparece nos versos de "Le Gout du Néant", que vêm imediatamente depois dos anteriormente citados;

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

XI

Ao se definirem as representações radicadas na *mémoire involontaire*, que tendem a agrupar-se em volta de um objeto sensível como aura desse objeto, a aura que rodeia a um objeto sensível, corresponde, exatamente, à experiência que se deposita como exercício num objeto de uso. Os procedimentos fundados na máquina fotográfica e nos mecanismos análogos sucessivos, ampliam o âmbito da *mémoire involontaire*; fazem-na possível na medida em que mediante uma máquina permitem fixar um acontecimento, visual e sonoramente, na ocasião em que se deseje. Tornam-se assim conquistas fundamentais de uma sociedade na qual o exercício se atrofia. A daguerreotipia tinha para Baudelaire algo de espantoso e perturbador. Define seu atrativo como "surpreendente e cruel". E isto porque, apesar de não se haver aprofundado nela, intuiu a relação da qual acabamos de falar. Como sempre procurou reservar um lugar para o moderno e indicá-lo, sobretudo na arte, assim o fez também em relação à fotografia. Cada vez que a sentia ameaçadora, tratava de culpar por isto a seus "progressos mal entendidos". Neste caso, via-se forçado a admitir que tais progressos eram facilitados pela "estupidez da grande massa".

Esta massa aspirava a um ideal que fosse digno dela e conforme sua natureza... Um deus vingador escutou suas orações e Daguerre

foi seu profeta.

Entretanto Baudelaire procura assumir uma atitude mais conciliadora. A fotografia pode apossar-se tranquilamente das coisas caducas, que têm direito a “um lugar nos arquivos de nossa memória”, contanto que se detenham “ante os domínios do impalpável e do imaginário”: ante o domínio da arte, de “tudo o que existe somente pela alma que o homem lhe agrega”. É difícil considerar salomônico este veredito. A constante disponibilidade da lembrança voluntária, discursiva, que se vê favorecida pela técnica da reprodução, reduz o âmbito da fantasia. A fantasia pode, talvez, ser concebida como a capacidade de formular desejos de tipo especial: aquele que se pode considerar satisfeito mediante “algo belo”. As condições de tal satisfação foram também definidas por Valéry:“

“Reconhecemos a obra de arte pelo fato de que nenhuma ideia que suscita em nós, nenhum ato que nos sugira pode esgotá-la ou dar-lhe fim. Podemos aspirar tanto quanto queiramos uma flor, agradável ao olfato: não chegaremos nunca a esgotar esse perfume, cujo gozo renova a necessidade; e não há lembrança pensamento ou ação que possa anular seu efeito ou liberar-nos inteiramente de seu poder. Esse é o fim que persegue aquele que deseja criar uma obra de arte.

Segundo esta definição, um quadro reproduziria de um espetáculo, aquilo de que o olho não poderá jamais saciar-se. Aquilo mediante o qual a obra de arte satisfaz o desejo, que se pode projetar retrospectivamente sobre sua origem, seria algo que ao mesmo tempo nutre de forma contínua esse desejo. É claro portanto o que separa a fotografia do quadro, e pelo qual não pode existir mais que

um só princípio formal, válido para ambos: para o olhar que não pode saciar-se nunca com um quadro, a fotografia significa o que é o alimento para a fome ou a bebida para a sede.

A crise da reprodução artística que assim se delineia pode se considerar como parte de uma crise da própria percepção. O que torna insaciável o prazer do belo é a imagem do mundo anterior, que Baudelaire considera velada pelas lágrimas da saudade. “Ah, em tempos longínquos tu foste minha irmã ou minha mulher!”: esta confissão é o tributo que o belo como tal pode exigir. Enquanto a arte vê o belo e o “reproduz”, por mais simples que esta reprodução seja, o reevoca (como Fausto e Helena), das profundezas do tempo. Isto não acontece nunca na reprodução técnica. (Nela o belo não tem lugar algum). Quando Proust acusa insuficiência e a falta de profundidade das imagens que a *mémoire volontaire* oferece-lhe de Veneza, escreve que apenas ante a palavra “Veneza” este repertório de imagens aparece-lhe vazio e insípido como uma coleção de fotografias. Se se descobre a característica das imagens que afloram na *mémoire involontaire* no fato de que possuem uma aura, é preciso dizer que a fotografia desempenha um papel decisivo no processo de “a decadência da aura”. O que na daguerreotipia devia ser sentido como desumano, e diria até como assassino, era a circunstância de que o olhar devia dirigir-se para a máquina (e além do mais, durante muito tempo), enquanto que a máquina tomava a imagem do homem, sem devolver-lhe sequer um olhar. Porém no olhar se acha implícita a espera de ser recompensado por aquilo em direção ao qual se dirige. Se esta espera (que no pensamento pode associar-se tão bem a um olhar intencional de atenção e um olhar no sentido literal da palavra) se vê satisfeita, o olhar obtém, em sua plenitude, a experiência da aura. “A percepção — diz Novalis — é uma atenção”. A percepção da qual fala não é outra senão a da aura. A experiência da aura repousa portanto sobre a transferência de uma reação, normal na sociedade humana, à relação do inanimado ou da

natureza com o homem. Quem é olhado ou se crê olhado levanta os olhos. Experimentar a aura de um fenômeno significa dotá-lo da capacidade de fazer com que se levante o olhar. Isto se vê confirmado pelas descobertas da *mémoire involontaire*. (Estas são, ademais, irrepetíveis: fogem à lembrança que busca penetrá-las. Assim vêm apoiar um conceito de aura, segundo o qual esta é “a manifestação irrepetível de uma distância”. Esta definição tem o mérito de descobrir o caráter cultural do fenômeno. O essencialmente distante é inacessível: a inacessibilidade é uma característica essencial da imagem, do culto. É inútil sublinhar o quanto Proust estava compenetrado do problema da aura. Porém sempre vale a pena assinalar que se refere incidentalmente a tal problema com conceitos que implicam a teoria deste: “Certos amantes do mistério querem acreditar que nos objetos fica algo dos olhares que os roçam” (ou seja a capacidade de responder).

Acreditam que os monumentos e os quadros apresentam-se apenas sob o véu delicado que teceram sobre eles o amor e a devoção admiradores no transcorrer dos séculos. Esta quimera — conclui Proust evasivamente — transformar-se-ia em verdade se se referisse apenas à realidade existente para o indivíduo, quer dizer, a seu próprio mundo sentimental.

Análoga, mas orientada no sentido objetivo, e portanto capaz de levar mais longe, é a descrição que Valéry faz da percepção em sonhos como caracterizada pela aura:

Quando digo: vejo esta coisa, não interponho uma equação entre mim mesmo e a coisa... No sonho, em troca, subsiste uma equação. As coisas que vejo me vêm como eu as vejo.

Também é onírica a percepção da natureza dos templos, da qual se diz:

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

Quanto mais se dá conta Baudelaire deste fato, mais claramente se percebe a decadência da aura em sua poesia. Isto aconteceu em forma de uma cifra, que se encontra em quase todos os momentos das “Fleurs du Mal”, em que o olhar emerge ao olho humano. (É evidente que Baudelaire não a usou de forma deliberada). Consiste no fato de que a espera dirigida ao olhar do homem se vê decepcionada. Baudelaire descreve olhos dos quais se poderia dizer que perderam a capacidade de olhar. Mas esta propriedade dota-os de um atrativo do qual se nutriu em ampla, e talvez na maior parte, a economia de seus instintos. Em Baudelaire, sob a fascinação destes olhos, o sexo emancipou-se de Eros. Se os versos do “Selige Sehnsucht”

Nenhuma distância te faz difícil vir voando e apaixonada

são considerados como a descrição clássica do amor, saturado da experiência da aura, dificilmente se pode encontrar em toda a poesia lírica versos que se lhes aproximem de maneira mais definida que os de Baudelaire:

*Je t'adore à l'égal de la voute nocturne,
O vase de tristesse, o grande Ticiturne,*

*Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,
Et que tu me parais, ornement de me nuits,
Plus ironiquement accumuler les lieues
Qui séparent mes bras des immensités bleues.*

Poder-se-ia dizer que é tanto mais subjugante um olhar quanto mais profunda é a ausência de quem olha. Nos olhos que se limitam a refletir, esta ausência permanece intacta. E isto porque estes olhos não conhecem a distância. Sua lucidez foi incluída por Baudelaire em uma rima engenhosa:

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

Sátiros e náíades já não pertencem à família dos seres humanos. São seres à parte. É significativo que Baudelaire tenha introduzido na poesia o olhar cheio de lonjura como regard familier. Ele, que não criou uma família, deu à palavra familier uma textura cheia de promessas e de renúncia. Caiu prisioneiro de olhos sem olhar e se entrega, sem ilusões, a seu poder.

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

Baudelaire escreve num de seus primeiros artigos: “A obtusidade é com frequência um ornamento da beleza. Graças a ela os olhos são tristes e transparentes como poços negros ou têm a calma oleosa dos

mares tropicais.” Se nestes olhos existe uma vida, é a da fera que sente o perigo enquanto olha à sua volta à procura de uma presa. Da mesma forma a prostituta, enquanto atende aos que passam, cuida-se da polícia. Baudelaire reconheceu nos esboços dedicados por Guys à prostituta, o tipo fisionômico produzido por este gênero de vida. “Dirige o olhar ao horizonte como o animal de caça; a mesma instabilidade, a mesma distração indolente, mas também, de súbito, a mesma atenção repentina”. É evidente que o olho dos habitantes das grandes cidades encontra-se sobrecarregado por atividades de segurança. Menos notório é outro requisito, ao qual se acha submetido, e de que fala Simmel:

Quem vê sem ouvir encontra-se muito... mais preocupado do que quem ouve sem ver. Isto é característico das...grandes cidades. As relações recíprocas entre os homens das grandes cidades... distinguem-se por um acentuado prevalectimento da atividade da visão sobre a da audição. A causa principal disto são os veículos públicos. Antes da aparição dos ônibus, dos trens e dos bondes no século dezenove, as pessoas não se haviam encontrado nunca na situação de ter que permanecer, durante minutos e até horas inteiras, olhando-se cara a cara, sem dirigir-se a palavra.

O olhar desperto para a segurança carece do abandono sonhador da distância. E pode chegar a experimentar um prazer na humilhação da distância. Neste sentido, talvez se deva ler as curiosas afirmações que se seguem, quando Baudelaire examina no Salão de 1859, as paisagens para concluir com esta confissão:

Queria voltar aos dioramas, cuja magia enorme e brutal impõem-me uma útil ilusão. Prefiro contemplar um cenário de teatro, onde

acho, expressados artisticamente e com trágica concisão, meus sonhos mais queridos. Estas coisas, sendo falsas, encontram-se infinitamente mais próximas do verdadeiro; enquanto que a maior parte de nossos paisagistas mentem justamente porque se esquecem de mentir.

E gostaríamos de acentuar, mais que sobre a “útil ilusão”, sobre a “trágica concisão”. Baudelaire insiste sobre a fascinação da distância, e julga a paisagem diretamente segundo os cânones das pinturas das barraquinhas de feira. Quer talvez ver destruído o encanto da distância, como ocorre ao espectador que se aproxima demasiado de um cenário? Este tema aparece num dos grandes versos das “Fleurs du Mal”:

*Le Plaisir vapoureux fuira vers l'horizon
Ainsi q'une sylphide au fond de la coulisse.*

As *Fleurs du Mal* são as últimas obras de poesia lírica que obtiveram uma ressonância europeia; nenhuma obra posterior transpôs os limites de um círculo linguístico mais ou menos restrito. A isto se deve acrescentar que Baudelaire deixou jorrar sua capacidade criadora quase exclusivamente neste livro. E não se pode negar que alguns de seus temas, sobre os quais falamos no presente estudo, tornam problemática a possibilidade mesma da poesia lírica. Esta tríplice comprovação, define historicamente Baudelaire. Mostra que se manteve irredutivelmente em seu posto; que era irredutível na consciência de sua tarefa. Chegou a ponto de definir como seu fim “a criação de um modelo”. Via nisto a condição de todo poeta lírico futuro. Desdenhava a todos os que não demonstravam encontrar-se à altura desta exigência. “O que bebeis? Caldo de ambrosia? O que corneis? Bifes de Paros? Quanto lhes dão no penhor

por uma crítica,”. O poeta lírico com auréola é para Baudelaire antiquado. Baudelaire mesmo outorgou-lhe uma parte de comparsa num trecho em prosa, intitulado “Parte d’Auréole”.

Como? Você aqui, meu amigo? Você num lugar de má fama? Você, o bebedor de quintessências! Realmente, surpreende-me.

— Meu amigo, você conhece meu pavor por cavalos e carruagens. Há pouco, quando atravessava a rua à toda, saltando na lama, através desse caos em movimento, onde a morte chega a galope de toda parte, ao mesmo tempo, minha auréola, devido a um movimento brusco, deslizou-me da cabeça para a lama do asfalto. Não tive coragem de apanhá-la. Considerarei menos desagradável perder minhas insígnias do que ter estraçalhados todos os meus ossos. E ademais, disse-me, a desdita tem sua utilidade. Agora posso passear incógnito cometer ações vis e entregar-me à libertinagem como simples mortal. Eis-me aqui, tal como me vê, idêntico a você!

— Deveria ao menos pôr um anúncio sobre essa auréola, ou pedir ao comissário que a recupere.

— Homem, não. Estou bem aqui, só você me reconheceu. Ademais a dignidade me aborrece. E penso com alegria que algum mau poeta recolheu-a e a colocará na cabeça impudicamente! Fazer alguém feliz, que alegria! E sobretudo, alguém que me fará rir! Pense em X ou em Z! Hein! Que engraçado será!

O mesmo tema reaparece nos diários; mas a conclusão é diferente. O poeta apressa-se em recolher a auréola; porém sente-se perturbado pela sensação de que se trata de um incidente de mau agouro.

O autor destes esboços não é um *flâneur*. Expressam ironicamente a mesma experiência que Baudelaire nos confia ao passar, sem

qualquer enfeite, no fragmento que se segue:

*Perdu dans ce vilain monde, coudoyé par les foules, je suis comme
un homme lassé dont l'oeil ne voit en arrière, dans les années
profondes, que désabusement et amertume, et, devant lui, qu'un orage
où rien de neuf n'est contenu, ni enseignement ni douleur.*

Ter estado atento aos empurrões da multidão é a experiência que Baudelaire — entre todas as que fizeram de sua vida o que ela foi — toma como decisiva e insubstituível. A aparência de uma multidão vivaz e em movimento, objeto da contemplação do *flâneur*, dissolveu-se ante seus olhos. Para se compenetrar melhor de sua baixeza, imagina o dia em que inclusive as mulheres perdidas se pronunciarão por uma conduta ordenada, condenarão a libertinagem e já não admitirão nada que não seja dinheiro. Traído por estes últimos aliados, Baudelaire vira-se contra a multidão. E o faz com a cólera impotente daquele que se lança contra o vento ou a chuva. Aqui está a “experiência vivida” à qual Baudelaire deu o peso de uma experiência. Mostrou a que preço se conquista a sensação da modernidade: a dissolução da aura através da “experiência” do choque. A compreensão de tal dissolução custou-lhe caro.

Mas é a lei de sua poesia. Sua poesia brilha no céu do Segundo Império como “um astro sem atmosfera”.

Franz Kafka*

No décimo aniversário de sua morte

Tradução de Tânia Jatobá

Potemkin

Conta-se que Potemkin sofria de depressões intermitentes, regularmente intervaladas, durante as quais não tolerava a aproximação de ninguém, ficando proibida em absoluto a entrada nos seus aposentos. Na corte, nunca se falava deste morbo: qualquer comentário ou alusão à enfermidade de Potemkin desagradava à Imperatriz Catarina. Uma das depressões do Chanceler durou mais do que era costume e causou sérios inconvenientes: nas secretárias dos ministros acumulava-se documentos que não podiam ser despachados sem a assinatura de Potemkin e a respeito dos quais a czarina reclamava decisões. Os altos funcionários não sabiam que fazer. Estava-se nisto quando o pequeno e insignificante copista Chuvalkin chegou por acaso às antecâmaras ministeriais onde os conselheiros, como de costume, se encontravam reunidos para se lamentarem e chorar. “Que aconteceu, excelências? Em que posso servir, vossas

senhorias?”, perguntou, solícito. Explicaram-lhe a situação, penalizados por não poderem valer-se dos seus serviços. “Se é só isso, excelências — retorquiu Chuvalkin — rogo-vos que me passem os documentos”. Os conselheiros, que nada tinham a perder, acederam ao seu pedido, e Chuvalkin, com o maço de documentos debaixo do braço, atravessou galerias e corredores e encaminhou-se para o quarto de Potemkin. Sem bater nem se deter, pôs a mão no puxador; a porta não estava fechada. Na penumbra, avistou Potemkin sentado na cama, envolto num roupão desbotado, a roer as unhas. Chuvalkin aproximou-se da secretária, molhou a pena no tinteiro e, sem dizer palavra, tirou um documento ao acaso, colocou-o sobre os joelhos de Potemkin e meteu-lhe a caneta na mão. Depois de ter lançado um olhar ausente ao intruso, Potemkin, como num sonho, assinou maquinalmente, sem os ver, todos os documentos que o copista lhe pôs a frente. Este, quando teve na mão o último, afastou-se sem cerimônias, tal como tinha chegado, com o seu dossier debaixo do braço. Com os documentos ao alto, num gesto de triunfo, Chuvalkin entrou na antecâmara e todos os conselheiros se precipitaram ao seu encontro, arrancando-lhe os papéis das mãos. Contendo a respiração, inclinaram-se sobre os documentos: ninguém disse palavra; todos ficaram petrificados. Novamente Chuvalkin se aproximou, novamente se informou com solicitude sobre as causas da consternação geral. Então também os seus olhos viram a assinatura que rematava todos os papéis, um após outro: Chuvalkin, Chuvalkin, Chuvalkin...

Esta história é como um arauto que anuncia com dois séculos de antecipação a obra de Kafka. O enigma que nela se concentra é o mesmo de Kafka. O mundo das chancelarias, das repartições, dos quartos escuros, gastos e úmidos é o mundo de Kafka. O solícito Chuvalkin, que toma tudo ligeiramente e depois fica de mãos vazias, é o K. de Kafka. Mas Potemkin, que descuidado e sonolento leva

uma vida crepuscular num lugar afastado e proibido, é um antepassado desses poderosos que, em Kafka, são juízes ou secretários habitantes de trapeiras e desvãos; por mais alto que se encontrem, estão sempre em decadência, em queda, mas em compensação podem aparecer de imprevisto, em pessoa ou através dos seus representantes mais ínfimos e desprezíveis — porteiros, funcionários decrépitos —, em toda a plenitude dos seus poderes. Em que pensam? Serão porventura epígonos dos Atlantes que sustentam o mundo sobre a nuca? É acaso por isso que mantêm a cabeça “tão profundamente enfiada no peito que quase não se lhes podem ver os olhos”, como o castelão no seu retrato ou Klamm quando fica sozinho? Contudo, o que sustentam não é o mundo: é o quotidiano, tão pesado como o globo terrestre: “O seu cansaço é o do gladiador depois da luta; consagra-se ao trabalho de cair uma parede da sala dos funcionários!” Georg Lukács disse uma vez que só alguém com o gênio arquitetônico de um Michelangelo seria hoje capaz de fazer mesas decentes. Assim como Lukács pensa em termos de épocas, Kafka pensa em termos de eras. O homem, no ato de cair, desloca eras inteiras. Arrasta-as sempre que efetua o mínimo gesto.

Esses poderosos aparecem-nos em movimento lento e constante de ascensão ou queda, mas jamais são tão temíveis do que ao emergir da última das abjeções: a dos pais. O filho procura acalmar o seu velho, obtuso e pueril, a quem acaba de meter na cama. “Sossega, estás bem tapado”. “Não!”, gritou o pai, e sem lhe dar tempo a uma resposta destapou-se com tal impulso que por um momento o cobertor ficou suspenso no ar a todo o comprimento, antes de cair aos pés da cama. “Querias tapar-me, amorzinho, mas ainda não estou tapado. Mesmo que nisso esgote o meu último alento, não te deixo tapar-me, não tens força para tanto. Um pai não precisa felizmente que lhe ensinem a ler na alma do filho”. E assim ficou, dando golpes no ar com as pernas. Resplandecia de

perspicácia... “Até agora só sabias o que havia em ti; ficas a saber que há no mundo coisas que te excedem. Eras realmente um pequenito inocente, mas mais realmente ainda és uma criatura diabólica!” Ao libertar-se do peso do cobertor, o pai liberta-se de um peso cósmico. Para reanimar e tomar outra vez fecunda a antiquíssima relação pai-filho, põe em movimento eras cósmicas. Relação fecunda? Condena o filho a morte por asfixia. O pai é aquele que castiga. A culpa, como aos funcionários do tribunal, o atrai. Muitos sinais induzem-nos a pensar que para Kafka, o mundo dos funcionários e o dos pais é o mesmo. A semelhança não os honra: partilham o tédio, a degradação e a sujidade. A vestimenta do pai está de alto a baixo coberta de nódoas, assim como falta asseio a sua roupa interior. A porcaria é o elemento vital dos funcionários. “Não conseguia sequer compreender o significado das idas e vindas das partes em litígio. — Andam aí só para sujar as escadas —, dissera-lhe uma vez um funcionário, talvez encolerizado mas esta resposta parecera-lhe evidente”. A sujidade é a tal ponto atributo dos funcionários que quase poderiam ser considerados como parasitas gigantescos. Isto não se refere naturalmente às relações económicas, mas às forças da razão e da humanidade de que se nutre esta raça. Nas estranhas famílias de Kafka, o pai vive do filho e pesa sobre ele como um grande parasita. Não consome apenas as forças do filho: suga-lhe também o seu direito à existência. O pai é ao mesmo tempo o juiz e o acusador. O pecado de que acusa o filho parece uma espécie de pecado original. Na verdade, ninguém mais do que o filho pode ver-se envolvido na versão que Kafka deu do pecado original: “A culpa original, o antigo erro cometido pelo homem, consiste no protesto contra o mal que lhe foi feito. O homem não desiste de reivindicar que o pecado original foi cometido contra si próprio”. Mas quem é o acusado desta culpa hereditária — o pecado de ter engendrado um filho — se não o pai? A acusação, contudo, inculpa também o filho, embora não seja lícito deduzir das afirmações de Kafka a

culpabilidade da acusação pelo fato de ser falsa. Kafka nunca diz que se trata de uma culpa infundada. O que se debate aqui é um processo sem fim, e não poderia cair pior luz sobre uma causa do que aquela que recai sobre a solidariedade que o pai exige destes funcionários, destes tribunais. Neles, o pior não é a venalidade sem limites, já que, dada a sua natureza, a venalidade é ainda a única esperança que a humanidade pode alimentar a seu respeito. Os tribunais possuem códigos, mas ninguém os conhece. “Faz parte deste sistema que se seja condenado não só sem culpa formada, mas também sem o saber”, pensa K. Na pré-história, as leis e as normas definidas permanecem como leis não escritas. O homem pode violá-las sem saber, incorrendo assim no castigo. Apesar da crueldade com que pode ferir alguém que não o espera, o castigo, no sentido do direito, não deriva do acaso, mas do destino, revelando-se aqui em toda a sua ambiguidade. Hermann Cohen, numa breve análise a concepção antiga do destino, definiu-o como um “conhecimento a que não podemos furtar-nos”, um conhecimento “que tem nas suas próprias regras e motivações a causa das infracções e desvios ao seu curso”. O mesmo se pode dizer da justiça que procede contra K. Este processo judicial conduz-nos muito além dos tempos das doze tábuas, a uma pré-história sobre a qual o direito escrito foi uma das primeiras vitórias. No caso que nos ocupa, o direito escrito certamente que se encontra nos códigos, mas a partir deles a pré-história exerce secretamente um domínio tanto mais ilimitado.

Em Kafka, as condições reinantes no escritório e na família apresentam muitos pontos comuns. A este respeito, na aldeia das imediações do castelo usa-se uma expressão significativa: “As decisões da Administração são tímidas como rapariguinhas”. “Uma fina observação”, comentou K... “Realmente aguda, mas as decisões da Administração devem ter outras propriedades em comum com as raparigas”. A mais destacada é a de se prestar a tudo, como as tímidas meninas que tropeçam em K. no Castelo e no Processo, e que

sé abandonam à luxúria no seio da família como se estivessem na cama. Atravessam-se no caminho de K. a todo o momento, e o resto apresenta tão poucas dificuldades como a conquista da moçoila da cantina “Abraçaram-se, o corpo roliço ardia nas mãos de K.; num espasmo a que procurava incessantemente, mas em vão, furtar-se, rolaram pelo chão até’ embater levemente na porta de Klammm; ali ficaram, entre charcos de cerveja e outras imundícies que cobriam o solo. Passaram-se horas. K. tinha a impressão constante de ir desmaiar ou de haver penetrado num país estrangeiro, mais longe do que antes dele nenhum ser humano teria ousado, numa terra desconhecida onde até ao próprio ar faltavam os elementos do seu ar natal, onde se sentia tão estranho que sufocava e onde, no entanto, no meio daquelas seduções insensatas, não podia fazer outra coisa senão internar-se ainda mais, continuar a extraviar-se”. Voltaremos a ouvir falar desta estranheza, mas vale a pena avançar que estas mulheres lascivas nunca são formosas. No mundo de Kafka. a beleza só aflora nos lugares mais secretos: nos acusados, por exemplo. “Trata-se de um fenômeno extraordinário, mas fisiológico em certo sentido... Não pode ser a culpa, nem sequer o justo castigo que os torna formosos... E o processo contra eles que os transfigura”.

O processo não oferece em geral esperanças aos acusados, mesmo quando não lhes retira toda a confiança na absolvição. E é talvez esta ausência de esperança que os torna belos. Isto concorda perfeitamente com o fragmento de uma conversa referida por Max Brod. “Recordo — diz ele — um diálogo com Kafka cujo ponto de partida era a Europa atual e a decadência da humanidade: somos — murmurou em dado passo — pensamentos niilistas, ideias de suicídio que afloram à mente de Deus. Respondi que não, que o nosso mundo era apenas um momento de mau humor de Deus, um mau dia, e que deveria haver esperança fora do mundo que conhecemos. Kafka sorriu: muita esperança, sem dúvida, infinita esperança, mas não para nós”. Estas palavras aludem às únicas

personagens de Kafka, saídas do seio da família, para quem talvez haja esperança. Não são os animais, nem esses mutantes ou seres imaginários como o cordeiro-gato ou Odradek, que também vivem à sombra da família. Não é por acaso que Gregório Samsa acorda transformado em insecto precisamente em casa de seus pais, e tampouco é por acaso que o estranho animal meio gato, meio cordeiro “provém da herança paterna”; Odradek, por seu turno, é “a preocupação do pai”. Quem sai deste âmbito são os “ajudantes”.

Estes ajudantes pertencem a um ciclo de personagens que atravessa toda a obra de Kafka. São da sua raça o bobo e o desmascarado da Contemplação, assim como o estudante que aparece à noite na varanda vizinha de Karl Rossmann e como os loucos que vivem naquela cidade do sul e nunca se cansam. A sua existência crepuscular evoca a luz incerta que ilumina debilmente as personagens dos contos curtos de Martin Walser, autor da novela *O ajudante* e admirado por Kafka. As sagas indianas têm os *gandharva*, criaturas embrionárias, seres em estado nebuloso. Ao seu tipo pertencem os ajudantes de Kafka, que não correspondem — mas também não são estranhos — a nenhum dos outros ambientes ou esferas: trata-se de mensageiros que estabelecem a comunicação entre os vários grupos. Assemelham-se, como Kafka indica, a Barnabé, e Barnabé é um mensageiro. Ainda não saíram por completo do seio da natureza e por isso “acomodaram-se no chão, a um canto, sobre dois vestidos de mulher... Toda a sua ambição... consistia em ocupar o menor espaço possível; fizeram várias tentativas com esse fito, sempre acompanhadas de risos e murmúrios, entrecruzando braços e pernas, metendo-se literalmente um dentro do outro, de modo que na penumbra não se via no seu cantinho mais do que um enorme novelo”. Para eles e para os seus semelhantes, os embrionários, os tontos, os inaptos, existe a esperança.

Na liberdade e desenvoltura das ocupações de tais mensageiros transparece, de forma mais pesada e obscura, a lei do mundo de todas estas criaturas. Nenhuma tem um posto fixo, nem possui contornos claros e inconfundíveis; nenhuma se encontra noutra situação que não seja subir ou cair, nenhuma que não possa substituir o inimigo ou o vizinho; nenhuma que não seja entrada em anos e ao mesmo tempo ainda imatura; nenhuma que não se encontre profundamente exausta logo no principio de qualquer longa tarefa. Não se pode sequer falar de ordens ou hierarquias. O mundo do mito convidaria a fazê-lo, mas esse mundo é infinitamente mais jovem que o mundo de Kafka, a quem o mito prometeu já a redenção. A este respeito sabemos apenas que Franz Kafka não cedeu a essa quimera. Novo Ulysses, “com os olhos fixos no horizonte”, deixou que “as sereias desaparecessem literalmente face à sua resolução; justamente quando mais próximas estavam, ele já nada sabia delas”. Entre os antepassados que Kafka se atribui na antiguidade, contam-se os judeus e os chineses, mas não devemos esquecer este grego. Ulisses encontra-se no limite que separa o mito da fábula. Razão e astúcia introduziram no mito as suas artimanhas; os seus poderes já não são invencíveis. A fábula é a recordação da vitória sobre esses poderes. E Kafka, quando se propôs escrever lendas, escreveu fábulas para dialéticos. Introduziu-lhes pequenos truques, a fim de obter a prova de que “até meios insuficientes e pueris podem conduzir à salvação”. E com estas palavras que apresenta a narrativa *O Silêncio das Sereias*, onde elas efetivamente se calam; possuem “uma arma mais terrível do que o canto... O seu silêncio”. E recorreram a essa arma junto de Ulisses. Mas este, narra Kafka, “era tão astucioso, tão subtil que nem sequer a ideia de destino lhe podia penetrar o espírito. Talvez se tenha apercebido, embora o fenómeno nos pareça exceder a inteligência humana, que as sereias se calavam; a comédia que lhes opôs (às sereias e aos deuses) serviu-lhe apenas de escudo”.

Em Kafka, as sereias se calam. Talvez porque nele a música e o canto são uma expressão ou pelo menos um testemunho de salvação. Um sinal de esperança que nos chega desse pequeno mundo intermédio, ao mesmo tempo embrionário e trivial, desconsolador e tonto, onde vivem os ajudantes. Kafka é como o jovem que partiu para conhecer o medo. Chegou ao palácio de Potemkin, mas no final, nos buracos das suas arrecadações, encontrou Josefina, a ratinha cantora, cuja melodia descreve assim: “Há nela algo da pobre, breve infância, algo da felicidade perdida e para sempre irrecuperável, mas também alguma coisa da vida ativa e presente, da sua pequena, inexplicável e no entanto constante e irreprimível alegria”.

Um retrato de infância

Existe um retrato de Kafka em criança, e poucas vezes “a pobre, breve infância” se traduziu de forma mais aguda. Deve ter sido tirado num desses estúdios fotográficos do século passado que, com a sua decoração, as suas palmeiras, os seus cavaletes e arabescos, se encontravam a meio caminho entre a câmara de torturas e a sala do trono. No retrato, apertado num fatinho estreito, quase humilhante, sobrecarregado de bordados, um menino com cerca de seis anos destaca-se sobre um fundo de rígidas palmeiras. Como se houvesse a ideia de tornar mais quentes e sufocantes aqueles trópicos de fantasia, o menino tem à sua esquerda um grande chapéu de abas largas, como os dos espanhóis. Uns olhos infinitamente tristes sobrepõem-se à paisagem que lhes foi destinada e a cavidade de uma grande orelha aparece escutando.

O evidente desejo de se transformar num índio talvez se haja alimentado durante algum tempo desta grande tristeza; “Ser um índio, sempre a cavalo, à desfilada, fender o ar, vibrar sobre o terreno que vibra, até perder as rédeas, as esporas, o pescoço e a cabeça da montada e nada mais ver_à frente que o campo, vasta extensão deserta”. Este desejo contém muitas coisas, mas a revelação do segredo consuma-se na América. A novela América possui características particulares, evidentes já no nome do protagonista Enquanto nas novelas anteriores, apenas o murmúrio de uma inicial servia ao autor para se dirigir a si próprio, nesta, que se passa no novo mundo, vive uma espécie de renascimento com o seu nome inteiro no teatro natural de Oklahoma. “Numa esquina, Karl viu um cartaz com os seguintes dizeres: Hoje no hipódromo de Clayton, das seis da manhã até a meia-noite, admite-se pessoal para o Teatro de Oklahoma! O grande Teatro de Oklahoma chama-vos, mas só hoje, só uma vez. Quem perder esta oportunidade, perde-a para sempre! Quem pensa no seu futuro é connosco que deve estar! Todos são bem-vindos! Quem quiser ser artista, não falte! O nosso Teatro tem empregos para toda a gente, cada um no seu lugar! Não percam tempo! Partam para Clayton! Depois da meia noite não se admite mais ninguém! Ai de quem não acreditar em nós!” O leitor deste anúncio é Karl Rossmann, a terceira e mais feliz encarnação do K. herói das novelas de Kafka. A felicidade espera-o no teatro natural de Oklahoma, que é um verdadeiro hipódromo, assim como a “infelicidade” o invade, certa ocasião, sobre o pequeno tapete do seu quarto, onde corria em círculo “como num hipódromo”. Desde que escrevera as suas considerações “para uso dos cavaleiros” e tinha feito subir as escadas do tribunal ao “novo advogado”, levantando as ancas, com passos ressonantes sobre o mármore, ou dando grandes saltos e de braços cruzados, fizera trotar no campo os seus Rapazes na estrada real, a figura do hipódromo era-lhe familiar. Na prática, pode acontecer até a Karl Rossmann “dar em estado de

sonolência, por distração, saltos demasiado altos, com uma inútil perda de tempo”. Assim, o lugar onde alcança a meta dos seus desejos só podia ser um hipódromo.

Este hipódromo é ao mesmo tempo um teatro e isto constitui um enigma. Mas o lugar enigmático e a figura clara e transparente de Karl Rossmann encontram-se estreitamente ligados. Transparente, puro, talvez frouxo de carácter, é-o com efeito Karl Rossmann, e é-o no sentido em que Franz Rosenzweig, no seu livro *Stern der Erlösung*, diz que na China o homem interior se acha “privado de carácter, o conceito de sábio, tal como desde Confúcio tem sido classicamente encarnado, apaga todas as possíveis particularidades de carácter. O que distingue o homem chinês é algo diferente do carácter uma pureza de sentimentos elementar”. Por mais que isso possa explicar-se teoricamente — a pureza de sentimentos talvez seja um equilíbrio excepcionalmente refinado do comportamento mímico —, a verdade é que o teatro natural de Oklahoma nos encaminha para o teatro chinês, que é um teatro de mímica. Uma das funções mais importantes deste teatro natural consiste em transformar o acontecer em gesto. É possível ir mais além e sustentar que toda uma série de estudos e histórias menores de Kafka só ficam plenamente iluminadas se as relacionarmos, por assim dizer como documentos, com “o teatro natural de Oklahoma”. Só assim se pode descobrir que toda a obra de Kafka representa um código de gestos que à priori não possuem para o autor um claro significado simbólico, constituindo antes interrogações que se expressam através de jogos e combinações sempre renovadas. O teatro é a sede natural destas experiências. Num comentário inédito a *Fratricídio*, Werner Kraft decifrou agudamente o desenvolvimento desta história como acontecer cênico: “A representação pode começar e é efetivamente anunciada pelo vibrar de uma campainha. O som produz-se da forma mais natural logo que Wese sai da casa onde se encontra o seu escritório. Mas diz-se expressamente que, por demasiado sonora, por

se difundir sobre a cidade e subir até ao céu, essa campainha não é apenas a de uma porta”. Assim como o som da campainha ultrapassa a porta e sobe até ao céu, assim os gestos das personagens de Kafka são demasiado fortes para o seu ambiente e irrompem num espaço mais vasto. À medida que foi aumentando a sua mestria estilística, Kafka foi renunciando progressivamente a explicar tais gestos, a adaptá-los a situações normais. “É uma mania curiosa — diz-se em *A Metamorfose* — essa de se sentar na secretária e lá cima falar ao empregado, o qual, surdo como é, tem de colocar-se-lhe debaixo do nariz”. Já *O Processo* omitira claramente todas as explicações para situações como esta. No penúltimo capítulo, K. detém-se junto dos primeiros bancos da igreja, “mas a distância pareceu ainda excessiva ao sacerdote, o qual ergueu a mão e com o indicador apontou-lhe um sítio mesmo debaixo do púlpito. K. obedeceu, mas daquele lugar era obrigado e inclinar a cabeça para trás a fim de poder ver o padre”.

Max Brod diz: “Invisível era o mundo dos fatos que contavam para ele”, mas o certo é que para Kafka era o gesto o mais invisível de todos. Cada gesto é um acontecimento e quase se poderia dizer um drama. A cena onde este drama se desenrola é o Teatro do Mundo e o seu pano de fundo é o céu. Este céu, porém, é só um ciclorama: investigar a sua lei seria o mesmo que querer pendurar um cenário numa galeria de quadros. Como Greco, Kafka abre o céu a cada gesto, mas também como em Greco — que era o santo patrono dos expressionistas —, o elemento decisivo, o fulcro da questão continua a ser o gesto. Quem ouviu a pancada no portão, caminha encurvado pelo terror. Assim representaria o terror um ator chinês e ninguém se sobressaltaria. Noutro fragmento, o próprio K. se põe a representar. Quase sem dar por isso, tomou “da mesa uma folha; sem ver o que fazia, manteve-a sobre a palma da mão e, erguendo-a, colocou-a diante dos olhos dos dois. Ao fazer isto, não pensava em nada de determinado: agia apenas sob a impressão de que tinha de

cumprir aquele gesto um dia, se conseguisse terminar o grande memorial que o libertaria da acusação”. Este gesto, tal como o gesto animal, une o mais simples ao mais enigmático. É possível mergulhar nas histórias de animais de Kafka e ler-lhes páginas e páginas sem descobrir que afinal não é de homens que se trata. Quando depara com o nome do protagonista — o macaco, o cão ou o rato —, o leitor ergue os olhos espantado e descobre que se encontra -já muito longe do continente do homem. Kafka, contudo, é sempre assim: retira ao gesto do homem os seus alicerces tradicionais e desse modo consegue um objeto para reflexões sem fim.

Estas reflexões são singularmente intermináveis, mesmo quando têm origem nas histórias simbólicas de Kafka. Pense-se na parábola *Perante a lei*. O leitor que a encontrou em *O médico rural* tocou talvez o ponto nebuloso no seu interior, mas não teria sequer sonhado com a série interminável de considerações que surgem desta parábola quando Kafka se demora a explicá-la. Em *O Processo*, isso acontece por intermédio do sacerdote e é tão notório que se poderia pensar que a novela não é mais do que a parábola desenvolvida. O verbo “desenvolver”, no entanto, possui um duplo sentido. A flor é o resultado de um desenvolvimento diferente do barco de papel que se ensina a fazer às crianças e se desdobra numa folha lisa. Este segundo desenvolvimento é o que se adéqua à parábola, ao prazer do leitor em desdobrá-la até lhe encontrar um significado liso. Mas as parábolas de Kafka desenvolvem-se no primeiro sentido, no sentido da evolução que culmina na flor. Por isso o seu resultado tem afinidades com a poesia, o que não impede que as narrativas kafkianas se resolvam inteiramente nas formas da prosa ocidental e mantenham com a doutrina subjacente uma relação análoga à da Hagadah com a Halakkah (na religião judaica, Hagadah é o mundo da lenda, do mito, e Halakkah o da lei sagrada). Não são parábolas, mas tão-pouco pretendem ser tomadas em sentido literal; estão construídas de modo a poderem ser citadas,

interpretadas como ilustrações. Contudo, ignoramos a doutrina que as parábolas de Kafka acompanham e que ilustram os gestos de K. e os movimentos dos seus animais. Descobrimos que este ou aquele fragmento se lhe podem vincular, mas isso é o máximo que podemos dizer a seu respeito. Seja como for, intuímos que se trata de algo que tem a ver com o problema da organização da vida e do trabalho na comunidade humana. Por mais que lhe parecesse impenetrável, essa questão preocupou Kafka. Se no célebre diálogo que manteve com Goethe em Erfurt, Napoleão colocou a política no lugar do destino, Kafka — fazendo uma variação — poderia definir a organização como destino. A organização, com efeito, surge-lhe não só nas vastas hierarquias de funcionários, mas também, de forma mais clara ainda, nos difíceis e imperscrutáveis empreendimentos de construção cujo modelo esboçou em A muralha da China.

“A muralha deve constituir uma proteção para durar séculos, exigindo a tarefa da sua construção, portanto, como condições fundamentais, o recurso às experiências arquitetônicas de todos os tempos e de todos os povos, e o sentido da responsabilidade pessoal dos construtores. Para os trabalhos de menos importância, podia-se empregar gente do povo ignorante: homens, mulheres, crianças, todos os que viessem oferecer-se atraídos pelo salário; mas para a direção de cada grupo de quatro pessoas era necessário um homem inteligente, perito em construções. Nós — falo em nome de muitos — aprendemos a só nos conhecermos e reencontrarmos ao executar as ordens dos engenheiros supremos, e comprovamos que sem a orientação dos chefes quer o ensino que nos ministram na escola, quer o nosso intelecto humano, seriam insuficientes para a pequena tarefa que nos cabe no imenso projeto”. Esta organização assemelha-se ao destino. Meschnikoff, no seu livro A civilização e os grandes rios históricos, serve-se de expressões que poderiam ser de Kafka. “Os canais do Yang-tse-Kiang e os diques de Hoang-ho — escreve — são segundo todas as probabilidades resultado do trabalho comum

sagazmente organizado de ... várias gerações. O mínimo descuido na escavação de um fosso ou no levantamento de um dique, a mínima negligência, o egoísmo de um homem ou de um grupo de homens relativamente ao problema da riqueza hidráulica comum, transforma-se, em condições tão particulares, em fonte de desastres e vastíssimas calamidades sociais. Daí as ameaças de morte que acompanham a exigência de uma solidariedade estreita e constante entre massas de população estranhas e frequentemente hostis entre si. A gigantesca empresa condena cada homem a penosos trabalhos cuja utilidade só se tornará patente com o tempo e cujo plano é quase sempre incompreensível para o homem comum”.

Kafka pretendia incluir-se entre os homens comuns, e cada passo que tentava dar, esboçava-o nos limites da compreensão. E é assim que gosta de apresentar as coisas aos outros. Muitas vezes, como o Grande Inquisidor de Dostoiewsky, parece não estar longe de dizer “Mas se é assim, há aqui um mistério e nós não podemos compreendê-lo. E se há um mistério, temos o direito de pregá-lo e de ensinar aos homens que não é a livre decisão dos seus corações, não é o amor aquilo que importa, mas sim o mistério: é ao mistério que devem submeter-se cegamente, dite o que ditar a sua consciência”. Kafka nem sempre escapou às tentações do misticismo. Há uma nota no seu diário, a propósito do encontro com Rudolf Steiner, que não contém, pelo menos na forma em que foi publicada, uma tomada de posição precisa por parte de Kafka. Teria evitado tomá-la? A atitude que manteve em relação aos seus textos leva-nos a pensar que não é de excluir essa hipótese. Kafka dispunha de uma excepcional faculdade para inventar analogias. Não obstante, nunca aprofunda o que é susceptível de explicação e tomou mesmo todas as medidas possíveis contra a interpretação dos seus próprios textos. Quem neles se aventure, deve fazê-lo com cautela e desconfiança, tendo sempre presente a forma de ler própria de Kafka e a disposição do testamento em que ordenava a destruição da sua obra póstuma; essa

vontade, se bem a considerarmos, é tão dificilmente compreensível e exige um exame tão minucioso como as respostas do guardião perante a lei. Talvez Kafka, que em cada dia da sua vida teve de atender a comportamentos inexplicáveis e a declarações ambíguas, tivesse querido pagar aos seus contemporâneos, pelo menos à hora da morte, com moeda idêntica. O mundo de Kafka é um Teatro Universal. Para ele, o homem encontra-se naturalmente em cena. E a prova é que todos são aceites no teatro natural de Oklahoma. É impossível compreender os critérios que regulam as admissões. À aptidão declamatória que em princípio poderia parecer importante, não se atribui qualquer importância: só se pede aos candidatos que representem o papel de si próprios. Que possam ser seriamente o que dizem ser, é coisa que sai do campo do possível. Os atores com os seus papéis procuram asilo no teatro natural, tal como as seis personagens de Pirandello procuram um autor. Em ambos os casos, o que procuram é o refúgio derradeiro, e isso não exclui que esse lugar seja a redenção. A redenção não é um prêmio atribuído à vida: é antes o último refúgio de um homem que, como diz Kafka, tem “o caminho bloqueado pelo seu próprio osso frontal”. A lei deste teatro está contida numa frase da Comunicação a uma academia: “Imitava-os porque procurava uma saída; por nenhuma outra razão”. Um presságio de tudo isto parece aflorar em K. antes do fim do seu processo. Volta-se imprevistamente para os dois senhores de chapéu alto que vêm buscá-lo e pergunta-lhes: “Em que teatro trabalham?” — “Teatro?”, admira-se um deles, enquanto se volta para o outro, como que a pedir-lhe conselho. Depois ficam ambos mudos. Não respondem à pergunta, mas tudo leva a crer que os deixou impressionados.

Sobre uma grande mesa, coberta por uma toalha branca, ofereceu-se um banquete aos novos aderentes ao teatro natural. “Todos estavam excitados e alegres”. Os antigos comparsas fazem de anjos, empoleirados em altos pilares que, envoltos em cartões ondulados,

ocultam no interior uma pequena escada. São preparativos de uma feira camponesa ou, talvez, de uma festa infantil, onde o rapazinho da fotografia, enfeitado por vistosas andainas, teria perdido a tristeza que se lhe vê no olhar. Se não tivessem asas amarradas à cintura, aqueles anjos podiam ser verdadeiros. Kafka é o seu precursor. Um desses anjos — o empresário — eleva-se até ao trapezista atingido pela “primeira dor” quando cai na rede de proteção, acaricia-o e encosta a cabeça à do ginasta, “de modo que as lágrimas do artista lhe alagaram o rosto”. Um outro — anjo da guarda ou polícia —, depois do “fratricídio”, encarrega-se do assassino Schmar, o qual “parece querer esmagar a boca contra as costas do polícia, que o arrasta a passo estugado”.

“Como em todos os grandes fundadores de religiões — disse-o Soma Morgenstern — há em Kafka um certo ar de aldeia”. E é oportuno recordar aqui a definição de piedade religiosa dada por Lao-Tsé, de que Kafka deu uma transcrição perfeita em *A aldeia próxima*: “As comunidades vizinhas podem achar-se ao alcance do olhar e também podem encontrar-se ao alcance do ouvido o uivo dos seus cães e o canto dos seus galos. Isso deveria contentar os homens, que poderiam morrer de velhos sem viajar para mais longe”. Como Lao-Tsé, também Kafka era uma autor de parábolas, mas não era um fundador de religiões.

Consideremos a aldeia no sopé do monte do castelo, esse povoado onde a pretensão de K. às funções de agrimensor é confirmada de forma tão misteriosa quanto inesperada. No epílogo a novela, Brod disse que Kafka certamente tomou para modelo da aldeia vizinha do castelo uma localidade determinada, talvez Zurau, em Erzgebirge. Mas naquela terra podemos igualmente reconhecer outra povoação: a mencionada numa lenda talmúdica contada pelo rabino em resposta à pergunta que lhe fazem sobre os motivos que terão levado o judeu a oferecer um banquete na noite de sexta-feira. A lenda refere-se a uma princesa que definhava no exílio, longe da

sua gente, numa aldeia cuja língua ignorava. Certo dia recebe uma carta a anunciar-lhe que o noivo não a esqueceu e que partiu ao seu encontro. O noivo, diz o rabino, é o Messias; a princesa, a alma; a aldeia do seu desterro, o corpo. Como não pode manifestar de outra forma a sua alegria à gente da terra, que não lhe entende a língua, oferece-lhe um banquete. Com esta povoação do Talmude, encontramos-nos no centro do mundo de Kafka. Tal como K. na aldeia junto ao castelo, assim vive no seu corpo o homem contemporâneo; um corpo que lhe foge e se transforma em seu inimigo. Pode acontecer que o homem acorde de manhã e se veja transformado num insecto. O alheamento — o que em si mesmo lhe é alheio — tomou conta dele. Kafka pertence ao ar da aldeia do castelo, e por isso não caiu na tentação de converter-se num profeta religioso. A essa aldeia pertencem também o estábulo de onde saem os cavalos do médico, o desvão sufocante onde Klamm, de charuto na boca, se senta diante dum copo de cerveja, e o portão que se abre para as ruínas quando se lhe dá uma pancada. O ar da aldeia está contaminado de irrealidade e decomposição, e Kafka tem de respirá-lo toda a vida. Não era adivinho nem fundador de religiões. Como conseguiu resistir?

O homenzinho corcunda

Como é do conhecimento geral, Knut Hamsun costuma enviar de vez em quando cartas opinativas ao jornal da pequena cidade em cujos arredores vive. Há alguns anos, realizou-se na comarca um processo contra uma rapariga que tinha morto o filho recém-nascido. Condenaram-na a uma pena de prisão. Pouco tempo depois

apareceu no periódico uma declaração de Hamsum cujos termos eram mais ou menos os seguintes: uma cidade incapaz de aplicar a pena capital a tão desnaturada criatura só era digna de desprezo; a infanticida merecia, se não a forca, pelo menos prisão perpétua. Passaram-se alguns anos e apareceu Benção da Terra, onde o escritor conta a história de uma criada que comete o mesmo crime e sofre a mesma pena (nada de forcas nem de prisões perpétuas).

As reflexões póstumas de Kafka contidas em *A Muralha da China* convidam a recordar este episódio. Ainda mal havia saído o livro, logo surgiu, apoiada nessas reflexões, uma interpretação de Kafka que se comprazia em utilizá-las como esponja apagadora do que a obra autêntica diz. Há dois modos de errar completamente na apreciação dos textos kafkianos: um consiste na interpretação natural; o outro na sobrenatural. Ambas — a interpretação psicanalítica e a teológica — descuram igualmente o essencial. A primeira é sustentada por Hellmuth Kaiser, a segunda por vários autores, entre os quais H. J. Schoeps, Bernhard Rang, Groethuysen e também Willy Haas, que no entanto formulou a respeito de Kafka — no referente a outros aspectos que adiante abordaremos — observações muito interessantes. Isso não o salvou de uma interpretação da obra no sentido do clichê teológico. “O poder superior — escreve Haas —, o reino da graça, foi representado por Kafka na sua grande novela *O Castelo*; o poder inferior, o reino do juízo e da condenação, na fábula igualmente grande *O Processo*. O território situado entre ambos os reinos, o destino terreno e as suas difíceis exigências, procurou pintá-lo, mediante uma severa estilização, em *A América*, sua terceira novela”. Segundo Max Brod, o primeiro terço desta interpretação pode ser considerado patrimônio comum da exegese kafkiana. Assim escreve, por exemplo, Bernhard Rang: “Na medida em que pode considerar-se o castelo como sede da graça, todos esses esforços inúteis e tentativas vãs significam precisamente — em termos teológicos — que a graça

divina não se deixa alcançar e pressionar pelo arbítrio e a vontade do homem. A inquietação e a impaciência mais não fazem do que impedir e confundir a sublime quietude do divino”. Esta interpretação é decerto cômoda, mas quanto mais se procura alargá-la, mais se vê que é insustentável. A evidência da sua falta de fundamento é sobretudo notória em Willy Haas, quando declara: “Kafka procede... de Kierkegaard e de Pascal, e pode-se inclusivamente considerá-lo o único descendente legítimo desses filósofos. Os três têm em comum o duro e cruel tema religioso fundamental: “o homem é sempre culpável perante Deus... O mundo superior de Kafka, o chamado Castelo, com o seu exército imperscrutável, mesquinho, extravagante e lascivo de funcionários, o céu misterioso que o cobre, disputa com os homens um jogo terrível... Seja como for, até mesmo diante deste Deus o homem não pode eximir-se à sua profunda culpa”. O menos que se pode dizer é que esta teologia, comparada com a teodiceia de Anselmo de Canterbury, não se pode levar muito a sério, incorrendo em especulações bárbaras que nada têm a ver com a letra do texto kafkiano. “Acaso um funcionário isolado — pergunta-se um *O Castelo* — tem o direito de perdoar? Pode-se admitir que ao coletivo das autoridades reunidas seja permitido tomar decisões, mas mesmo aqui há que distinguir: podem condenar, mas não têm poderes para perdoar”. Este caminho não leva longe: “Trata-se — sentencia Denis de Rougemont — não do estado miserável do homem sem Deus, mas da miséria de um homem submetido a um Deus que não conhece, porque não conhece Cristo”.

É mais fácil extrair consequência especulativas da edição póstuma das notas kafkianas do que esclarecer um único dos temas que despontam nos seus contos e novelas. Mas só eles podem iluminar as forças pré-históricas que Kafka teve de enfrentar, forças que também podemos considerar como potências históricas dos nossos dias. Sob que nome terão aparecido a Kafka? Ninguém sabe.

Sabe-se apenas que ele não conseguiu orientar-se entre essas forças, que as não conheceu. No espelho que a pré-história lhe apresentava sob a forma da culpa, viu surgir tão-só o futuro como juízo. Kafka, contudo, não forneceu nenhuma indicação sobre o modo como tal juízo deve entender-se. Será o juízo final e universal? É o acusado que faz de juiz? O próprio processo não constitui o castigo? Kafka esperaria alguma resposta? Não procurava antes postergá-la? Nas suas histórias, a épica recupera a função que desempenhava na boca de Xerazade: postergar os acontecimentos. Em *O Processo* a dilação é a esperança do acusado, e o julgamento transforma-se lentamente num veredicto. O próprio patriarca deve aproveitar um adiamento, nem que para isso haja de perder o seu lugar na tradição. “Poderia imaginar outro Abraão, rápido como um criado, pronto a satisfazer o pedido do sacrifício imediato, mesmo que tal diligência não bastasse para transformá-lo num profeta ou sequer num trapeiro. Um Abraão que no entanto não executa o sacrifício por várias razões: não pode afastar-se do lar, é indispensável à economia e ao governo domésticos, não tem a casa em ordem e sem a casa em ordem, sem esse amparo, não pode partir, como a própria Bíblia o reconhece: “E pôs em ordem a sua casa”.

“Rápido como um criado”, diz-se deste Abraão. Para Kafka, algo havia só captável pelo gesto. E este gesto, ininteligível, é o ponto obscuro e nebuloso das parábolas, o ponto de onde emana a obra de Kafka, cuja avareza em publicá-la é conhecida, deixando em testamento a vontade expressa que fosse destruída. Ninguém que se ocupe de Kafka pode iludir este testamento: faz constar de uma vez para sempre a insatisfação do autor relativamente à obra, a consideração dos seus esforços como inapelavelmente malogrados e a convicção de que o fracasso era a sua vocação e o seu destino. Na verdade, fracassou na grandiosa tentativa de reconduzir a poesia à doutrina, de voltar a dar-lhe, como parábola, a simples

inalterabilidade da razão. Nenhum outro poeta foi mais rigorosamente fiel ao mandamento: “Nenhuma imagem te farás”.

“Era como se a vergonha devesse sobreviver-lhe”: com estas palavras se conclui *O Processo*. A vergonha, que corresponde à sua “elementar pureza de sentimentos”, é o gesto mais forte de Kafka. Porém, possui um duplo aspecto: a vergonha, reação íntima do homem é também uma reação socialmente imperativa. Não é só vergonha perante os outros: também pode ser vergonha pelos outros. A vergonha de Kafka não é assim mais pessoal do que a vida ou o pensamento que ela rege e governa: “não vive a sua vida pessoal, não pensa o seu pensamento pessoal. É como se vivesse e pensasse constrangido por uma família.. Essa família desconhecida... não pode abandoná-lo”. Ignoramos a composição — homens, animais — dessa família, mas distinguimos claramente uma coisa é ela que obriga Kafka a remover — ao escrever — eras cósmicas, é ela que faz rolar o acontecer histórico como Sísifo a sua pedra E assim lhe sai à luz a parte inferior, de visão desagradável e a que Kafka não resistiu. “Acreditar no progresso não significa que se tenha verificado já progresso algum. Fraca fé seria esta”. A época em que vive não significa para ele qualquer progresso sobre os começos pré-históricos. As suas novelas desenrolam-se num mundo palustre, onde as criaturas vagueiam num estádio que Bachofem define como o dos heteras. O fato de ser um estádio esquecido não significa que não subsista no presente. A sua presença deve-se mesmo ao seu olvido, embora a experiência do burguês médio não tenha a profundidade suficiente para lhe dar a mínima ideia disto. “Tenho experiência — escreve Kafka num dos seus primeiros esboços — e não gracejo se disser que consiste num enjoio de mar em terra firme”. Não é por acaso que a primeira “contemplação” se produz numa rede de dormir. E Kafka demora-se interminavelmente em considerações sobre a natureza incerta, flutuante das experiências. Todas cedem, todas se misturam com as experiências opostas. “Fazia

um calor sufocante naquele dia de agosto — começa *A Pancada no Portão* —. Ao regressar a casa com minha irmã passamos diante do portão de um estábulo. Já não sei se de brincadeira ou por distração ela desfechou uma punhada no portão ou se apenas esboçou o gesto, de punho fechado, sem bater”. A simples possibilidade desta última hipótese faz aparecer as precedentes, que antes pareciam inócuas, a uma nova luz. Do pântano destas experiências surgem as figuras femininas de Kafka: criaturas palustres, como Leni, que estende “os dedos médio e anular da mão direita, unidos por uma membrana até quase a última falange”. “Belos tempos!”, exclama a ambígua Frida, ao recordar a sua vida anterior —. “Nunca me perguntaste nada sobre o meu passado”. Isto conduz-nos a obscura matriz dos tempos, onde se realiza o acasalamento “cujas desenfreada luxúria — segundo Bachofem — é abominada pelas puras potências da luz celestial e justifica a expressão *Luteae voluptates* de que se serve Arnóbio”.

Só a partir daqui se pode entender a técnica narrativa de Kafka. Quando outras personagens da novela têm de comunicar algo a K., fazem-no, mesmo que se trate da coisa mais grave ou mais surpreendente, de forma incidental e como se ele, no fundo, devesse saber disso há muito tempo. É como se não houvesse nada de novo, como se o protagonista apenas fosse tacitamente convidado a recordar algo que esqueceu. Willy Haas interpretou neste sentido o desenvolvimento de *O Processo*, ao afirmar com justeza que “o objeto do processo, o verdadeiro protagonista deste livro incrível é o esquecimento...cuja... propriedade fundamental é o olvido de si mesmo... O olvido converteu-se aqui numa figura muda — na pessoa do acusado —, numa figura de intensidade grandiosa”. A tese de que “este centro misterioso” deriva “da religião judaica” deve ser tomada em consideração. “A memória como piedade desempenha aqui um papel de extraordinária importância Não é... um entre outros, mas... o mais profundo atributo de Jeová, o de recordar, de possuir memória infalível até à terceira, à quarta., à

centésima geração. O ato... mais sagrado do... rito consiste na anulação dos pecados do livro da memória”.

O esquecido — e com esta noção encontramos-nos num umbral ulterior da obra de Kafka — nunca é puramente individual. Cada particular objeto de esquecimento confunde-se com o esquecido da pré-história, com ele entrando em inumeráveis combinações, variáveis, incertas, que dão sempre origem a novos abortos. O esquecimento é o recipiente de onde brota o inesgotável mundo intermédio das histórias de Kafka. “Aqui a única realidade é a plenitude do mundo. Cada espírito deve ser objetivo, deve manter-se à parte, para ter um lugar e direito a existir. O espiritual, na medida em que ainda desempenha uma função, resolve-se em espíritos. Os espíritos transformam-se em indivíduos absolutamente particulares, cada um deles com o seu nome, especialmente ligado ao nome de quem o venera... Formam uma multidão num mundo já superpovoado... Uma imensa legião que se multiplica sem escrúpulos... Novos espíritos estão sempre a agregar-se aos antigos, cada um com o seu nome próprio e diferente dos restantes”. Neste texto, não é de Kafka que se trata, mas da China. É assim que, em *Stern der Erlosung*, Franz Rosenzweig descreve o culto chinês dos antepassados. Para Kafka, o mundo dos seus antepassados, tal como o universo dos fatos que para ele realmente contavam, era literalmente imperscrutável, e não há dúvida de que o referido mundo, à semelhança daquele que os primitivos adoravam nas suas árvores totêmicas, aponta para baixo, para o reino das bestas. Aliás, não é só em Kafka que os animais são depositários do que se esqueceu. Em *O louro Eckbert*, um profundo conto de Tieck, o nome esquecido de um cachorro — Strohm — é a cifra de uma culpa enigmática. Podem assim compreender-se os motivos por que Kafka continuamente procurou captar a presença do esquecido nos animais. Estes não constituem a meta, mas são indispensáveis para alcançá-la. Pense-se no “artista da fome”, o qual “para dizê-lo

claramente era apenas um obstáculo no caminho que conduzia aos estábulos”. E recorde-se o animal de *O Covil* ou a “toupeira gigantesca”, absortos em complicadas cavilações sobre os desconhecidos que lhe escavam a terra. Os seus pensamentos, por outro lado, são algo de muito hábil e incerto, oscilando irresolutos de preocupação em preocupação, saboreando todas as angústias com a volubilidade do desespero. Em Kafka até borboletas encontramos: “o caçador Graco” é um culpado que não quer reconhecer a sua culpa, “transformando-se numa borboleta”. “Não se ria”, diz o caçador Graco. É verdade: entre todas as criaturas de Kafka, são especialmente os animais que se dedicam a reflexão. A corrupção está para o direito como a angústia para o pensar destas criaturas. A angústia confunde os acontecimentos e, não obstante, é sempre a única fonte de esperança. Mas dado que a coisa mais estranha e esquecida é o corpo — o nosso próprio corpo — compreende-se o que levou Kafka a designar por “a besta” o acesso de tosse que lhe irrompia das entranhas. Era a primeira ofensiva da grande manada.

O mais estranho bastardo que a pré-história engendrou em Kafka mediante a culpa foi Odradek. “Ao princípio parece um carroto achatado, em forma de estrela, onde se enrolam desordenadamente velhas linhas soltas de toda a espécie e cor. Mas é mais do que isso; do centro da estrela parte uma pequena vareta transversal onde se encaixa outra em ângulo recto. Mediante esta segunda vareta, por um lado, e um dos raios da estrela, pelo outro, o conjunto dá a impressão de poder aguentar-se como sobre duas pernas”. Segundo os casos, Odradek “aloja-se em desvãos, escadas, corredores, vestíbulos”.. Prefere os mesmos lugares do tribunal, que está atrás da culpa. O chão é o sítio dos objetos abandonados e esquecidos. A obrigação de comparecer a juízo talvez suscite uma sensação semelhante à de abrir um baú fechado há anos, abandonado no chão, a um canto. De boa mente adiaríamos a empresa até ao fim dos

tempos, como K. ao descobrir que a sua memória “teria servido para manter ocupado o espírito pueril de um velho reformado”.

Odradek é a forma que as coisas assumem no esquecimento. Deformam-se, tomam-se irreconhecíveis. São assim “a preocupação do pai”, que ninguém sabe qual é, o bicho que representa Gregório Samsa ou o grande animal, meio gato e meio cordeiro, para quem provavelmente “a faca do magarefe seria uma libertação”. Mas todas estas personagens de Kafka estão relacionadas, através de uma vasta série de figuras, com o protótipo da deformidade, o corcunda. O gesto mais frequente dos contos kafkianos é o do homem que inclina profundamente a cabeça sobre o peito, como o fazem, por cansaço, os senhores do tribunal ou, por servilismo, os porteiros do hotel, ou ainda, por causa do teto ser baixo, os visitantes da galeria. Em *A Colônia Penal*, as autoridades servem-se de um mecanismo antiquado para gravar letras muito floreadas nas costas dos condenados, mecanismo que ao acumular ornamentos multiplica as feridas, até a carne dos supliciados se tornar clarividente, decifrando diretamente o texto através de cujas letras aprenderão o nome da sua culpa desconhecida. As costas são, portanto, algo que se tem de carregar. E assim foi em Kafka desde sempre, como o explicita uma velha nota do diário: “Para me tomar o mais pesado possível, coisa que me parece útil para adormecer, tinha cruzado os braços e posto as mãos atrás das costas, de modo que jazia carregado como um soldado”. Aqui o peso coincide tangencialmente com o esquecimento próprio de quem dorme. Uma cantilena popular como *O homenzinho corcunda* é isso mesmo que simboliza. Este homenzinho é o inquilino da vida desfigurada, e desaparecerá quando chegar o Messias, o qual, segundo disse um grande rabino, não pensa vir transformar violentamente o mundo, mas dar-lhe tão-só uns pequenos ajustes.

*Chego ao meu quartinho ao leito de dormir
vejo um marrequinho que se põe a rir*

É o riso de Odradek, que “soa mais ou menos como o crepitar de folhas caídas”.

*Ajoelho-me no banquinho
para as rezas fazer
vejo um marrequinho
que se põe a dizer
querido menino, sê bonzinho
reza também pelo marrequinho*

Assim termina a horrível cantiga. Visionário das profundidades, Kafka atinge uma raiz e um fundamento que “as intuições da sabedoria mítica” ou “a teologia existencial” não saberiam dar-lhe. E essa matriz última é tanto o fundo do povo alemão como o do povo judaico. Se Kafka não rezou — coisa que não sabemos — distinguia-se em altíssima medida por aquilo que Malebranche define como “a prece natural da alma”: a atenção. Como os santos através das orações, foi através dela que se solidarizou com todas as criaturas.

Sancho Pança

Contasse que uma noite, numa aldeia hassídica, no final do Sabat, os judeus estavam reunidos numa casa miserável. Eram todos do lugar, excepto um, a quem ninguém conhecia, paupérrimo, andrajoso, que permanecia acorocado no canto mais escuro. ^{**} A conversa incidira sobre os temas mais diversos. De súbito, alguém animou o serão com uma pergunta interessante: qual o desejo que

cada um formularia se pudesse satisfazê-lo? Um queria dinheiro, outro um genro, um terceiro uma nova banca de carpinteiro, e por aí fora, à volta do círculo. Depois de todos terem falado, sobrou o mendigo, no seu canto escuro. Hesitante e de má vontade lá acabou por responder também: “Queria ser um rei poderoso, reinar num grande país, estar uma noite a dormir no meu palácio enquanto o inimigo violava as fronteiras e a sua cavalaria me cercava o castelo antes do amanhecer sem encontrar resistência; desperto pelo terror, sem tempo sequer para me vestir, fugia em camisa de dormir, perseguido por montes, vales, bosques e colinas, sem tréguas nem repouso, até chegar são e salvo a esta terra. Era isso que queria”. Os outros olharam-no desconcertados. “E que terias ganho com isso?”, perguntaram. “Uma camisa”, respondeu.

Esta história pode servir de introdução à economia do mundo de Kafka. Ninguém disse que as deformações que o Messias virá corrigir um dia sejam apenas aleijões do nosso espaço. São no também do nosso tempo. Kafka certamente que deve ter pensado nisso quando fez dizer ao seu avô: “A vida é extraordinariamente curta. É tal a sua brevidade na minha memória que não compreendo como é que um jovem, por exemplo, pode decidir ir a cavalo até a aldeia vizinha sem temer que — descontado qualquer desgraçado acidente — o lapso de uma vida normal e feliz possa ser demasiado breve para uma tal viagem”. Um sócia deste velho é o mendigo que “na sua vida normal e feliz” nem sequer encontra tempo para um desejo, mas que na vida insólita e desditosa da fuga, para onde se transfere com a sua história, se exime desse desejo, trocando-o pela realização.

Entre as criaturas de Kafka, há uma raça que tem particularmente em conta a brevidade da vida: vem da “cidade do sul... da qual se dizia que isso sim, era gente! Fixem-se nisto: não dormem!” Não dormem por quê? “Porque nunca se cansam. Como poderiam cansar-se os loucos?” É evidente que loucos e ajudantes, que também

nunca se cansam, são espécies afins. Os ajudantes, contudo, ainda chegam mais alto. A propósito da sua fisionomia, diz-se em determinado momento que fazem “pensar em adultos, quase em estudantes”. Os estudantes, que em Kafka aparecem quando menos se espera, são com feito os porta-vozes desta raça. “Mas afinal quando dorme?”, pergunta Karl maravilhado, contemplando o estudante. “Dormir? Ah, sim... Dormirei quando terminar os estudos”. As crianças também vão dormir de má vontade: enquanto dormem, podem verificar-se acontecimentos que exigem a sua presença. “Não esquecer o melhor” soa como advertência familiar numa obscura massa de antigas histórias, embora talvez não apareça realmente em nenhuma. O esquecimento, porém, diz sempre respeito ao melhor, e o melhor é a possibilidade de redenção. “A ideia de pretender ajudar-me — diz ironicamente o espírito errante e sem paz do caçador Graco — é uma doença que leva à cama”. Os estudos obrigam os estudantes a velar e é possível que a sua virtude máxima consista precisamente em mantê-los despertos. O jejuador jejua, o guardião cala-se e os estudantes velam. Tão secretamente obram em Kafka as grandes regras da ascese.

Dos anos submersos da infância, é o estudo que Kafka evoca. “Não fora muito diferentemente — e agora já tanto tempo havia passado — que Karl, em casa, sentado à mesa dos pais fizera os seus exercícios enquanto o pai lia o jornal, ou fazia escritas e correspondência para uma firma e a mãe se atarefava na sua costura, puxando a linha num gesto largo. Para não incomodar o pai, Karl punha sobre a mesa apenas o caderno e o material necessário para escrever, ordenando os livros de que precisava à sua direita e à sua esquerda, empilhados em cadeiras. Como era grande o silêncio que ali reinava! Como era raro entrarem estranhos naquele quarto!” Esses estudos talvez não possuam significado algum, mas estão próximos do nada que confere significado às coisas, como no Tao. Era isso que Kafka perseguia com o seu desejo de “pregar o tampo

de uma mesa com habilidade paciente e minuciosa e ao mesmo tempo não fazer nada, mas não de modo que se pudesse dizer: para ele cravar pregos não é nada!, mas: aquilo sim, é verdadeiramente bater pregos e ao mesmo tempo não fazer nada, o que tornaria o ato ainda mais audaz, mais decidido, mais real e mais louco".

Igualmente decidida e fanática é a atitude dos estudantes em relação ao estudo, e não se poderia imaginar nada mais estranho. Os escribas, os estudantes, estão sempre sem fôlego, sempre correndo atrás de alguma coisa. "O funcionário dita em voz tão baixa que o escriba não consegue ouvi-lo se permanecer sentado; por isso tem de levantar-se para escutar o que se lhe dita, voltar rapidamente a sentar-se para escrever, tornar a levantar-se para ouvir, e assim por diante. É tudo muito estranho e quase incompreensível". Se pensarmos nos atores do teatro natural, talvez se entenda melhor todos devem responder imediatamente à chamada. Há, no entanto, outros aspectos em que os atores se parecem com aquelas personagens diligentes. Para eles, trata-se verdadeiramente de "bater pregos e ao mesmo tempo não fazer nada", quer dizer de representar papéis; e mau ator será quem, por não estudar devidamente o seu papel, se esquece das palavras ou dos gestos que a representação requer. Para os membros da companhia de Oklahoma, porém, esse papel é a vida precedente de cada um. Daqui a "natureza" deste teatro natural. Os seus atores são seres redimidos. Mas não o é ainda o estudante que Karl observa durante a noite, na varanda, em silêncio, enquanto "lia no livro, o folheava, consultava de vez em quando um outro livro que apanhava num gesto rápido, e tomava apontamentos num caderno de que aproximava muito o rosto".

Nesta representação viva do gesto, por mais extravagante, Kafka é inimitável. Com razão, comparou-se K. ao soldado Schweyk: um espanta-se com tudo; o outro não se espanta com nada. Na época da máxima alienação mútua dos homens, das relações infinitamente

mediatizadas, que são as únicas que ainda se podem manter, inventaram o filme e o disco. No filme, o homem não reconhece o seu próprio andar, no disco, não reconhece a sua própria voz. Isso foi confirmado por diversas experiências, e a situação do sujeito delas é idêntica à de Kafka. É essa situação que o reconduz ao estudo, onde é possível que reencontre fragmentos da sua própria existência, partes do papel que lhe foi distribuído. É possível que consiga recuperar o gesto perdido, como Peter Schlemihl conseguiu reaver a sua sombra vendida. E possível que chegue a compreender-se — mas com que esforço! Porque o que brota do esquecimento é uma tempestade, e o estudo é uma cavalgada que avança contra ela. Assim o mendigo, que corre à desfilada montado no seu banco, a um canto escuro, ao encontro do passado, procurando assenhorear-se de si mesmo, sob a forma de um rei fugitivo. À vida, demasiado breve para uma cavalgada, corresponde este galope, suficientemente longo para uma vida; “...até lançar fora as rédeas e não ver mais em frente do que um vasto deserto, já sem o pescoço e sem a cabeça do cavalo”. Assim se realiza a fantasia do cavaleiro venturoso, impetuosamente lançado em perseguição do seu passado, numa viagem alegre e vazia — do cavaleiro que deixou de ser uma carga para o seu corcel. Este cavaleiro é feliz, mas desgraçado do que permanece amarrado à sua pileca, porque se propôs, como fim futuro, o mais próximo e imediato; a carvoaria. “A cavalo no balde de carvão, de mãos erguidas, segurando a pega, a mais simples das rédeas, desço a escada fatigosamente; mas ao fundo o balde ergue-se, radioso: magnífico, magnífico!” Os camelos deitados por terra, agitando-se sob o bastão do cameleiro, não se levantam mais majestosamente. Não há região mais desolada do que a das “Montanhas de Gelo” onde o cavaleiro do balde de carvão “se perde para nunca mais voltar”. Das “mais profundas regiões da morte” sopra o vento que o arrasta; é o mesmo que tantas vezes em Kafka emana da pré-história do mundo, o mesmo que empurra a barca do

caçador Graco. “Por toda a parte — diz Plutarco —, nos mistérios e nos sacrifícios, entre os gregos e entre os bárbaros, se ensina que devem existir dois seres principais e duas forças específicas opostas, das quais uma puxa a direito, para a frente, enquanto a outra desvia a primeira e a faz retroceder”. O recuo é a direção do estudo que transforma a vida em escrita. Bucéfalo é o seu mestre, “o novo advogado”, o qual sem o grande Alexandre, isto é, sem o grande conquistador sempre lançado para a frente, empreende o caminho do regresso. “Livre, os flancos nunca mais apertados pelas pernas do cavaleiro, longe dos clamores das batalhas alexandrinas, lê e relê as páginas dos velhos livros”. Num estudo recente, depois de ter analisado minuciosamente todos os pormenores do texto, Werner Kraft observa: “Não existe na literatura uma crítica do mito mais poderosa e mais radical”. A palavra “justiça” — pensa Kraft — não é usada por Kafka, mas o que a crítica do mito efetua em toda a sua extensão não é outra coisa senão justiça. Contudo, poderá verdadeiramente o direito ser ativado, em nome da justiça, contra o mito? Não: como jurista, Bucéfalo permanece fiel às suas origens. Parece, no entanto — e nisso talvez consista a novidade para ele e para a profissão de advogado, no sentido kafkiano — que não exerce a sua profissão. O direito que não é exercido, mas tão-só estudado, é a porta da justiça.

A porta da justiça é o estudo. E no entanto Kafka não se atreve a associar a este estudo as promessas que a tradição associava ao estudo da Tora. Os seus ajudantes são sacristões que ficaram sem paróquia; os seus estudantes, escolares sem escrita. Agora já nada pode detê-los na sua viagem “alegre e vazia”. Kafka, porém encontrou a lei da viagem dele: pelo menos uma vez conseguiu adaptar o seu ritmo trabalhoso a uma cadência épica, tal como durante toda a vida o procurou, confiando tal lei a um esboço que resultou no mais perfeito, e não só pelo seu carácter de interpretação.

“Sancho Pança nunca se gabou disso, mas com o passar dos anos, consumindo as noites a devorar histórias de cavalaria e aventuras, tanto conseguiu transtornar o seu demônio que o fez sair de si e lançar-se desenfreadamente nas empresas mais loucas. Ações, aliás, que não faziam mal a ninguém, à falta do objeto predestinado que deveria ter sido precisamente Sancho Pança. Mais tarde, deu a esse demônio o nome de Don Quixote e, movido por um sentimento de responsabilidade, seguiu-o calmamente nas suas correrias e desmandos, daí extraíndo, até ao fim dos seus dias, grande alívio e útil distração”.

Louco pacífico e ajudante não ajudado, Sancho Pança mandou à frente o cavaleiro. Bucéfalo sobreviveu ao seu. Pouco monta distinguir entre homem e cavalo: o importante é tirar o peso de cima.

* Franz Kafka: Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages.

** Na tradição hassídica, o profeta Elias aparece sob a forma de vagabundo ou mendigo, continuando no entanto a desempenhar o papel de mensageiro de Deus: descobri-lo sob a sua aparência e receber o seu ensinamento é ser iniciado nos mistérios da Tora (N.T.)

FIM