

GABRIEL VILLAMIL MARTINS

**LÍRICA E CAPITALISMO: UMA INTERPRETAÇÃO DO TEMPO NA POESIA DE
CHARLES BAUDELAIRE**

**PORTO ALEGRE
2016**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
TEORIA, CRÍTICA E COMPARATISMO**

**LÍRICA E CAPITALISMO: UMA INTERPRETAÇÃO DO TEMPO NA POESIA DE
CHARLES BAUDELAIRE**

GABRIEL VILLAMIL MARTINS

ORIENTADORA: PROF.^a DR.^a MARIA DA GLÓRIA BORDINI

Dissertação de Mestrado em Estudos de
Literatura, apresentada como requisito parcial
para a obtenção do título de Mestre pelo
Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE
2016**

CIP - Catalogação na Publicação

Martins, Gabriel Villamil

Lírica e capitalismo: uma interpretação do tempo na poesia de Charles Baudelaire / Gabriel Villamil Martins. -- 2016.

96 f.

Orientadora: Maria da Glória Bordini.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Poesia. 2. Lírica. 3. Capitalismo. 4. Charles Baudelaire. 5. Tempo. I. Bordini, Maria da Glória, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, por tolerar os meus excessos.

Ao Cauê, por tê-los compreendido muito além do razoável.

À Laís, pela leitura e revisão do texto final.

(...) nossa linguagem política surge quase sempre revestida no idioma da temporalidade: uma luta de quem deseja deter o tempo e segurar as forças que movem a história, contra os que pretendem mover o ponteiro da história para adiante, com o objetivo de modificar o seu ritmo.

– Roberto Da Matta

RESUMO

Partindo de considerações teóricas sobre os gêneros literários em geral e sobre a poesia lírica em particular, analisa-se o tema da passagem do tempo no poema “L’horloge”, de Charles Baudelaire, bem como a posição social e intelectual do autor no alvorecer da modernidade europeia, juntamente com a transformação das relações de produção literária durante o estabelecimento do capitalismo industrial e do segundo império na França. Para tanto, aportes da antropologia cultural, da sociologia, da teoria literária e de uma análise discursiva da literatura são mobilizados, ao lado das reflexões de Walter Benjamin e Colin Campbell sobre a natureza da experiência e do desejo no hedonismo moderno. O poema de Charles Baudelaire permanece um desafio à interpretação unívoca sobre o significado da passagem do tempo no interior da nova ordem econômica e social configurada pelo capitalismo em seus primeiros estágios de desenvolvimento.

Palavras-chave: Charles Baudelaire. Tempo. Capitalismo. Poesia. Lírica.

RÉSUMÉ

En partant de considérations théoriques sur les genres littéraires en général et sur la poésie lyrique en particulier, le thème de la fuite du temps est examiné dans le poème « L'horloge », de Charles Baudelaire, ainsi que la condition sociale et intellectuelle de cet auteur à l'aube de la modernité européenne et de la transformation des relations de production littéraires pendant l'affirmation du capitalisme industriel et du Second Empire en France. Pour ce faire, les approches de l'anthropologie culturelle, de la sociologie, de la théorie de la littérature et d'une analyse du discours littéraire sont mises en œuvre, tout comme les idées de Walter Benjamin et Colin Campbell sur la nature de l'expérience et du désir dans l'hédonisme moderne. Le poème de Charles Baudelaire reste un défi à l'interprétation univoque du sens de la fuite du temps à l'intérieur du nouvel ordre économique et social mis en place pendant les premières étapes de développement du capitalisme.

Mots-clés: Charles Baudelaire. Temps. Capitalisme. Poésie. Lyrique.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 CRIAR O NOVO A PARTIR DO CONHECIDO: IMPLICAÇÕES ENTRE POESIA, METÁFORA E CULTURA	14
3 LUGARES INSTÁVEIS DA SOCIEDADE E NOVAS ROTAS PARA A LITERATURA NA PARIS DO SEGUNDO IMPÉRIO	29
4 TEMPO E MODERNIDADE EM <i>L'HORLOGE</i>	42
5 TEMPO, EXPERIÊNCIA E DESEJO	62
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
REFERÊNCIAS	85
ANEXO	89

1 INTRODUÇÃO

*Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua
solidão, a voz da humanidade.*
(Theodor Adorno)

Quem fala em lírica fala em gêneros literários. Um assunto emaranhado em longas explicações que, quando dogmáticas, no mais das vezes conduzem a um final que põe em reticências qualquer objetividade pretendida. A diferenciação fundamental dos conceitos de poesia e prosa conheceu, por exemplo, variadas definições ao longo da história, muito embora grande parte daquilo que hoje se tem em mãos esteja sob influência direta do primeiro impulso, dado na antiguidade clássica pela *República* de Platão (394 a.C.) e posteriormente pela *Poética* de Aristóteles (entre 335 a.C e 323 a.C.).

Praticamente toda a teoria que se desenvolveu a respeito do tema até o início do século XVIII no Ocidente repetia as lições clássicas com sensíveis variações. Dependia da direção e da importância assumidas por questões políticas, sociais e filosóficas dos locais em que surgia (SOARES, 2007), já que o gosto – ainda mais quando se trata de obras de arte – está em relação íntima com o contexto social em que se desenvolve (MUKAROVSKY, 1970).

A partir da segunda metade do século XVIII, no entanto, o movimento romântico causaria seu impetuoso trauma na sólida herança teórico-estética clássica. Em prol da liberdade criadora do gênio artístico – e da própria criação desse gênio –, da individualidade e da subjetivação máxima de toda expressão artística, em nome, enfim, da espontaneidade, o hibridismo entre os gêneros literários acaba não só por ser uma espécie de palavra de ordem do movimento, como abre espaço para o questionamento filosófico muito intenso da estética. Não faltaram filósofos e escritores teorizando sobre a natureza do belo e a questão do gosto, como Friedrich Schlegel na Alemanha e mesmo Montesquieu na França, fato que só vem confirmar a importância assumida pela discussão até para um escritor que se dedicava a temas políticos por excelência. O resultado das experimentações românticas deixou impressas na cultura e na mente ocidentais ideias de espontaneidade e gênio artístico que resistem até a atualidade, tal foi a profundidade de seu impacto no ambiente intelectual.

Durante o romantismo, as discussões sobre os gêneros literários foram gradualmente incorporadas ao nascente campo da Estética, fundada como disciplina por Alexander Gottlieb Baumgarten, ainda nos primeiros anos da segunda metade do século XVIII. Somente a partir daí pode-se falar em uma continuidade ou, caso se queira, em um progresso das discussões

sobre gosto e arte em um campo mais estável cronológica e conceitualmente. Não obstante tenha apoiado seus trabalhos sobre as tradições da poética e da retórica clássicas, Baumgarten confere novo status ao conhecimento perceptivo – até então bastante depreciado - abrindo as portas para as especulações vindouras sobre a percepção e mesmo a recepção da obra de arte (KIRCHOF, 2003).

Finalmente, chega-se ao século XXI com uma multiplicidade de teorias estéticas e um grande número de autores dedicados ao debate e elucidação dos fenômenos ligados à disciplina – ela mesma também modificável em seus contornos. Dentre várias correntes de pensamento e grandes nomes da filosofia e da sociologia, será sentida em nosso estudo a influência, além da antropologia cultural, de Mikhail Bakhtin, filósofo da linguagem humana em geral, cujos conceitos de polifonia e dialogismo influenciaram profundamente os estudos discursivos atuais, e Roman Jakobson, um dos mais expressivos representantes do formalismo russo e fundador do Círculo Linguístico de Praga.

Embora ambos estejam no século XX, Jakobson seguiu um sentido oposto ao de Bakhtin. Ao passo que a estética bakhtiniana apontava para a divisão interna da obra literária em uma multiplicidade de vozes (polifonia) que a vinculavam a um tipo de exterioridade (ainda que de natureza também literária), os estudos de Jakobson concentraram-se na obra como entidade autônoma e acabada, em uma postura imanentista de investigação literária.

Diante da escolha por dois teóricos que aparentemente tensionam seu objeto de estudo em direções contrárias, o que temos a dizer é que cada um deles responde perguntas diferentes. Se Bakhtin abriu o caminho para as teorias do discurso, que colocam a unidade do texto em questão, Roman Jakobson, apesar do imanentismo comum aos formalistas russos, legou-nos definições valiosas para os campos da linguística e da literatura. Entre elas está a de “função poética”.

Sem ignorar as condições em que se originaram cada uma dessas teorias, podemos dizer que é sempre possível explorá-las *até certo ponto*. Pode ser promissor procurar em Jakobson definições que conservem, tanto quanto possível, a especificidade da literatura enquanto manifestação artística que tem suas particularidades (e não simplesmente como um meio para um fim, como quer, por exemplo, a fórmula realista de Stendhal, quando converte a literatura em um espelho que transportamos ao longo de um caminho). Por outro lado, questionar o *porquê* das mudanças formais e de conteúdo em um tipo determinado de discurso ao longo da história requer que ampliemos nosso campo de visão para além das margens do texto. De outra forma, não será possível perceber o que e quem está em jogo na escrita e recepção do material literário.

Ao aproximarmos o estudo dos gêneros literários às teorias estéticas, renunciamos ao problema específico dos gêneros em si para recolocá-lo no âmbito mais amplo dos estudos da linguagem em geral, o que não quer dizer que se tenha abdicado de toda classificação. De fato, muitas vezes ainda se fala e age conforme os conceitos de épico, lírico e dramático, e não se pode dizer que sejam categorias obsoletas. Por mais que os estudos discursivos tenham conquistado grande espaço e êxito na análise de textos, quando se trata da literatura *stricto sensu* (até onde é possível falar assim), o uso de categorias para agrupar textos que guardem afinidades entre si pode ser um recurso muito útil. Temos de ser bastante claros ao falar em “lírica moderna”.

A palavra “lírico”, nos termos propostos por Jakobson em “Linguística e Poética”, é a função poética “orientada para a primeira pessoa” e “intimamente vinculada à função emotiva” (JAKOBSON, 1989, p. 129). Se à primeira vista essa definição parece uma paráfrase, em moldes científicos, do senso comum que impele a ver no poeta um gênio criador expressando seus sentimentos íntimos através da escrita, a definição clara de Jakobson de função emotiva coloca tudo em outros termos, já que “Tende a suscitar a impressão de uma certa emoção, *verdadeira ou simulada*” (JAKOBSON, 1989, p. 124, grifos nossos). Daí fica explícito que o teor do texto poético não necessariamente corresponde a uma emoção genuína do “eu” empírico do escritor.

Ainda no mesmo ensaio, Jakobson oferece uma definição da função poética que assumimos inteiramente neste estudo: “*A função poética projeta o princípio da equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação*” (JAKOBSON, 1989, p.130). Em poesia, as palavras não são combinadas tendo em vista uma linearidade racional de pensamento a ser transmitido. Antes, estão lá obedecendo a relações de semelhança criadas por seus significantes – sua forma acústica, gráfica, rítmica etc. –, mais do que pelo significado que a coletividade atribui a eles por força do uso.¹

Os conceitos de Jakobson são úteis na medida em que pretendem desvincular do campo da opinião e do juízo de valor o terreno dos estudos literários. Não é à toa que seu ensaio inicia com a comparação entre conferências científicas e políticas, afirmando que, felizmente, elas “nada têm em comum” (1989, p.118). No entanto, por mais que pretendessem a neutralidade em relação a seu objeto de estudo, os formalistas russos parecem ter relevado o fato de que nenhuma definição é completamente objetiva. Toda classificação é histórica, social, cultural e subjetiva. Fica difícil saber, por exemplo, até que ponto o que Jakobson

¹ As relações de semelhança não são necessariamente de igualdade ou equivalência entre as palavras. Elas podem ser inclusive de oposição e paralelismo.

chama de função poética é realmente a função predominante em um texto que chega até nós vindo de uma época muito recuada na história, ou então do bojo de uma cultura com a qual não estamos familiarizados.

A poesia grega antiga que hoje chamamos de lírica é um exemplo de interferência da história na classificação do texto: praticada durante a era arcaica da Grécia antiga (800 a.C - 480 a.C), essa poesia oral punha em jogo uma questão de performance – voltada a alguém ou a um público específico e envolvendo o corpo e a voz – muito mais do que um texto escrito o faz (RAGUSA, 2011 p. 10). Com efeito, foi através da letra que o poeta conheceu a solidão física do processo criativo. Classificar como lírica a poesia desse tempo tão remoto tem como consequência “vestir, com o mesmo manto, textos de gêneros poéticos autônomos e distintos, entre os quais destacam-se, na era arcaica, a elegia, o jambo e a mélica.” (RAGUSA, 2011, p. 13).

Para o leitor atual, talvez não haja dúvida de que se trata de poemas, ou, para usar os termos de Jakobson, de que a função poética é a predominante; contudo, quando levamos em conta as condições em que foram produzidos e quando sabemos que inicialmente os textos foram manifestação oral de um poeta “performer” (RAGUSA, 2011, p. 11), toda a certeza sobre a função predominante é controversa. Em uma elegia, o que predomina é a função poética ou a conativa (voltada para o destinatário)? Jakobson responde, em “A Dominante”, que, nesse caso, a função conativa estaria subordinada à função poética (JAKOBSON, 1983), na medida em que a recepção considerasse o texto uma poesia e não uma forma de dirigir-se ao público.

Talvez os melhores exemplos para ilustrar a subjetividade dos conceitos aparentemente objetivos do formalismo sejam as sentenças oraculares e textos sagrados de religiões antigas. Para aquele que crê no poder sobrenatural dessas fórmulas e as dirige a uma divindade, a função predominante é sem dúvida a conativa (Jakobson está atento a isso!). Já alguém que desconheça a religião ou o ritual específico a que pertence o texto poderia muito bem afirmar que a função poética é a predominante.²

Tudo o que expusemos acima foi com o intuito de indicar em linhas gerais os limites da teoria formalista em nosso estudo. A partir desse momento, precisaremos de um aporte teórico mais amplo para discutir as transformações sofridas pela lírica ao longo de mais ou

²Um importante estruturalista do Círculo de Praga, Jan Mukarovsky, utiliza o mesmo exemplo da religião para explicar seu ponto de vista sobre a estética e as obras de arte. A julgar pelo texto “Função estética, norma e valor como fatos sociais”, vemos que o desenvolvimento do formalismo contou com alguns estudos bem menos imanentistas do que se tem por hábito ensinar, inclusive do próprio Jakobson, em resposta a objeções de Bakhtin (cf. BRADFORD, 1994).

menos um século. O que confere modernidade à lírica moderna é um questionamento cuja resposta merece ser ensaiada pelas teorias discursivas da linguagem e pela antropologia, além da própria história da literatura.

Em seu famoso ensaio “Tradição literária e consciência atual da modernidade”, Hans Robert Jauss traça o percurso histórico das palavras “moderno” e “modernidade”, explicitando que todas as épocas da história da literatura conheceram a oposição entre um grupo de escritores conservador e uma nova geração liberal. O que tornaria, então, moderna uma época qualquer seria “a ‘separação’ de um passado mediante a autocompreensão histórica de uma nova atualidade” (JAUSS, 1976, p. 17 [tradução nossa]), num processo que, a partir de fins do século XVIII, torna-se acelerado a ponto de cada geração ter sua própria autocompreensão como uma nova atualidade, sua própria identificação como “moderna”. Diante de tal situação, “moderno” não estará mais em uma relação de oposição a “antigo”, mas sim a “clássico” ou “intemporal”. Começamos a delimitar o recorte temporal de nossa pesquisa.

A Revolução Francesa marca o término do século XVIII com o emblema de uma nova ordem intelectual, política, social e econômica. Sua eclosão desbasta um sistema em que a literatura era sustentada por interesses de mecenas aristocratas, de modo que o escritor se vê agora à mercê das leis do mercado e deve fazer de seus textos produto atraente para o novo público leitor.

Pode-se aplaudir ou deplorar essa mudança, mas o desenvolvimento do ofício literário até converter-se numa profissão independente e regular teria sido impensável na era do capitalismo sem a transformação do serviço pessoal numa mercadoria impessoal. (HAUSER, 2003, p. 548).

Na medida em que era desvinculado de um protetor para ser lançado à lógica de produção capitalista, o escritor não recebia mais uma recompensa pelo seu produto, senão apenas o lucro pessoal proveniente do êxito de vendagem. Muitas consequências decorrem dessa inserção compulsória do artista no circuito econômico liberal. Uma delas é sua investidura como gênio artístico, com sua subjetividade e originalidade (justamente quando tínhamos tudo para acreditar que a literatura seria dessacralizada). O que importa assinalar nesse momento é que a marcha da nova ordem econômica, com o passar dos anos, modificaria por completo a velocidade com que se produziam obras num curto espaço de tempo. Chegamos a meados do século XIX com um ritmo de produção maquinal não só de textos, mas de praticamente todos os bens de consumo.

O advento da primeira revolução industrial contribuiu sobremaneira para acelerar a defasagem de todo o período que a havia precedido. A essa altura, no coração da França, Charles Pierre Baudelaire (1821-1867) escrevia críticas de arte para sobreviver e preparava a publicação de *Les fleurs du Mal*, que chocaria o país, lhe renderia uma multa de 300 francos e marcaria o início da lírica moderna como a entendemos hoje. Com Baudelaire, o termo “modernité”, embora tenha sido apropriado de René Chateaubriand, ganha sua formulação definitiva como um conceito que se opõe a “clássico”. É a crítica de arte de Baudelaire - quando, em *Le peintre de la vie moderne*, recoloca a questão da beleza no que chamou de “teoria racional e estética do belo” – o que inaugura o início de uma nova autoconsciência sobre a transitoriedade da arte e a dualidade eterno/fugaz da beleza. É Baudelaire quem trai motivos românticos ao conformá-los ao metro e aos moldes da poesia clássica. O divisor de águas entre o misticismo e o subjetivismo românticos e a racionalidade desencantada do novo tempo que se erguia é, afinal, Baudelaire.

Nosso estudo da lírica moderna centra-se nesse poeta, em meados do século XIX. Seu legado foi transformado pelo curso da literatura ao longo dos anos e reinterpretado sob diferentes circunstâncias, mas persiste como repertório recorrente de temas e imagens. O período em que Baudelaire se encontra cobre muitas manifestações. Na França, há o “salon” de arte de 1827, que impulsiona as pinturas de Delacroix e os romances de Victor Hugo como marcos da arte romântica; há o último cenáculo (1829), marcando o início das teorias estetizantes da “art pour l’art” e os prelúdios do simbolismo.

A literatura, nesse início da modernidade artística, passa por muitas transformações que não podem ser explicadas apenas pelo aspecto formal que se altera nos textos ao longo do tempo. É preciso pensar na interação entre obra e mundo para compreendê-las.

As obras falam efetivamente do mundo, mas sua enunciação é interveniente do mundo que elas supostamente representam. Não existe, de um lado, um universo de coisas e atividades mudas e, de outro, representações literárias destacadas dele e que seriam sua imagem. A literatura, ela também, se constitui em atividade; não somente sustenta um discurso a respeito do mundo, mas gerencia sua própria presença neste mundo. (MAINGUENEAU, 2004, p.35 [tradução livre nossa])³

No agenciamento entre texto e mundo, uma relação de duplo atravessamento acontece. Para efeitos de nossa pesquisa, tanto a poesia de Baudelaire é influenciada pelas condições em

³Les œuvres parlent effectivement du monde, mais leur énonciation est partie prenante du monde qu’elles sont censées représenter. Il n’y a pas d’un côté un univers de choses et d’activités muettes, de l’autre des représentations littéraires détachées de lui qui en seraient une image. La littérature constitue elle aussi une activité ; non seulement elle tient un discours sur le monde, mais elle gère sa propre présence dans ce monde.

que é produzida (a sociedade e a época, a imagem que o autor faz de seus leitores, a recepção dos textos pelo público, sua interação com os demais escritores), quanto ela mesma gera sua força literária, momento em que de fato passa a ser discurso.

Uma maneira de deixar isso mais claro é sondando a crítica de arte do escritor. Já falamos que, em dado momento, ele tirava seu sustento da atividade como crítico. De fato, Baudelaire muito escreveu sobre a literatura e a arte em geral de seu tempo. Sua produção poética concretizou suas ideias e modelou grande parte da arte poética posterior e sua visão das correspondências imantou de forma substancial as noções de conotação e alusão, bem como a função da sugestividade poética, proporcionando uma reviravolta nas teorias da imagem, elemento em geral pouco valorizado nas análises correntes de poesia.

Após a virada ou giro linguístico do século XX, tornou-se lugar comum sustentar que tudo é feito de linguagem. Se nos ativermos apenas à ideia de que os limites de nosso mundo coincidem com os limites de nossa linguagem, não haveria por que ir além da investigação discursiva, mas raramente alguém lembra que sobre as palavras do discurso o que se forma é uma imagem e que as imagens estão, assim como as palavras, imersas numa cultura, não só do inconsciente, mas radicadas na história dos povos e seu imaginário. Até que ponto podemos estender, por nossa própria conta, a definição jakobsoniana de poesia para que as semelhanças dos termos digam respeito também à imagem e ao contexto cultural é um questionamento que tentaremos responder no momento analítico de nosso trabalho.

Para resumir as razões deste estudo e recolocar de forma esquemática seu objeto e pressupostos teóricos, tomamos a poesia de Baudelaire a partir de três posições: (a) objeto formal cuja estrutura sofre alterações ao longo do tempo (a referência serão os estudos formalistas); (b) enquanto realização consciente de um projeto poético/estético idealizado pelo seu autor (a partir de teorias discursivas) e (c) como manifestação de escritura profundamente permeada pela cultura (aporte histórico e da antropologia cultural). Salvo indicação em contrário, todas as traduções de textos em língua estrangeira são de nossa autoria. Uma tradução consagrada (da autoria de Ivan Junqueira) do poema de Baudelaire que analisaremos está disponível como anexo ao fim do trabalho

2 CRIAR O NOVO A PARTIR DO CONHECIDO: IMPLICAÇÕES ENTRE POESIA, METÁFORA E CULTURA

Porque a estrutura da prosa tende ao encadeamento lógico habitualmente mais linear do que a da poesia, boa parte do que se produz nos estudos literários atuais está concentrado quase exclusivamente sobre a narrativa em seu sentido tradicional, ficando a poesia relegada a segundo plano.

Encarada como gênero ligado às impressões pessoais de um indivíduo (nessa perspectiva, o poeta sequer seria um sujeito), suas emoções e afetos, ela perderia muito do potencial lógico e mais acessível da prosa – inclusive quando a última é desavisadamente tomada como documento histórico. Nos piores casos, porém, sob o pretexto mesmo de que está permeada pelas dimensões emocionais e afetivas do poeta (raramente se recorda a ficcionalidade do “eu” que está nos versos), a poesia se torna objeto de estudos habitualmente fechados em si mesmos e vítima de uma metafísica dedicada à busca de essências concretas na obra de um autor.⁴

Essa concepção de poesia, adotada pela corrente da crítica temática de Michel Collot, é especialmente perigosa quando submete tudo ao domínio do particular e do subjetivo, além de estar alicerçada sobre binários conhecidamente etnocêntricos de interior/exterior, texto/mundo, indivíduo/sociedade, natureza/cultura, corpo/alma... É sintomático que seu principal material de análise seja sempre a imagem encarada como produto acabado das faculdades criativas de um autor. Nesse tipo de estudo, com muita frequência o poeta está sempre a um passo de ser concebido como um semideus que trabalha para revelar verdades humanas universais e expô-las ao restante das pessoas. A maior crítica, no entanto, que podemos fazer à crítica temática é o fato de que sua base é formada por uma visada essencialista. Michel Collot, não obstante dê a entender que seus procedimentos de análise são uma reação aos estudos imanentistas do estruturalismo, interpreta a fenomenologia que o orientaria ainda de forma idealista: “Os sentidos têm um sentido”, segundo uma fórmula de Emmanuel Levinas. O mundo não se apresenta jamais como uma “realidade” bruta, mas como investido de qualidades sensíveis que são sempre já portadoras de significações.” (COLLOT, 1988, p. 82).⁵

⁴ Nos referimos, entre outros, ao aporte da crítica temática tal qual formulada por Michel Collot, para quem o tema da composição poética é “un signifié individuel, implicite et concret” (um significado individual, implícito e concreto) (COLLOT, 1988 p. 81).

⁵ « Les sens ont un sens », selon une formule d’Emmanuel Levinas. Le monde ne se présente jamais comme une « réalité » brute, mais comme investi de qualités sensibles qui sont toujours déjà porteuses de significations.

Contra esse modo de proceder que nos parece arbitrário – já que está calcado sobre afirmações cuja validade só se aceita por reverência e já que não indica qualquer prova de que uma qualidade sensível disponha de uma significação anterior ao sujeito - e no intuito de adotar caminhos menos essencialistas para o estudo da poesia, apresentamos dois argumentos que têm a seu favor o fato de serem resultado direto de pesquisas de campo na área da antropologia cultural.

O primeiro é parte do trabalho elaborado por Franz Boas sobre a arte primitiva, quando compara duas canções dos Orang Semang, da Península da Malásia. O segundo vem de Classen e Howes, quando observam a dinâmica do consumo intercultural de bens no contexto da globalização e constatam que o mesmo produto, com os mesmos atributos sensoriais, provoca respostas diferentes em consumidores que dispõem das mesmas faculdades perceptivas, porém fazem associações sensoriais distintas e têm diferentes preferências.

Ao tratar da poesia em *Arte primitiva*, Boas toma duas canções entoadas em momentos diferentes pelos Semang. A primeira é cantada após um dia de coleta e conta com bem poucas imagens comparada à segunda, que trata de um tempo em que “as folhas crescem muito” (possivelmente a primavera e a época da colheita) e são sopradas pelo vento sobre o monte Inas, descrito como a casa dos Orang Semang (2015, p. 293).⁶ A partir de sua observação empírica de povos primitivos, notadamente os Kwakiutl (indígenas da costa noroeste do Pacífico), Boas nos adverte sobre a importância de partilharmos dos sentimentos a que as palavras fazem referência para avaliarmos uma poesia. Segundo o autor, se julgamos que a segunda composição é mais poética, é porque não somos sensíveis à fome da mesma forma como é o homem primitivo, porque geralmente não chegamos ao limite de sua dor aguda. Daí resulta que a escolha das palavras em um poema não esteja sempre – nem exclusivamente – em função da imagem que formam na mente do leitor/ouvinte, mas da carga semântica que contêm para se referirem a um tipo específico de esforço ou *sentimento*.

Boas afirma que:

⁶Transcrevemos ambas as canções, na ordem em que as citamos e aparecem no estudo de Boas: “A nossa fruta cresce grande na ponta do ramo. / Subimos e cortamo-la da ponta do ramo. / Gordo, também, é o pássaro (?) na ponta do ramo. / E gordo o jovem esquilo na ponta do ramo.” (idem, p.292); “O ramo curva-se quando as folhas crescem muito. / As hastes das folhas balançam para lá e para cá. / Para lá e para cá se agitam de diversas maneiras. / Esfregamo-las e elas perdem sua rigidez. / No Mount Inas elas são sopradas. / No Mount Inas que é a nossa casa. / Sopradas sobre brisa leve. / Soprado sobre o nevoeiro (?) / Soprada sobre a neblina. / Soprados são sobre os pequenos rebentos. / Soprada é sobre a neblina dos montes, / Soprada sobre brisa leve. / etc.” (idem, p. 293)

Mesmo entre nós, uma passagem gráfica em um poema lírico não produz sempre uma imagem mental definida, mas comove pelos sentimentos que os termos descritivos geram. Por essa razão, temos necessariamente de admitir que o elemento poético essencial para o cantor é constituído pelo cenário emocional da imagem, e não pelos termos objetivos que por si sós se dirigem a nós, uma vez que não estamos familiarizados com as emoções da vida diária dos nativos. (BOAS, 2015, p. 292).

E mais adiante conclui que “A eficácia da poesia não depende do poder da descrição expressiva que origina as imagens mentais claras, mas da energia que as palavras têm para despertar emoções” (BOAS, 2015, p. 293).

O fundamental a ser observado nessas considerações é a característica dos sentimentos e emoções de serem partilhados por um grupo e de serem aprendidos e vividos coletivamente, e não – como quer a crítica temática de Collot – fruto da elaboração exclusivamente individual de um gênio artístico. Não queremos com isso negar a existência de pessoas excepcionalmente talentosas para a composição poética, mas simplesmente reforçar que, seja qual for a aptidão que alguém possa ter com o uso das palavras, os significados que elas encarnam são resultantes de sua partilha e construção coletivas. Isso, e não o brilhantismo de alguém, por mais dotado que seja, é que faz da língua o que ela é – um produto social da faculdade da linguagem - e fornece aos poetas a matéria prima do seu trabalho. De outra forma, como seria possível que o poeta criasse alguma coisa? O conhecido efeito de desfamiliarização na literatura (CHKLOVSKI, 2001) só pode acontecer uma vez que se tenha uma rede de significados criados e sustentados coletivamente; em outras palavras, significados e associações familiares.

O que Boas ressalta em suas análises das duas canções é, porém, não apenas o elemento coletivo do significado, mas a partilha e o aspecto inarredavelmente cultural das emoções que as palavras têm o poder de sugerir. E mesmo quando se refere à imagem, ele imediatamente a relaciona a um “cenário emocional”.

Sem dúvida, essas observações não devem fazer sentido apenas para a poesia primitiva e ligada diretamente ao canto; muito pelo contrário, temos boas razões para acreditar que continuam muito válidas mesmo quando se trata de poetas modernos e eruditos – deliberadamente afastados das tradições populares –, que escrevem seus poemas altamente elaborados e que estão livres – embora só em aparência – de constrangimentos formais e temáticos.

Na verdade, por menos que o caráter oral/auditivo da poesia primitiva exerça sua força sobre a criação poética erudita, o trabalho de expressão escrita acontecerá sempre sob o signo de uma tradição literária e cultural que influenciará diretamente inclusive as emoções e os

sentimentos dos membros de uma comunidade específica que dispõe de uma rede própria de significados. Isso fica evidente quando se observa o processo de elaboração de metáforas em diferentes culturas expostas aos mesmos estímulos. Ao contrário do postulado essencialista que prioriza o sentido sobre o sensível, os estudos de Classen e Howes nos mostram que a interpretação do mundo através dos sentidos é bem menos uma questão de atribuir significados essenciais a qualidades sensíveis do que de aprendê-los no interior de uma dada cultura.

Quando comentam o modelo de propaganda em 5-D surgido em fins do século XX, isto é, estratégias de publicidade que pretendem atingir, sob forma de metáforas, os cinco sentidos do consumidor na expectativa de que, aumentados os pontos de contato entre as sensações no momento da elaboração das marcas, maior seria o número de memórias sensoriais ativadas e, conseqüentemente, mais forte a ligação entre marca e consumidor – os autores apontam o reducionismo biológico que sustentou esse sonho de marketing ao considerarem o contexto cultural da Índia na recepção de produtos ocidentais.

A pureza, que tradicionalmente tem ressonâncias culturais e religiosas muito fortes na Índia, é com frequência enfatizada na propaganda, como se verifica em slogans tais como “Pureza em cada gota”, “Para toda mãe obcecada com pureza”, “Banco puro, nada mais” e “Puramente embalado” (chocolates Cadbury). A marca de sal Tata, uma das mais respeitáveis marcas da Índia, conquistou sua posição no mercado graças ao fato de ser comercializada com base na sua pureza, uma associação particularmente feliz, já que o sal tem o significado simbólico da integridade na Índia. Outro exemplo de uma campanha publicitária com conotações culturais indianas é a que atribui “olhos inteligentes” ao detergente de roupas Ariel, o que supostamente o habilitaria a detectar e remover manchas. Tais associações estariam em conformidade com as noções tradicionais da importância da pureza ritual, mas também com o conceito-chave Hindu da clarividência.⁷ (CLASSEN; HOWES, 2014, p. 276- 277).

O desenvolvimento do conceito de uma marca através da criação de metáforas que apelem aos sentidos do consumidor não acontece segundo uma fórmula predeterminada que garante a interpretação da mensagem intersensorial em um único sentido. A conexão entre os produtos anunciados e a ideia de pureza pode ter funcionado muito bem para o mercado indiano, como no caso do sal Tata, mas parece no mínimo inusitada ou até ofensiva para um

⁷ “Purity, which traditionally has very strong cultural and religious resonances in India is often emphasized in advertising, as conveyed by such slogans as ‘Purity in Each Drop’, ‘for Every Mother Obsessed With Purity’, ‘Pure Banking, Nothing Else’ and ‘Purity-Sealed’ (Cadbury chocolates). Tata brand salt, one of India’s most trusted brands, gained its position through being marketed on the basis of its purity, a particularly apt association as salt has the symbolic significance of integrity in India (Shah and D’Souza 2009: 371). Another example of an advertising campaign with Indian cultural connotations is one that attributed ‘smart eyes’ to Ariel laundry detergent, which supposedly enabled it to perceive and remove stains. Such associations would resonate with traditional notions of the importance of ritual purity but also with the key Hindu concept of visionary sight.”

consumidor da Europa Ocidental ou americano. Imaginemos o que resultaria do slogan “Puro Banco, nada mais” na conjuntura de uma Alemanha pós-Segunda Guerra... Igualmente estranha seria a mãe brasileira obcecada com pureza, quando boa parte dos consumidores do Brasil não pensaria sequer em questionar as ideias sobre gênero ocultas em um slogan que atribuísse às mães uma “mania de limpeza”.

Embora não tenhamos grande conhecimento sobre a literatura indiana, arriscamos afirmar que o significado especial do sal na cultura da Índia e da clarividência como componente do hinduísmo devem deixar alerta quem quer que se disponha a pesquisar poesias indianas. Por mais prodigiosa que seja a imaginação de um poeta, sempre que esses elementos forem matéria do seu trabalho ele terá de lidar com a força do significado cultural atribuído às palavras e às sensações que elas evocam. Ele poderá opor-se a elas, afrontá-las, fragmentá-las ou até reinventar o seu significado no interior da obra como um todo, mas os alicerces para tudo isso já foram lançados de antemão. Não seria por qualquer tipo de significação essencial às qualidades sensíveis, mas pela rede de sentidos e significados que se constituem e se entrelaçam na (e pela) cultura de sua comunidade.

Outro ponto especialmente interessante comentado por Classen e Howes (2014) é o uso imprevisto que consumidores fazem de alguns tipos de mercadorias. Em Papua-Nova Guiné o talco Johnson é comprado em razão de sua fragrância e associações com a purificação, mas, ao invés de ser usado em bebês, como sugere a publicidade, é empregado em rituais para aspergir cadáveres e pessoas de luto, além de servir como enfeite para o corpo; alguns zimbabuanos usam sabonetes da marca Lifebuoy não para lavar o corpo, mas para acrescentar brilho à própria pele; estudantes norte-americanos usam suco em pó da marca Kool-Aid (o Ki-suco brasileiro) como tinta para o cabelo e fazem, nas paredes de seus quartos, desenhos que brilham no escuro com o detergente para roupas da marca Tide (CLASSEN; HOWES, 2014).

A resistência ao consumo de determinados bens também enfatiza o aspecto cultural e identitário envolvido na relação entre pessoas e objetos. Após a queda do muro de Berlim e a entrada de marcas de produtos ocidentais em território oriental, habitantes do que até então fora a República Democrática Alemã deram início a uma demanda por produtos como o automóvel Trabant, rádios transistorizados, sabão em pó, limonada e café - todos mercadorias típicas da era comunista -, a despeito da superioridade das marcas ocidentais em qualidade e de seu custo economicamente atraente (CLASSEN; HOWES, 2014).

Tudo isso indica que os bens não são apenas passivamente consumidos, mas ativa e criativamente usados, passando o status de quem os adquire a ser o de usuário e manipulador.

A partir dessa observação, percebemos que o valor de uso de um produto não se define exclusivamente por uma ou outra característica física, material e sensorial de que disponha, mas pela finalidade que a ele é dada e pelo seu status na sociedade. Ao invés de terem qualquer significado essencial a priori, as coisas integram as dinâmicas sociais e subjetivas (como no caso do sentimento de pertença que as marcas comunistas geravam em seus usuários) de maneiras muito distintas, justamente por estarem sempre envolvidas em uma determinada cultura.

Mas, em suma, qual seria a importância de saber que peças publicitárias fazem uso de metáforas diferentes a depender da cultura em que está inserido o seu público e que consumidores/usuários dão fins inesperados a produtos que chegam ao seu alcance? Alguém poderia argumentar que, afinal de contas, nada mudou na natureza íntima dos atributos materiais e sensitivos de uma coisa apenas porque foi anunciada de tal ou tal forma, ou porque foi usada de tal ou tal maneira.

De fato, o detergente continua tendo seu odor, sua textura e sua cor características; o banco continua exercendo as mesmas funções que lhe são próprias em qualquer parte do mundo; o gosto salgado do sal permanece o mesmo independentemente do tipo de anúncio que o divulgue; os chocolates Cadbury terão as mesmas características físicas onde quer que sejam distribuídos, e o mesmo vale para o talco, o sabonete e o suco em pó, seja qual for o uso que deles se faça.

O que se perde de vista nesse raciocínio é que, como observamos, ao menos quando se trata do campo da experiência humana, as coisas “são o que são” mais pelo modo como se apresentam a nós e pelo uso que delas fazemos do que propriamente por suas características materiais. De todas as possibilidades oferecidas pelos atributos físicos e sensoriais inerentes a um objeto, cada usuário e cada cultura fazem um recorte particular, como ficou demonstrado nos exemplos acima. Assim, todas as vezes em que se falar de sal a um indiano, o conjunto de experiências e significados ativado em sua memória não será idêntico ao de um brasileiro, para quem esse composto pode significar apenas um tempero que se coloca em determinados alimentos para realçar o seu sabor e não tem qualquer associação particular com o conceito de integridade. Da mesma forma, podemos supor que o significado da experiência de um zimbabuano com o sabão Lifebuoy é qualitativamente distinto daquele de um médico que o utiliza com a única finalidade de lavar as mãos antes e após o contato com um paciente.

Disso se conclui que aquele postulado essencialista em que a crítica temática se baseia estaria absolutamente correto, não fosse por um detalhe. É fato que o mundo jamais se apresenta como uma realidade bruta - do contrário, nenhuma pessoa ou cultura atribuiria a um

objeto significações distintas, o que inviabilizaria a própria noção de cultura -, mas daí a afirmar que as qualidades sensíveis da matéria têm sempre significações próprias anteriores às que lhes são atribuídas pelas experiências individuais e coletivas mediadas culturalmente há uma grande diferença. Autores de orientação semiótica, como Jan Mukarovsky, por exemplo, sustentam um dinamismo dialético entre sujeito, signos e sociedade, que resguarda a autonomia da obra de arte sem desvinculá-la do seu leito social. Tal posição se anuncia já no formalismo russo, com o poeta Chklovski, e nas obras dos anos 1930 de Jakobson, em que dialoga com seu adversário teórico, Bakhtin.

Para Bakhtin, a poesia surge de forças centrípetas, unificadoras e centralizadoras da vida verbal e ideológica, enquanto a prosa literária retira sua forma histórica de forças descentralizadoras e centrífugas (BRADFORD, 1994). Jakobson inverte esse posicionamento, através da tese de que a poesia desestabiliza a relação entre o signo e sua função diferencial e contextual, representando “o ponto em que a literatura muda para uma relação oblíqua, perversa e potencialmente subversiva com a norma ideológico-verbal” (BRADFORD, 1994, p. 173). Daí sua afirmação de que os polos metafóricos precedem, na poesia, os metonímicos, projetando-se sobre eles, na função poética. Seriam “o encontro primordial, antecedente, com o código da linguagem.” (BRADFORD, 1994, p. 21). Essa tese autoriza a noção amplamente difundida de que a poesia depende da metáfora.

No capítulo XXII de sua *Poética*, Aristóteles atribui à metáfora um papel fundamental para a elocução em poesia, já que seu uso revelaria “o engenho natural do poeta; [e] com efeito, bem saber descobrir as metáforas, significa bem se aperceber das semelhanças” (1966, 1459.a6-8, p. 95), sendo que anteriormente, no capítulo XXI, fornece alguns exemplos de metáforas por analogia (caso em que, numa relação de quatro termos, o segundo está para o primeiro assim como o quarto está para o terceiro). Assim, a “velhice do dia” é a tarde (a velhice (1) está para a vida (2) assim como a tarde (3) está para o dia (4)), e inversamente, a “tarde da vida” é a velhice (1457.b16, p. 93). Podemos concluir, por essa lógica, que a metáfora é o transporte de termos de um domínio semântico a outro. No exemplo dado por Aristóteles, houve a mescla entre palavras que habitualmente são usadas para falar sobre o envelhecimento na vida humana e palavras que se referem às fases do dia.

No rastro de suas ideias e já no início do século XX (precisamente 1917), Viktor Chklovski publica um famoso ensaio, até hoje lembrado como exemplo de formalismo na teoria literária. Não por acaso, o título de seu texto é *A arte como procedimento*, evidenciando a preocupação da escola formalista em dar caráter científico ao estudo da literatura. Ao fim do ensaio, Chklovski cita diretamente passagens da *Poética* para complementar sua conclusão de

que, em poesia, o que está em jogo é sempre o efeito de estranhamento da realidade (desfamiliarização) através do uso de termos opacos, isto é, “estrangeiros” no sentido de que alteram, pelo choque, a percepção da realidade como estamos acostumados a formulá-la. Ele irá chamar essa maneira habitual de perceber o mundo de “automática”, porque nos condiciona a perceber um objeto sempre da mesma maneira, sempre segundo os mesmos enunciados e fórmulas. O exemplo que dá para isso é o de sentenças proferidas pelos falantes na vida cotidiana, quando uma palavra pode ser dita pela metade e uma frase sequer precisa ser concluída para que o ouvinte saiba como irá terminar.

Para Chklovski, a finalidade da arte é desautomatizar a percepção que temos sobre o mundo através da linguagem:

E eis que para dar a sensação de vida, para sentir os objetos, para experimentar que a pedra é de pedra, existe o que se chama arte. O fim da arte é o de causar uma percepção do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o da singularização dos objetos e também o que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção⁸. (TODOROV, 2001, p. 82).

Certamente há um exagero da importância que o procedimento assume, enquanto técnica, nessa que é fundamentalmente uma definição de arte segundo Chklovski. Se refletirmos sobre ela por alguns instantes, tendo em mente que a arte pode ser entendida também como a preponderância da função estética sobre as demais funções de um objeto (uma obra)⁹, veremos que grande parte do material que um dia já foi produzido sem ambição artística pode, por força de causas imprevisíveis, vir a se tornar arte. A literatura mesma – para nos limitarmos a nosso objeto – está cheia de casos assim, em que cartas, diários, ensaios, sermões, orações, dedicatórias etc. passam do domínio extra-artístico (e mesmo extraestético) ao literário. O inverso também acontece quando a crítica especializada enquadra certos tipos de obras como sendo fenômenos de marketing ou propaganda mais do que literatura propriamente dita (lembre-se a expressão “poesia panfletária”). E se avançarmos para o domínio das artes pictóricas, o que dizer sobre o status da fotografia, cujo nascimento

⁸ « Et voilà que pour rendre la sensation de la vie, pour sentir les objets, pour éprouver que le pierre est de pierre, il existe ce que l'on appelle l'art. Le but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance ; le procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception. »

⁹ A definição de função para Mukarovsky é muito interessante e vem a propósito de nossas indagações: “A função é o modo de auto-realização do sujeito perante o mundo exterior” (1988, p. 103). A função estética é definida como aquela função semiótica que produz a obra de arte como “um signo composto de um símbolo sensorial criado pelo artista, um “sentido” (=objeto estético) alojado na consciência social, e uma relação com a coisa significada – uma relação que se refere ao contexto inteiro dos fenômenos sociais” (1970, p. 85).

acontece justamente no período em que concentramos nossa pesquisa? Sem dúvida foi necessário tempo para que fosse recebida como arte pelo público e pela crítica, da qual Charles Baudelaire foi ele próprio um representante cáustico e ambíguo.

Embora tenhamos de fazer essa grande ressalva ao pensamento de Chklovski, todavia devemos admitir que sua insistência no procedimento e na finalidade da arte se justifica pelo que tinha em mente quando escreveu o ensaio: o futurismo russo, especialmente no que toca a poesia.

Se produzir o estranhamento pode não ser a finalidade de tudo o que um dia já se chamou e do que futuramente será chamado arte, é ao menos o procedimento básico para a obtenção do efeito estético em algumas obras. A questão seria, então, saber através de que maneiras o poeta poderia estranhar a realidade automatizada. Dentre vários exemplos, Chklovski cita passagens de Leon Tolstói, principalmente em *Kholstómér*, cujo narrador é um cavalo (Serpukovski) que reflete sobre o significado de certas palavras para os homens – inicialmente inconcebíveis para o animal –, como o uso do pronome possessivo “meu” para indicar que ele pertencia a alguém, apesar de ser um ser vivo e não uma coisa.

Como nosso objetivo no momento não é comentar em detalhes o ensaio de Chklovski, nos limitamos a dar um exemplo muito simples, vindo de nossa própria literatura, que parece bastante adequado para ilustrar uma possibilidade de se estranhar o mundo. O conhecido poema “O bicho”, de Manuel Bandeira, apresenta seu assunto inicialmente de forma indireta, para somente no último verso revelar do que se trata.

Vi ontem um bicho
Na imundície do pátio
Catando comida entre os detritos.

Quando achava alguma coisa,
Não examinava nem cheirava:
Engolia com voracidade.

O bicho não era um cão,
Não era um gato,
Não era um rato.

O bicho, meu Deus, era um homem.¹⁰

O efeito desse poema de Bandeira é muito semelhante ao do conto de Tolstói porque obriga o leitor a enxergar o homem de uma forma distinta do habitual. O choque desses

¹⁰ (1966. p.196).

versos vem do fato de que, até o desfecho, seu objeto principal não é tratado pelo nome corrente, ou seja, somente ao término sabemos que o bicho – esse deplorável ser que se alimenta de lixo – era, afinal, um homem. Do mesmo modo ocorre em um artigo de Tolstói citado por Chklovski, em que a noção de “chicote” (aqui, no sentido de pena aplicada a infratores da lei) é definida nos seguintes termos: “Desnudar as pessoas que violaram a lei, levá-las ao chão e lhes bater com varas no traseiro”¹¹ (TODOROV, 2001, p. 83). Em vez de empregar diretamente o verbo “chicotear”, Tolstói faz com que a ação indicada por esse verbo apareça opaca (aumentando a dificuldade e a duração da percepção). Provavelmente, não é apenas a ação indicada pelo verbo o que está em jogo nessa construção, mas a crueza e a selvageria intrínsecas às sanções previstas por um código de leis elaborado por uma sociedade que se vangloria de sua civilização.

Alguns mais diretos, como no poema de Bandeira, outros mais sutis e demorados, como a metamorfose do caixeiro-viajante Gregor Samsa na novela de Franz Kafka, milhares de exemplos como esses existem na literatura. O que há, entretanto, de incontestavelmente idêntico nas técnicas para a obtenção do estranhamento é que todas operam, em última razão, através da metáfora. E assim retornamos ao estudo pioneiro de Aristóteles sobre esse recurso da elocução poética.

Na verdade, devemos ir além do mero reconhecimento da metáfora como recurso que o poeta tem a sua disposição. A metáfora é a condição indispensável da existência da poesia. Ela é, por assim dizer, a célula fundamental do corpo poético e a única condição possível para o estranhamento (vale reforçar que tratamos neste momento exclusivamente da poesia que estranha o mundo).

Há metáfora quando Manuel Bandeira revela que o bicho era um homem, de forma semelhante ao que acontece quando Gregor Samsa é um inseto e quando o chicote é uma vara a ser posta em uso numa punição cruenta. Há metáfora quando a narrativa do cavalo Serpukovski é encerrada, mostrando finalmente o que significaria possuir alguma coisa (a propriedade privada) para uma nobreza decadente e para o homem absorvido pelas relações capitalistas. Serpukovski mostra, afinal, que “o homem é isso”, que “as palavras são aquilo”, que “a natureza é esta”.

No momento em que nos dispomos a entender a metáfora de maneira mais ampla como indicamos acima, talvez nem sempre valha a definição aristotélica de quatro termos que se entrecruzam (aliás, esse é apenas um dos tipos de metáfora elencados por Aristóteles).

¹¹ « ‘Mettre à nu les gens qui ont violé la loi, les faire tomber et les frapper avec des verges sur le derrière’ »

Contudo, em nosso entender quando se diz “isso é isto”, ou “isso é aquilo” etc. aí existe muito mais do que uma simples definição, já que definir um conceito muitas vezes equivale a cruzá-lo com noções vindas de domínios semânticos diferentes, realizando assim o seu transporte entre dois ou mais campos do significado.

Seja como for, o que pretendemos destacar dos exemplos de estranhamento que fornecemos é justamente a forma como ocorrem. Vejamos o seguinte excerto:

Diz-se que os povos de pele clara que habitam a faixa setentrional do Atlântico praticam uma forma particular de culto às divindades. Eles partem em expedição a outras nações, apropriam-se das estátuas de seus deuses, e as destroem em imensas fogueiras, conspurcando-as com as palavras ‘fetiches! fetiches!’, que em sua língua bárbara parece significar ‘fabricação, falsidade, mentira’. Ainda que afirmem não possuir nenhum fetiche e ter recebido apenas de si próprios a missão de livrar as outras nações dos mesmos, parece que suas divindades são muito poderosas. Na verdade, suas expedições aterrorizam e assombram os povos assim atacados, por meio de deuses concorrentes, que eles chamam de Mau Din, cujo poder parece ser tão misterioso quanto invencível. (...) (LATOUR, 2002, p. 11).

Estamos autorizados a supor que este breve trecho não teve pretensões exclusivamente literárias ao ser escrito, já que se trata de um relatório. Foi enviado à China, pela corte da Coreia, escrito pelo conselheiro Déobalè na metade do século XVIII. Não foi criado para ser literatura nem construído deliberadamente sob uma técnica cuja finalidade era produzir estranhamento. E no entanto, muitos de nós sentiremos nele o mesmo – ou até mais intenso - efeito de desautomatização provocado na definição de “chicote” de Tolstoi, ou no poema de Manuel Bandeira e na perspectiva de um inseto ou de um cavalo sobre a realidade que habitualmente captamos somente enquanto seres humanos.

A descrição de Déobalè refere-se a algo muito conhecido no Ocidente e repetido à exaustão no ensino escolar e superior e também no discurso não acadêmico de maneira geral. A colonização de povos africanos pelos portugueses envolveu inicialmente a erradicação das divindades daqueles povos – e então, a destruição do coração de sua cultura – em prol da difusão do cristianismo e da fé católica sobre os dominados. É usualmente dessa forma que o discurso sobre a colonização nos é transmitido no dia a dia, mas... tudo muda quando quem conta a história o faz por meio de categorias a princípio impensáveis para nós. Assim como Serpukovski faz a noção de propriedade privada parecer um completo contrassenso e um signo de arrogante egoísmo, o relatório de Déobalè revela a face profundamente religiosa, selvagem e bárbara do colonizador que se julgava enfim liberto do obscurantismo da feitiçaria e da crença religiosa irracional.

Finalmente, podemos agora fazer a pergunta que relaciona, como num efeito dominó, o conceito de estranhamento em Chklovski à definição de metáfora por analogia de Aristóteles, e ambos aos exemplos práticos de cultura material e de consumo mobilizados anteriormente.

Se, como afirmamos, a unidade fundamental da poesia (ao menos da poesia que analisamos) é a metáfora, e se construir boas metáforas é a capacidade do poeta de “bem se aperceber das semelhanças” – para que possa, nos termos de Chklovski, “experimentar que a pedra é de pedra” e “causar uma percepção do objeto como visão e não como acontecimento” –, então como alguém poderia aperceber-se das semelhanças de modo a produzir uma metáfora que estranhe o mundo, já que a percepção – e então a elaboração de metáforas – é intimamente condicionada pela sociedade, pelo uso e pela cultura em que o sujeito está imerso?

Vimos que tanto a obra de Tolstoi para sua própria cultura, quanto o relatório do conselheiro Déobalè sobre os colonizadores estrangeiros são igualmente capazes de produzir o efeito tão caro à Chklovski. Mas como puderam Tolstoi, Manuel Bandeira, Franz Kafka e centenas de outros escritores estranhar a representação do mundo sendo que, em princípio, só poderiam pensá-lo segundo as categorias “automáticas”? Nesse sentido, alguém poderia até mesmo argumentar que a desfamiliarização só é autêntica quando o texto é produzido por um escritor fora do meio cultural de seus leitores. Há, porém, dois equívocos nesse modo de pensar.

O primeiro é supervalorizar a cultura como fator determinante da subjetividade, das capacidades e atitudes de um indivíduo. Por mais que seu papel seja fundamental para a construção do sujeito (e então de uma linguagem), encará-la como limite do pensamento e da subjetivação é um reducionismo que desconsidera quaisquer processos psicológicos e biológicos que certamente influenciam o comportamento e o relacionamento das pessoas com o mundo.

Em segundo lugar, o termo “cultura” não deve ser entendido em um sentido monolítico - como até o momento fizemos ao vincular diferenças culturais a nacionalidades diferentes. Não entraremos a fundo nas acepções numerosíssimas em que se toma essa palavra. Julgamos que um breve esclarecimento basta para se ter noção da extensão de seus significados: nenhum indivíduo participa da totalidade de sua cultura. Mesmo no interior da própria comunidade, ele jamais ocupa todos os *loci* possíveis. Como observa Roque Laraia (2014, p. 80), “este fato é tão verdadeiro nas sociedades complexas com um alto grau de especialização, quanto nas simples, onde a especialização refere-se apenas às determinadas

pelas diferenças de sexo e de idade”. Mais adiante, exemplifica: “Einstein era um gênio na física, um medíocre violinista e, provavelmente, seria um completo desastre como pintor.” (LARAIA, 2014, p. 82).

O fato de um poeta pertencer a tal nacionalidade ou ter vivido em tal ou tal época pode nos dizer muito sobre sua poesia, mas com certeza não esgota a explicação sobre o porquê de suas metáforas assumirem a forma que têm. E é pouco provável que algum dia tenhamos a “resposta” para esse questionamento. A psicologia e o estudo dos processos criativos têm um papel importante a desempenhar na busca pela explicação de alguns recursos e algumas formas literárias, mas sempre haverá algo que simplesmente escapa ao olhar da biologia, da história e da sociologia. Até mesmo um autor como Pierre Bourdieu, cujo reconhecimento da força das estruturas sociais e do *habitus* sobre os indivíduos é dos mais lúcidos, concede ao poder de escolha e autodeterminação do artista um lugar bastante especial. Quando comenta a decisão de Charles Baudelaire em aliar-se a Poulet-Malassis como seu editor (recusando, assim, editoras mais expressivas e que poderiam divulgar *Les fleurs du Mal* de maneira muito mais vasta) Bourdieu (1996, p. 89) afirma que ele age “obedecendo a um desses impulsos do coração ao mesmo tempo profundamente deliberados e incoercíveis, racionais fora de qualquer raciocínio, que são as ‘escolhas’ do *habitus* (...)”.

Desse modo, se quisermos examinar a poesia de Baudelaire com algum critério que vá além de nossas próprias impressões e preconceitos como leitores do presente, devemos, além de indagar em que medida ele participava de sua cultura, encarar um desafio paradoxal: de um lado, ter em conta a referencialidade da cultura como local e limite da criação poética; de outro, a eventual independência da criação em relação à cultura - justamente o que permite o reposicionamento da linguagem poética a partir de um ponto de vista “de fora” da rede de sentido socialmente estabelecida, como ocorre no relatório de Déobalè e nos demais exemplos que trouxemos.

Para que uma metáfora seja bem sucedida é necessário, como vimos no caso dos anúncios de mercadorias na Índia, que partilhe do conjunto de valores, experiências e emoções presentes em sociedade. Embora o poeta enxergue e sinta o mundo a partir de experiências pessoais, não obstante existe um meio sociocultural em que está completamente envolvido.

Nesse sentido, é preciso recolocar o raciocínio aristotélico nos seguintes termos: se o poeta elabora suas metáforas a partir da boa percepção que tem das semelhanças e se, ao fazê-lo, é capaz de estranhar o mundo, então a propriedade fundamental da metáfora não é o reconhecimento, como se o transporte de termos entre diferentes campos semânticos servisse

apenas ao propósito de revelar uma verdade até então intrínseca e oculta em um determinado objeto. A propriedade mais básica da metáfora é, antes, *criar* uma nova propriedade sobre aquilo de que se fala ou mesmo o próprio objeto. O poeta é finalmente aquele que cria a linguagem através dos próprios usos da linguagem já estabelecida social e culturalmente.

Como consequência desse raciocínio e para retornarmos a nosso assunto principal, impõe-se que tenhamos em mente o relacionamento que Baudelaire mantinha com sua cultura e a quebra de paradigmas que sua produção poética representou, tanto em termos de tradição literária como de percepção (sensorial e emocional) do novo tempo e modo de produção nascidos com a modernidade europeia.

No entender de Pierre Bourdieu, Baudelaire foi o herói fundador do campo literário, esse império de pernas para o ar dentro do Segundo Império de Napoleão. Ele se distinguia, contudo, de seus pares boêmios por meio da apresentação pessoal, no requinte e na extravagância de seu vestuário à maneira de dândi. Embora isso possa parecer apenas um detalhe supérfluo, a partir do momento em que sabemos que divergências de gosto na sociedade francesa do século XIX denunciavam diferentes posições na grande batalha por legitimação e status social, imediatamente percebemos a necessidade de explorar mais a fundo as implicações das particularidades estéticas de Baudelaire e sua poesia.

Com efeito, falar em estética nesse caso é também falar de ética e de um *ethos* tanto da burguesia como da nobreza decadente, da boemia, do dândi ou do romântico. Era isso o que tínhamos em mente quando afirmávamos ser necessário levar em conta as particularidades do meio cultural em que Baudelaire se encontrava. Não foi ele o precursor do esteticismo e da arte pela arte? Para entendermos o significado de sua poesia, é preciso dar tratamento objetivo ao que mais se afirma como cerne da criação poética lírica: a emoção e o afeto.

Por essa razão foi necessário trazer à tona as reflexões de Franz Boas sobre a energia das palavras para despertarem emoções e o papel fundamental que isso ocupa na composição poética, mais do que a produção da imagem propriamente. O reino invisível e fugidio dos afetos, entretanto, é difícil de ser captado com clareza, e sem dúvida é também o terreno em que o estranhamento produz os efeitos mais contundentes e duradouros.

Se assumirmos que o poeta é o criador de novas possibilidades da linguagem, ao mesmo tempo dentro e fora da realidade sociocultural a que pertence, então não nos resta escolha a não ser aceitar que esse processo só ocorre mediante a consciência que lhe surge a partir da experiência concreta com a realidade em todos os seus níveis. Na Paris do século XIX, Charles Baudelaire estará exposto a um período de mudanças intensas e sempre mais rápidas. A começar pelo capital, que espriava seu domínio por todas as relações interpessoais

e convertia o relacionamento do trabalho com o trabalhador em alienação, na medida em que aquilo que produzia com suas mãos já não lhe pertencia, e também na medida em que o tempo se torna uma equação cujo resultado é o lucro, posposto ao sinal de igualdade que dissimula a exploração do trabalhador pela mais valia.

A experiência do poeta com esse tempo é devidamente explorada por Walter Benjamin, quando traça o panorama da Paris do século XIX. Mas não devemos relevar o fato de que Benjamin vê essa época de ascensão do espírito capitalista (logo, consumista) principalmente a partir das condições de produção dos bens e não de sua recepção. Isso o leva a conclusões particularmente pessimistas sobre a condição do homem no interior do tempo acelerado e repetitivo que despertava no leito do novo modo de produção. O que isso significa quando se trata da poesia baudelaireana será visto detalhadamente ao longo da análise de “L’horloge”, cujo tema é justamente a passagem do tempo sob a nova conjuntura de Paris na aurora da modernidade.

3 LUGARES INSTÁVEIS DA SOCIEDADE E NOVAS ROTAS PARA A LITERATURA NA PARIS DO SEGUNDO IMPÉRIO

Em um de seus mais conhecidos e citados ensaios sobre a modernidade, Walter Benjamin (1985, p. 93) coloca na dianteira de suas reflexões a figura de Charles Baudelaire como artista que moldou sua própria imagem segundo a imagem do herói: “Baudelaire [...] comparecia ante o público com seu código próprio, com seus próprios estatutos e tabus”. Com essa afirmação, Benjamin está preocupado sobretudo com a crítica e a produção literárias de Baudelaire. Mas é preciso lembrar, no entanto, que há maneiras e maneiras de comparecer ante o público e a atividade literária é apenas uma delas.

Tendo passado pela dramática e efêmera primavera dos povos em 1848 e pelas mudanças de regime político, primeiramente da monarquia constitucional de julho para a breve Segunda República (que durou menos de quatro anos) e desta à ditadura de Luís Napoleão, Baudelaire criou para si todo um esquema próprio de apresentação artística e pessoal, como sua toalete e seu vestuário considerado muitas vezes incomum para a época. Tudo o que ele adota como seu estilo de vida - incluído aí o dandismo - é, porém, fruto de uma reflexão calculada e lúcida sobre as condições do artista numa época de profundas transformações e incertezas.

Baudelaire pertence ao estrato social que se convencionou chamar de boemia a partir de meados do século XIX, com escritores românticos como Théophile Gautier, Gerard de Nerval e Alfred de Musset, mas sua boemia já não é a romântica. O que se chama de boêmio, aliás, foi na França um fenômeno que variou bastante com o decorrer do tempo a partir do romantismo. Arnold Hauser indica a existência de três tipos de boemia: uma romântica, outra naturalista e uma impressionista.

Se os boêmios românticos vinham da própria burguesia e seu principal objetivo era afrontar o modo de vida dessa classe – tendo plenas condições de retornar a ela tão logo desejassem -, a boemia naturalista, à qual pertenceu Baudelaire, era a do proletariado artístico, “formado por pessoas cuja existência era totalmente insegura, gente que se situava além das fronteiras da sociedade burguesa e cuja luta contra a burguesia era não um jogo animado mas uma necessidade amarga.” (HAUSER, 2003, p. 919). Nesse contexto, já inscrito em um circuito econômico onde a literatura passara a ser uma mercadoria, o artista se torna um igual do proletário que vende sua força de trabalho em troca do salário.

Como membro da boemia, Baudelaire tinha à disposição todo o arsenal necessário para se tornar um escritor militante, politicamente ativo tanto através de uma prática social,

quanto pela produção literária, como fizeram muitos dos realistas - embora nem sempre o “espelho” que acreditavam ser os seus romances tivesse função de denúncia. No entanto, ele jamais se identificou plenamente com a própria classe, e dessa inconformidade saberá extrair todo um conjunto de posturas intelectuais e gestuais, principalmente no que diz respeito ao cuidado de si mesmo.

A partir dos anos de 1840, Baudelaire marca a sua distância em relação à boémia realista por meio da simbólica da sua aparência exterior, opondo ao desalinho dos companheiros a elegância do dândi, expressão visível da tensão que não parará de o habitar. (BOURDIEU, 1996, p. 87).

Essa atitude do poeta, bem como as convicções que reiteradamente apresenta quando faz crítica de arte (o que Benjamin chama de estatutos e tabus), são possíveis somente a partir do momento em que um meio literário e artístico está razoavelmente bem estruturado e definido no interior de uma sociedade; de outra forma, cairiam no vazio em termos de impacto e representação. Se Baudelaire conseguia atingir alguém, chamar atenção e produzir estranhamentos no interior da normatividade artística e da sociedade como um todo, isso só aconteceu porque não esteve sozinho - não que tenha sido cultuado em sua época ou logrado seguidores; muito pelo contrário, já que, além de não contar com pares literários na boémia, também se recusava a entrar no jogo de adulações da alta sociedade e estava, então, proscrito da maioria de seus salões. O que torna inteligíveis suas posturas provocativas é o fato de que o mundo dos literatos e artistas de sua época já era “uma sociedade dentro da sociedade” e dispunha de suas próprias regras (ou ausência delas) (BOURDIEU, 1996, p. 76).

Para se ter uma noção de como Baudelaire contribuiu para essa independência dos artistas em relação ao restante do corpo social é preciso levar em conta dois fatores cruciais: o primeiro, ligado à tecnologia de imprensa, é a difusão do jornal como meio de comunicação em massa o mais eficiente; depois, a estratificação social e as instituições que regulam as trocas simbólicas no interior da sociedade e legitimam certas práticas discursivas – como a literatura e a arte em geral – e invalidam outras.

Puramente por motivos de maior clareza é que tomamos esses dois fatores como instâncias enunciáveis de maneira distinta. Fica difícil imaginar, por exemplo, que a tecnologia da mídia funcione de forma autônoma e independente dos jogos sociais e suas vontades, assim como a própria estruturação social se faz através do poder informacional da mídia. Raramente há quem ignore o fato de que uma notícia é sempre fruto da elaboração parcial de um acontecimento, do mesmo modo que a veiculação de certas informações (e o

aparecimento de certas palavras e nomes) demarcam o território simbólico das dimensões sociais através da palavra escrita.

Há sem dúvida muito o que dizer sobre o jornal e sua difusão em massa, que só acontece de fato a partir da segunda metade do século XIX, uma vez que antes disso, na França da Restauração (1814–1830), sua compra dependia de uma assinatura anual cujo custo era de elevados 80 francos (BENJAMIN, 1985, p. 58) e foi somente depois de 1836, quando Émile Girardin lançou seu jornal *La Presse*, que um número realmente elevado de pessoas passou a ter acesso à nova mídia. Se em 1824 Paris contava com cerca de 47.000 assinantes de jornais, de 1836 a 1846 esse número mais do que quadruplicou, chegando por volta dos 200.000 assinantes (BENJAMIN, 1985, p. 58). Toda uma disciplina visual e de práticas de leitura tem lugar no momento em que o jornal se torna acessível a um vasto número de leitores, mas, no momento, só o que nos interessa são as estratégias que possibilitaram sua rapidíssima inserção no cotidiano de muita gente.

Os motivos para o sucesso imediato de Girardin foram três e muito interdependentes: a drástica redução do preço das assinaturas para 40 francos, compensada pela introdução do romance em folhetim e da propaganda comercial, deixando clara a aliança que perdura até nossos dias entre poder econômico e imprensa.

Um tipo de propaganda em especial mudaria para sempre a relação da literatura com os escritores e o público leitor: o *réclame*, uma notícia que fazia referência a um livro para o qual havia sido reservado um espaço de anúncio no mesmo jornal ou na edição seguinte e que era pago por ninguém menos do que o próprio editor. O caráter desse tipo de prática logo no início da vida da imprensa de massas é muito bem salientado por Walter Benjamin, quando afirma que “Dificilmente a história da informação pode ser escrita separadamente da história da corrupção da imprensa” (BENJAMIN, 1985, p. 58).

A estratégia publicitária do *réclame*, juntamente com o romance em folhetim, foi a origem da divisão literária entre o que passou a ser chamado de literatura industrial (comercial ou de massas) e a literatura erudita, cuja legitimação estética vinha de instituições aparentemente afastadas da lógica comercial dos editores. Além disso, marcava em definitivo a subordinação estrutural dos escritores ao mercado e às possibilidades de renda por ele oferecidas, como os postos de editores, ilustradores e produtores de literatura industrial.

O principal produto dessa nova lógica, o romance de folhetim, reposicionou os gêneros literários segundo uma nova hierarquia.

Os gostos dos oportunistas instalados no poder inclinam-se para o romance, nas suas formas mais fáceis – como os folhetins, disputados na corte e nos ministérios, e que dão lugar a iniciativas editoriais lucrativas; pelo contrário, a poesia, ainda associada às grandes batalhas românticas, à boêmia e ao empenhamento em benefício dos desfavorecidos, constitui o objeto de uma política deliberadamente hostil, sobretudo por parte do Ministério do Estado. (BOURDIEU, 1996, p. 70).

Muitas tensões minavam o campo de relações entre o artista, o produtor cultural e as forças econômicas e políticas. Do entrelaçamento dos interesses de escritores que desejavam sua independência, de burgueses que queriam aumentar sempre mais suas fortunas e de uma corte imperial que temia a perda de autoridade e privilégios, a consolidação do que Pierre Bourdieu chama de campo da literatura¹² aparece como forma de proteção e garantia da autonomia do artista frente às pressões que vinha sofrendo. E a imprensa, como fica claro em razão de seu incrível poder de difusão, será ferozmente disputada pelos poderosos que, se por um lado temem sua alta eficiência comunicativa, por outro também enxergam nela a oportunidade de impor ao grande público seus próprios interesses e valores.

Uma das medidas que se tomaram em relação à imprensa, como é fácil imaginar, foi a censura de Napoleão III, que inicialmente impôs a multa de um cêntimo a cada continuação de um romance em folhetim. Essa prática foi, entretanto, perdendo espaço para formas de controle bem mais sutis, à medida que o Império e a grande burguesia percebiam como aquela literatura industrial poderia lhes servir de duas formas muito proveitosas/

Após a revolução de 1848, durante os anos decorridos entre 1850 e 1860 (portanto, durante boa parte do Segundo Império), a França conheceu um período de prosperidade e expansão econômica que teve como duas de suas causas a retirada da velha nobreza do poder e o aparecimento de novas carreiras e oportunidades para se fazer dinheiro. A burguesia ligada ao comércio e a nova imprensa ofereciam diversos lugares para quem contasse com escolaridade completa. E não faltaram candidatos aos novos postos: tanto em Paris como na província, uma enorme quantidade de jovens das classes médias ou populares passaram a tentar a vida como artistas ou escritores. Na verdade, o afluxo de jovens na capital foi tão elevado que não houve, mesmo com as novas possibilidades de carreira, lugar para todos no incipiente mercado (BOURDIEU, 1996).

Instruída e desempregada, essa parcela jovem da população irá procurar seu sustento principalmente na atividade literária, que se diversificava e massificava com o jornal. A opção pela carreira se dá não somente pela sedução que o universo literário passou a exercer na imaginação dos que haviam assistido às batalhas românticas, mas – e principalmente – porque

¹² “Os campos são mundos, no sentido em que falamos no mundo literário, artístico, político, religioso, científico. São microcosmos autônomos no interior do mundo social” (THIRY-CHERQUES, 2006, p. 36).

ela garantiria legitimidade social e prestígio junto às elites e à corte. Como nunca antes, a literatura passava a valer pelo seu poder simbólico e seu alcance era multiplicado em muitas vezes com o advento da imprensa de baixo custo.

Os postos nos jornais começavam a ser o centro das ambições dos jovens recém-chegados e a busca pelo status, pela influência e pela popularidade foram o impulso decisivo para o início de uma relação sustentada até a atualidade entre escritores, editores e diretores de imprensa, já que a obra escrita, para chegar até o grande público, não poderia prescindir desses intermediários que dispunham das condições materiais para sua divulgação, ao mesmo tempo em que articulavam todos os arranjos com os poderosos. Como Benjamin observa, a história da imprensa é a também a história do seu relacionamento com os que detêm o poder para fazer circular através dela os conteúdos que são de seu interesse e reter o que lhes for inconveniente.

A posição dos editores e diretores de jornal é fundamental no novo circuito de relações que se estabelece. Serão eles o mediadores entre a jovem boemia realista e a alta sociedade burguesa ou da corte imperial. Será através da sua atuação que muitos nomes do reconhecimento restrito a um pequeno círculo chegariam ao prestígio do grande público. Mas também será por meio de alguns deles que toda uma gama de autores inconformados ao novo sistema e às vontades dos poderosos será publicada (como *Les Fleurs du Mal*, cuja publicação Baudelaire consegue graças ao auxílio de um pequeno editor ligado às vanguardas).

A lógica complexa da economia de trocas simbólicas que aflorava juntamente com a imprensa e o mercado editorial na sociedade parisiense operava, grosso modo, entre três esferas: o “povo”, a boemia e a alta sociedade formada pela grande burguesia e os membros da corte de Luís Napoleão.

O povo e a boemia, essas duas classes irmãs na miséria, se diferenciavam entre si exclusivamente pelo estilo de vida que levavam. Desde seu aparecimento com os primeiros românticos, a boemia inventara para si uma arte de viver que a singularizava enquanto grupo. A linha divisória impalpável e movediça que ela demarcava através de práticas, hábitos e códigos fazia da vida de seus integrantes uma forma de arte e de sua ociosidade um meio de expressão. Assim a boemia foi, desde o princípio, um microcosmo ambíguo no interior da sociedade parisiense.

O estilo de vida boêmio, que introduziu sem dúvida um contributo importante para a invenção do estilo de vida “artista”, com a fantasia, o jogo de palavras, o paradoxo, as canções, a bebida e o amor sob todas as suas formas, construiu-se tanto contra a existência ordenada dos pintores e dos escultores oficiais como contra as rotinas da vida burguesa. (BOURDIEU, 1996, p. 76).

A característica mais interessante desse grupo é que sua identidade foi fixada sobretudo na e pela literatura. Designadamente o romance realista de autores como Murger, Balzac e Flaubert contribuiu para sua caracterização e reconhecimento como sociedade autônoma dentro de uma sociedade maior. Muito embora a definissem cada qual a seu modo, esses romancistas não deixaram de sustentar um discurso sobre ela, a tal ponto que seu aparecimento na literatura acabou por dar a seus membros a coesão que faltava na realidade não ficcional: a boemia realista é, assim, um grande exemplo de como a literatura agencia sua presença enquanto atividade discursiva no mundo.

Por outro lado, deve-se considerar o imenso potencial intelectual dessa sociedade ao mesmo tempo engajada e à parte. Como muitos desejassem obstinadamente o reconhecimento enquanto artistas e escritores, não foi difícil para a burguesia e para o Império seduzir jovens boêmios com promessas de prestígio e status e, uma vez que os tivesse nas mãos, ainda mais simples era dar-lhes o devido direcionamento político. O romance de folhetim se mostrou então uma arma muito poderosa na batalha pela representação social, intimamente ligada ao aparecimento do realismo como estilo literário.

Com efeito, a literatura realista servia aos interesses progressistas da alta sociedade primeiramente pela sua característica própria de descrever fielmente uma realidade (quanto menos o leitor percebia a literatura como representação, mais acreditava nela como reflexo especular do mundo); contudo, tão logo identificado seu poder de moldar consciências, as elites passaram a prezar cada vez mais a presença do romance nos jornais - inclusive como estratégia para desviar as atenções sobre as notícias -, ao mesmo tempo em que organizavam uma série de expedientes para instilar sua própria visão de mundo nas páginas dos romances. Nesse sentido, os salões de arte foram um mecanismo sutil de organização, controle e permuta das trocas simbólicas entre escritores e elite.

A lógica estrutural e dinâmica dos salões não é nada simples, já que não eram promovidos exclusivamente pela nobreza imperial e, mesmo nesse contexto, havia pessoas mais ou menos influentes e interessadas em diferentes questões (as tensões entre a própria imperatriz, Eugênia de Montijo, estrangeira de origem espanhola, e a princesa Matilde, ciosa dos valores franceses, é um exemplo entre muitos). Se a própria nobreza não era tão homogênea, o que dizer dos salões promovidos por grandes burgueses? Eles agrupavam escritores e artistas de diversos temperamentos e de variadas posições políticas e, sem dúvida, contribuíam de forma ambivalente na formação do campo literário.

Alguns mais próximos, outros mais distantes da corte, como é o caso do salão de Mme. Sabatier - onde teve início a amizade de Baudelaire e Flaubert - cada um deles costumava reunir um público específico ao seu redor, o que de modo algum impediu que em seu interior relações intrincadas se produzissem. Sobre o enfoque democrático dos romances de Eugène Sue, por exemplo, que logravam enorme sucesso desde os últimos anos da Monarquia de Julho, Arnold Hauser observa que é

muito estranho ouvir o favorito de um público predominantemente burguês esbanjar entusiasmo no enaltecimento do “nobre trabalhador” e investir furiosamente contra as “crueldades do capitalismo”. O objetivo humanitário que persegue, a revelação das chagas do corpo social doente que ele próprio apresenta em suas obras, explica no máximo a simpatia com que Sue é tratado pela imprensa progressista (...). (HAUSER, 2003, p. 743).

Seja como for, o mais importante a destacar nesses relacionamentos entre escritores egressos da boemia e seus padrinhos progressistas é, novamente, o papel fundamental dos diretores de imprensa e editores, cuja função foi simultaneamente articular os contatos entre os dois polos e inaugurar uma crítica de arte não especializada, como acontecia no caso dos *réclames*.

Não raro, o parecer dos editores sobre o livro do *réclame* destoava completamente do julgamento das instituições literárias tradicionais, como os próprios salões e cenáculos. Interessada nos lucros que viriam dos romances como seu novo produto, essa crítica não especializada demarcou a fronteira entre uma literatura das massas e uma literatura erudita.

Se acaso em outros tempos o que os escritores produziam fora considerado algo com qualidades intrínsecas (valor de uso) que só poderiam ser justamente apreciadas por um grupo mais ou menos seletivo de iniciados, a literatura agora se torna uma mercadoria como outra qualquer, cujo valor principal é o de troca.

A ascensão do capitalismo como modo de produção faz com que pouco importe quais tenham sido, porventura, os valores de uso de um texto em outras épocas. Em *O capital*, Karl Marx (1996, p. 167) explicita que “é precisamente a abstração de seus valores de uso que caracteriza evidentemente a relação de troca das mercadorias”. Tudo o que um dia fora imutável será, a partir de então, perpétua transformação e fluidez. E nas origens do que se chama modernidade não estão exatamente os efeitos mais radicais dessa mudança?

A modernização é um processo pelo qual o capitalismo desestabiliza e torna móvel aquilo que está fixo ou enraizado, remove ou elimina aquilo que impede a circulação, torna intercambiável o que é singular. Uma dinâmica que abarca corpos, signos, imagens, linguagens, relações de parentesco, práticas religiosas e

nacionalidades, além de mercadorias, riquezas e força de trabalho. (CRARY, 2012, p. 19).

Concebendo dessa maneira as transformações do capitalismo, nos aproximamos do ponto crucial para entender como a postura de Baudelaire pode ser interpretada duplamente como marco da poesia moderna e consolidação do campo literário.

Já dissemos que ele jamais se identificou plenamente com a boemia, apesar de integrá-la. O motivo social para isso era a frequente ambição de muitos daquela classe, que os levava a fazer acordos com a elite precisamente quando isso significava a barganha da própria liberdade artística, quando viam-se obrigados a pagar seus padrinhos com a submissão política da própria literatura, tipo de comércio que Baudelaire não podia tolerar.

Tanto na literatura, na crítica de arte ou na imagem de dândi, suas investidas contra a boemia não devem ser tomadas isoladamente da dinâmica de trocas entre esse grupo e o restante da sociedade, sob pena de vermos em Baudelaire um romântico “ao contrário”; aquele que se rebela contra sua própria classe, não obstante ela já não seja a burguesia. Quando se faz abstração das relações afetivas e sociais que se interpenetram no jogo da escritura, fatalmente a interpretação do texto cai no simples arbitrário.

Para quem Baudelaire escreveu *Les fleurs du Mal*? Quem era seu leitor? Certamente não o grande público, acostumado que estava ao romance de folhetim e sua indústria. Foi então para a burguesia, em um gesto de afronta que lhe rendeu um processo?... Sim e não.

“Au lecteur”, poema que abre *Les fleurs du Mal*, é uma dedicatória enigmática ao público que o escritor imagina que é o seu. “ – Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!” (“Leitor hipócrita, - meu igual – meu irmão!”). Quando entendemos esse último verso à luz das transformações econômicas e sociais que culminaram no triunfo do capitalismo, a relação que se estabelece entre leitor e poeta tem mais chances de ser compreendida: Baudelaire escreve para os artistas e para os escritores, seus irmãos e iguais, que compartilham da mesma hipocrisia das prostitutas quando vão ao mercado “achando que é para dar uma olhada nele, mas, na verdade, já para encontrar um comprador” (BENJAMIN, 1985, p. 64).

No auge de uma época em que tudo está perdendo sua solidez e suas raízes, aquela que no mesmo instante é vendedora e mercadoria, proprietária e produto, sujeito e objeto, sedutora desejada, mas também execrável, é a figura com quem os artistas se identificam mais perfeitamente. “Ela é fria no meio das tempestades de paixão, é e permanece o espectador superior da lascívia que desperta, sente-se solitária e apática enquanto outros estão extasiados e inebriados [...]” (HAUSER, 2003, p. 917). Concebida dessa forma, a prostituta se torna um

símbolo de desprendimento e miséria que reflete o sentimento ambivalente do escritor para com a sociedade e para consigo.

Les fleurs du Mal contém diversos poemas em que a representação do masoquismo vive lado a lado com a do esforço artístico: em “Le guignon”, “Pour soulever un poids si lourd, / Sisyphe, il faudrait ton courage! / Bien qu’on ait du cœur à l’ouvrage, / L’Art est long et le Temps est court.”¹³; o próprio título extravagante de “L’héautontimoroumenos” (originalmente, em grego, três palavras cujo sentido é “O verdugo de si mesmo”), apresenta a autopunição na estrofe central do poema: “Ne suis-je pas un faux accord / Dans la divine symphonie, / Grâce à la vorace Ironie / Qui me secoue et qui me mord?”¹⁴

Embora se possa especular *ad infinitum* até mesmo sobre o sentido de um fonema em um único verso, o conhecimento prévio sobre a posição e a condição do artista em sua sociedade nos traz pistas importantes para intuir a via principal em que ele deixa os rastros de seu trabalho. Permite também uma apreciação mais aguda do que representa, afinal, a subjetividade poética, que não existe desembaraçada do tempo e do espaço; muito ao contrário: mantém com a história e a coletividade uma relação de mão dupla, mesmo quando o poeta a dissimula.

A esse respeito, quem quer que examine a crítica de arte de Charles Baudelaire notará a presença de uma peça que não se encaixa nas demais. Quando discorre sobre a recolha *Chants et chansons*, de Pierre Dupont (1851), todas as ideias que defende vão na contramão do que insistentemente repete na maior parte de sua crítica. A saber: *Art pour l’Art*, independência do artista enquanto criador, o poder conveniente e insuperável da imaginação, a poesia que tem ela mesma como objeto. Tudo isso está muito bem destacado no restante da crítica literária e artística de Baudelaire, de modo que em suas páginas se lê, afinal, muito mais a imagem literária que criava de si para o público do que uma crítica direta aos escritores e artistas.

Examinemos mais de perto a crítica a Pierre Dupont: logo no segundo parágrafo do texto, Baudelaire (1976, p. 26) afirma que “La puérile utopie de l’école de *l’art pour l’art*, en excluant la morale, et souvent même la passion, était nécessairement stérile.” (“A pueril utopia da escola da arte pela arte, ao excluir a moral, e muitas vezes até a paixão, era necessariamente estéril.); mas, em seu primeiro texto crítico a Théophile Gautier (1859), diz que:

¹³ Para levantar um fardo tão pesado, / Sísifo, seria necessária a tua bravura! / Ainda que tenhamos o coração a obrar, / A Arte é longa e o Tempo é curto.

¹⁴ Não sou eu um errado acorde / Na divina sinfonia, / Pela voraz ironia / Que me morde e me sacode?

La poésie (...) n'a pas d'autre but qu'Elle même ; elle ne peut pas en avoir d'autre, et aucun poème ne sera (...) si véritablement digne du nom de poème, que celui qui aura été écrit uniquement pour le plaisir d'écrire un poème. (BAUDELAIRE, 1976, p. 113).

A poesia (...) tem como fim somente Ela mesma ; ela não pode ter outro, e nenhum poema será (...) tão verdadeiramente digno do nome de poema quanto aquele que tenha sido escrito unicamente pelo prazer de se escrever um poema.

Mais adiante, novamente em “Pierre Dupont”:

C'est une grande destinée que celle de la poésie! (...) Dans le cachot, elle se fait revolte ; à la fenêtre de l'hôpital, elle est ardente espérance de guérison ; dans la mansarde déchirée et malpropre, elle se pare comme une fée du luxe et de l'élégance ; non seulement elle constate, mais elle repare. Partout elle se fait négation de l'iniquité. (BAUDELAIRE, 1976, p. 35).

É um grande destino, o da poesia! (...) No calabouço, ela se faz revolta; à janela do hospital, é candente esperança de cura; na mansarda rasgada e suja, se enfeita como uma fada do luxo e da elegância; ela não somente observa, mas restaura. Por toda parte ela se faz negação da iniquidade.

Mas, quando escreve sobre Auguste Barbier (1861), apenas por acidente a poesia liga-se à virtude e à ação:

[...] ce qui est beau n'est pas plus honnête que désonnhête. [...] et il y a beaucoup à parier que si vous voulez, vous poète, vous imposer d'avance un but moral, vous diminuerez considérablement votre puissance poétique. (BAUDELAIRE, 1976, p. 143).

[...] o que é belo não é honesto nem desonesto [...] e há muito o que apostar que se você quiser, poeta, impor-se previamente um fim moral, diminuirá consideravelmente sua força poética.

Chamaríamos a essa disparidade – que por vezes beira a oposição diametral – um amadurecimento? Mas não afirma o poeta com tanta eloquência, no primeiro caso, ser a arte pela arte uma utopia romântica “pueril e estéril”? Certamente haverá sempre que se desconfiar das palavras. A ilusão da transparência facilmente leva a conclusões precipitadas sobre o dito e Baudelaire não poderia ter amadurecido no sentido de um retorno à arte pela arte. A chave para entendermos o deslocamento da crítica a Pierre Dupont no conjunto da crítica baudelaireana é justamente o momento em que foi escrita.

O ano de 1851, em que a França experimentava os últimos dias de sua efêmera Segunda República, estava ainda marcado por uma inclinação geral da população para a esquerda e para as causas sociais. No plano artístico, isso se reflete na medida em que o escritor só consegue formular sua própria imagem pelo contraste com a imagem de seu

público. Assim, em época de intensas modificações, acontece de os artistas irem ao encontro daqueles que imaginam ser o seu reforço e, de certa forma, sua proteção. Não sem surpresa, lemos em “Pierre Dupont” Baudelaire elogiar “le goût infini de la République” (“o gosto infinito pela República”) (BAUDELAIRE, 1976, p. 33) como a qualidade mais positiva e diferencial do autor.

Após o golpe de Napoleão III e a instauração do Segundo Império, em vista de tudo o que comentamos sobre as interações interesseiras que tanto ocorriam entre escritores e alta sociedade, o fechamento da atividade artística na doutrina da arte pela arte foi uma saída para os que, agora mais do que nunca, compreendiam a necessidade de firmar sua autonomia em relação a um público cada vez mais plano e ambíguo. Em outras palavras, dizer Arte pela Arte no Segundo Império significou – embora a postura estetizante fosse a mesma – algo bastante diferente do que dizê-lo em outras épocas. É preciso também levar em conta a representação instável do burguês na mente dos escritores. Baudelaire mesmo tratará esse seu público (era, ao menos, o público de sua crítica de arte) com muita ironia.

No texto de introdução ao “Salon de 1846”, o poeta insinua o filisteísmo que impregnava a figura do burguês nos seguintes termos:

Les uns savants, les autres propriétaires ; - un jour radieux viendra où les savants seront propriétaires, et les propriétaires savants. Alors votre puissance sera complète, et nul ne protestera contre elle. (BAUDELAIRE, 1976, p. 415).

Uns eruditos, outros proprietários ; - um dia radiante virá em que os eruditos serão proprietários, e os proprietários, eruditos. Então vosso poder será completo, e ninguém protestará contra ele.

A instabilidade representacional do novo público leitor e o desprezo que Baudelaire amiúde dedica a ele e a seus companheiros boêmios deságuam na arte pela arte não só como defesa da liberdade criadora, mas como origem e afirmação do campo literário, da vanguarda e da literatura erudita.

É muito esclarecedor que Benjamin tenha utilizado a palavra “tabu” para qualificar algumas ideias de Baudelaire, já que elas nunca aparecem em forma de discussão, mas sempre como conceitos e definições acabadas, como uma verdade inquestionável do fazer artístico. Um tabu é algo que se aceita e não se questiona nem discute, e o fato de o poeta não elaborar uma filosofia profunda que justifique seus pontos de vista é o que lhe possibilita mover-se com agilidade e fluidez em uma conjuntura política e social incerta, mas que – tudo indica – tende a levar a liberdade artística à ruína.

Baudelaire tem uma noção exemplarmente clara da situação irremediável do artista na sociedade dominada pelo capital: ou ele se prostitui e ganha notoriedade, ou, não raro condenado à miséria, se fecha sobre si mesmo e sua arte - num relacionamento endogâmico com outros artistas – de maneira a criar um “império dentro de um império” (BOURDIEU, 1996, p.79), em que o grande público é ignorado em prol da liberdade de criação e da insubordinação contra os interesses dos poderosos e do mercado. Quando, em 1857, Baudelaire decide publicar *Les fleurs du Mal* pela primeira vez, escolhe um pequeno editor, recusando a oferta financeiramente mais atraente e promissora (em termos de difusão) de Michel Lévy.

Quem publicará seu livro será Poulet-Malassis, homem que frequentava os cafés da vanguarda e se dispunha a publicar por inteiro obras que realmente perturbavam a estabilidade moral para a qual o folhetim servia como um cavalo de batalha. Quando o poeta é processado e condenado a pagar 300 francos pela publicação de seu primeiro livro, Poulet-Malassis sofre igualmente um processo e uma condenação que foi o seu exílio. Consequência direta desse comprometimento entre um editor simpatizante da poesia vanguardista e um poeta excepcionalmente lúcido sobre as condições de sua época será a ruptura definitiva entre edição comercial e edição de vanguarda, além da nova hierarquia dos gêneros, que terá em seu topo a poesia e, na base, o romance em folhetim (GRØTTA, 2015).

Só mais tarde, porém, Baudelaire levará às últimas consequências seu projeto de legitimação pessoal e do campo literário, quando, em 1861, lança sua candidatura à Academia de Letras, fazendo questão de apresentar-se pessoalmente a cada um de seus inimigos conservadores que dirigiam a instituição. Certo é que sabia muito bem a repercussão de sua atitude e não contava com a admissão. Sua ideia não era pertencer à Academia, e sim fazer da candidatura uma denúncia do jogo hipócrita em que a literatura estava implicada.

O que revelaria a todos o fato de um poeta reconhecido pela vanguarda não lograr uma cadeira na Academia? É evidente que ela não ignorava as qualidades da poesia vanguardista, mas sabia também que, no interior das disputas por prestígio, poder e status, elas eram uma faca de dois gumes. Em termos estéticos, aquela poesia correspondia à ideia de uma “literatura pura”, mas seu reconhecimento como tal implicaria acolher e legitimar um grupo de artistas insubordinados às novas regras. Para todos os efeitos, eram escritores indesejados na vitrine literária do Segundo Império; e a candidatura de Baudelaire forçava a Academia a admitir sua moral hipócrita. Assim, estava dado o golpe definitivo naquela instituição literária tradicional e assegurada, a partir de então, a independência do campo literário em relação ao restante da sociedade.

A partir desse pano de fundo histórico e sociológico, propomos a leitura do poema de *Les Fleurs du Mal*: “L’horloge”. Nosso propósito ao estudar a poesia em verso de Baudelaire é entender como o ritmo e o metro clássicos serviram a motivos modernos e como se relacionam com os demais elementos da construção poética.

As imagens, as figuras de linguagem, a representação do movimento, a reordenação poética dos cinco sentidos do corpo e dos sentidos do próprio texto compõem um todo cujo exercício de interpretação é de significativo valor, ainda mais quando se tem em mente que a poesia lírica, conforme a definição de Jakobson, está orientada para a primeira pessoa. Como pôde acontecer a elaboração lírica da subjetividade em um tempo que desestabilizou o próprio sujeito e tornou intercambiáveis as singularidades, convertendo-as em mercadoria? De que maneira – para usarmos a discussão de Jauss sobre o termo “moderno” – a poesia de Baudelaire revelaria uma autocompreensão histórica e a certeza de que os tempos são, definitivamente, outros? Podemos ler seus versos como exemplo prático daquilo que externou em sua crítica literária e artística e em seus códigos de apresentação pública como poeta vanguardista? A leitura do poema nos convida a ensaiar uma resposta.

4 TEMPO E MODERNIDADE EM *L'HORLOGE*

“L’horloge” é o último poema de “Spleen et Idéal”, primeira parte de *Les fleurs du Mal*, em que a organização geral dos poemas poderia indicar que o Ideal, expresso nos primeiros textos, como “Bénédiction”, “L’albatros”, “Élévation”, “Les Phares” etc. é subjugado pelo Spleen que cresce à medida em que o livro se aproxima do fim. É o caso de poemas como “Le flacon”, “L’irréparable”, “Sépulture”, “Spleen”, “Alchimie de la douleur”, se bem que, desde o princípio do livro, haja poemas de tom melancólico como “L’ennemi”.

L'HORLOGE

*Horloge ! Dieu sinistre, effrayant, impassible,
Dont le doigt nous menace et nous dit : " Souviens-toi !
Les vibrantes douleurs dans ton cœur plein d'effroi
Se planteront bientôt comme dans une cible ;*

*Le Plaisir vaporeux fuira vers l'horizon
Ainsi qu'une sylphide au fond de la coulisse ;
Chaque instant te dévore un morceau du délice
À chaque homme accordé pour toute sa saison.*

*Trois mille six cents fois par heure, la Seconde
Chuchote : Souviens-toi ! - Rapide, avec sa voix
D'insecte, maintenant dit : je suis Autrefois,
Et j'ai pompé ta vie avec ma trompe immonde !*

*Remember ! Souviens-toi ! Prodiges ! Esto memor !
(Mon gosier de métal parle toutes les langues.)
Les minutes, mortel folâtre, sont des gangues
Qu'il ne faut pas lâcher sans en extraire l'or !*

*Souviens-toi que le Temps est un joueur avide
Qui gagne sans tricher, à tout coup ! C'est la loi.
Le jour décroît ; la nuit augmente ; Souviens-toi !
Le gouffre a toujours soif ; la clepsydre se vide.*

*Tantôt sonnera l'heure où le divin Hasard,
Où l'auguste Vertu, ton épouse encor vierge,
Où le Repentir même (oh ! La dernière auberge !),
Où tout te dira : Meurs, vieux lâche ! Il est trop tard ! "*

O tema de “L’horloge” é a passagem do tempo. A forma como esse assunto é colocado no poema abrange várias dimensões, a começar pela disposição da palavra escrita. A divisão em seis quadras de alexandrinos (versos de doze sílabas poéticas) conta um total de 24 versos - exatamente o número de horas que compreende a duração de um dia -; a cadência rítmica mais marcante está nos hemistíquios (cada metade do alexandrino, composta por um verso de seis sílabas poéticas) em que a alternância entre sílabas tônicas e átonas forma uma

melodia composta de duas sílabas átonas em sequência, seguidas de uma tônica, do mesmo modo como ocorre, em nível fonológico, com a palavra “souviens-toi” (recorda-te).

Assim são os três primeiros versos da primeira estrofe (exceto as três primeiras sílabas do primeiro verso: “Horloge!”), o terceiro verso da segunda estrofe (“Chaque instant te devore un morceau du délice”), o segundo verso da quarta estrofe, (“(mon gosier de métal parle toutes les langues.)”) e o segundo verso da última estrofe (“Où l’auguste Vertu, ton épouse encore vierge,”). O desenho da curva melódica nos alexandrinos desses versos pode ser representado da seguinte forma, tomando-se a linha pela sílaba átona e o ponto pela tônica: _ _ . _ _ . _ _ . _ _ . , como em “Les / vi / BRAN / tes dou/ LEURS / dans / ton / CŒUR / plein / d’e / FFROI.

Esse ritmo poderia estar associado ao movimento pendular e cadenciado de um relógio, o que reforçaria a ideia de um tempo mensurável e decomponível. A palavra mais forte de todo o poema, “souviens-toi”, contribui para essa interpretação na medida em que imita, pela sonoridade, o ruído dos ponteiros de um relógio quando marca os segundos. “Tic-tac”, uma onomatopeia corrente para representar esse mesmo som, é muito semelhante ao “toi”, se bem que, no poema de Baudelaire, a sonoridade de “souviens” é o que prepara o instante em que o ponteiro se desloca e devora um segundo de vida do mortal.

Começando por uma consoante surda, “s”, e passando pela sonorização de “v”, para terminar em “iens” ([jen]), esse conjunto de fonemas é repentinamente interrompido em “t”, para explodir em [wa]. Se na onomatopeia de “tic-tac”, cada “t” introduz o som de um segundo, qual seria então a função de “souviens” antes do ponteiro se mover, em “toi”?

Lançamos aqui a hipótese de que aquele conjunto de fonemas funciona de modo a indicar os ruídos secundários e quase imperceptíveis do mecanismo interno de um relógio, como o movimento de engrenagens. Isso se manifestaria de outra forma na terceira quadra, quando “la Seconde // Chuchote : / “Souviens-toi !”, onde “chuchote” seria outra percepção do som do mecanismo, mas agora ligado a uma fração de tempo (o segundo) que foi subjetivada e sussurra ao ouvido de alguém.

A partir daí, torna-se importante distinguir as vozes que se intercalam no poema e coordenam seu desenvolvimento. Na primeira quadra, o que temos é um eu-lírico simultaneamente evocando o relógio – aqui como uma metonímia para o próprio tempo – e dirigindo-se a um “tu”, que nesse caso é não apenas o leitor como indivíduo, mas todos os mortais perante o envelhecimento, a decrepitude e a morte. A outra voz que fala no poema é a do próprio relógio, sob diversas formas, especialmente na terceira estrofe, quando desdobrado em “Seconde” (Segundo) e “maintenant” (agora). Essa voz se dirige apenas ao “tu”.

A própria polifonia e as pessoas a quem as vozes se dirigem criam dois modos de representação distintos no interior do texto. Quando a voz fictícia do eu-lírico abre espaços para a do personagem Tempo, o que ocorre é um tipo de “encenação” (sem espaço nem tempo delimitados) entre o humano débil e a aproximação de seu último instante de vida. Sobre esse traço dramático, é interessante a leitura dos dois primeiros versos da segunda quadra: “Le Plaisir vaporeux fuira vers l’horizon / Ainsi qu’une Sylphide au fond de la coulisse”, em que “coulisse” (bastidor), é uma associação direta ao espaço físico do teatro.

Tudo aquilo que não caberia ao relógio falar é dito pelo eu-lírico, que em diversas ocasiões se identifica com o “protagonista” do poema. Ele conhece o fim de todos os mortais e conjectura sobre a aparência do tempo.

*Horloge! dieu sinistre, effrayant, impassible,
Dont le doigt nous menace et nous dit: ‘Souviens-toi!’*

*Relógio! deus sinistro, apavorante, impassível,
Cujo dedo nos ameaça e diz: ‘Recorda-te!’*

Existiria uma semelhança entre essa imagem do relógio e a da Morte, quando ambos levariam o ser humano à ruína e ao esquecimento. O dedo ameaçador une a advertência falada ao gesto que designa com precisão uma pessoa. Mas, afinal, seria “souviens-toi” somente uma advertência? Se pensamos nessa palavra seguindo exclusivamente as semelhanças entre tempo e finitude, perdemos de vista uma parte fundamental de seu significado.

“Souviens-toi” move o interlocutor lírico à lembrança de que um dia tudo terá fim e portanto a vida é um drama necessariamente amargo e breve. Por outro lado, pode também servir como um aviso, uma advertência, um conselho. “Souviens-toi que le temps est un joueur avide / Qui gagne sans tricher, à tout coup ! C’est la loi” soa como uma recomendação: é preciso estar atento à onipotência do tempo, que fatalmente ganhará todos os lances na partida que é a vida de um mortal. O caráter implacável de um Cronos que a cada segundo devora um naco de felicidade em nossa vida é uma verdade inquestionável, mas também um alerta cujo teor a quarta quadra sugere.

Aqui é o próprio relógio quem fala e se dirige ao “mortel folâtre” (mortal brincalhão, galhofeiro). Quase um oxímoro, essa construção indica um momento de mudança no tom pessimista do restante da composição. Quando o relógio afirma que sua garganta de metal fala todas as línguas (“mon gosier de métal parle toutes les langues”), espraia seu poder desintegrador a toda uma Babel; porém, quando em seguida diz que os minutos são gangas

que não se deve largar antes de lhes ter extraído todo o ouro, existe aqui um traço de *carpe diem*.

Como extrair o ouro das impurezas que são os minutos? Poderíamos imaginar que todo momento áureo de uma vida se traduz num instante de prazer, e ficaríamos por aí se o poeta não tivesse empregado o verbo “extraire”. Essa palavra nos remete a um momento essencial de sua crítica de arte, quando, em *Le peintre de la vie moderne*, afirma que “En un mot, pour que toute *modernité* soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été **extraite**” (“Em uma palavra, para que toda *modernidade* seja digna de se tornar antiguidade, é necessário que a beleza misteriosa que a vida humana aí coloca involuntariamente tenha sido **extraída**”) (BAUDELAIRE, 1976, p. 695 [grifo nosso]). O verbo também aparece de maneira muito sugestiva em uma crítica de Baudelaire a Théophile Gautier, quando comenta a habilidade desse escritor: “Hereux homme ! Homme digne d’envie ! Il n’a aimé que le Beau ; il n’a cherché que le Beau; et quand un objet grotesque ou hideux s’est offert à ses yeux, il a su encore en **extraire** une mystérieuse et symbolique beauté !” (“Homem feliz! Homem digno de inveja! Não amou outra coisa senão o Belo; nada procurou além do Belo; e quando um objeto grotesco ou hediondo ofereceu-se a seus olhos, soube ainda extrair-lhe uma misteriosa e simbólica beleza!”) (BAUDELAIRE, 1976, p. 152 [grifo nosso]).

Nota-se que, em ambas as assertivas, “extraire” está ligado a uma “beauté mystérieuse” (beleza misteriosa). A formulação mais coerente dada por Baudelaire para essa associação está no que ele chama de “teoria racional e histórica do belo”, ponto capital de toda a argumentação que desenvolve em *Le peintre de la vie moderne* para justificar os conceitos de beleza e modernidade. Nesse ensaio, Baudelaire elogia as qualidades do pintor Constantin Guys (embora, por questão de respeito, jamais revele seu nome), que teria sabido, melhor do que ninguém, pintar a modernidade. “Il s’agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu’elle peut contenir de poétique dans l’historique, de tirer l’éternel du transitoire.” (“Trata-se, para ele, de retirar da moda o que ela pode conter de poético no histórico, de tirar [extrair] o eterno do transitório.”) (BAUDELAIRE, 1976, p. 694).

Com efeito, para Baudelaire a beleza é composta de duas partes, uma eterna e imutável e outra fugidia e transitória. Quando elogia a capacidade de um artista para pintar essa segunda metade da beleza, ele está na verdade louvando sua destreza para perceber assuntos *modernos*. Talvez esteja também aí a razão por que Baudelaire fala sempre em “beauté mystérieuse”, já que um mistério é algo não aparente, muitas vezes ligado ao absurdo ou ao maravilhoso, que de toda forma deve ser apreendido das impressões objetivas captadas

sensorialmente pelo homem. Dessa forma, reconhecer o poético no histórico – o eterno no transitório – seria uma tarefa própria a quem se desabituasse da disciplina usual imposta aos sentidos (de certa forma, toda a poesia de Baudelaire acaba sendo um testemunho disso) e ao intelecto, daí que a apreensão do belo seja um privilégio dos artistas, ao mesmo tempo em que, segundo essa perspectiva, todo verdadeiro artista teria a beleza como aspiração exclusiva.

Quando retomamos a leitura de “L’horloge” tendo em mente essas referências, aquilo que à primeira vista pareceu apenas a constatação de uma verdade amarga pode agora ser entendido como um conselho ou até uma ordem. “Les minutes, mortel folâtre, sont des gangues // Qu’il ne faut pas lâcher sans en extraire l’or !” (os minutos, mortal galhofeiro, são gangas // Que não se deve largar sem lhes ter extraído o ouro!). É preciso retirar de cada minuto a sua poesia, o seu eterno - em suma, a sua modernidade -, mas isso só pode ser feito por quem é capaz de apreender os rastros do belo em meio aos espólios do tempo presente. Em outras palavras, só é possível àqueles que enxergam a metade contingente da beleza, que Baudelaire coloca, em uma analogia, como a materialidade do próprio corpo que contém a alma¹⁵. Nessa chave de leitura, aproveitar o dia, *carpe diem*, tem um sentido bem mais estético do que prático.

A última estrofe parece retomar o tom pessimista, assinalando o destino trágico do homem envelhecido e à beira do abismo (“Le gouffre a toujours soif”). Aqui têm lugar as figuras do Destino (‘Hasard’), da Virtude (‘Vertu’) e do Arrependimento (‘Repentir’), representando as três fases da vida do protagonista da tragédia: infância, idade adulta e velhice, todas metamorfoses do Tempo. Ainda assim, diante do que expusemos sobre a intertextualidade do poema com algumas passagens da crítica de arte do poeta, poderíamos questionar a real intenção do eu-lírico nos versos da última quadra. Sem dúvida, ele faz uma espécie de profecia que atualiza o destino fatal de toda a humanidade, mas com que objetivo faz isso é algo que varia de acordo com a interpretação. O poema tanto pode ser um lamento acerca da condição finita do homem sobre a terra, quanto um alerta para um mundo desencantado, em que não existe promessa de completude e de sentido ao fim, *e entrentato*, uma vez que se vive, será possível e desejável saber extrair de todos os momentos o seu instante de beleza eterna.

Até agora, exploramos sobretudo questões ligadas diretamente à relação entre forma e conteúdo nos limites do texto. Para aprofundarmos a leitura a um nível mais sensitivo e

¹⁵“Considérez, si cela vous plaît, la partie éternellement subsistante comme l’âme de l’art, et l’élément variable comme son corps.” (BAUDELAIRE, 1976, p.686).

menos aparente, será preciso observar com mais minúcia alguns elementos. A começar pela própria figura do relógio, cujo som dos ponteiros e movimento do mecanismo interno é imitado pela palavra “souviens-toi”. O bastidor (coulisse), remete a um espaço teatral. Na terceira quadra, quem conta exatamente o número de segundos que compreende o período de uma hora é o “agora” (maintenant), com sua “voz de inseto” (voix d’insecte), e sua “tromba imunda” (trompe imonde) suga a vida humana. Na quarta estrofe, o tempo fala com garganta de metal e os segundos são gangas de onde se deve extrair o ouro. Finalmente, na penúltima estrofe, o mesmo tempo é um jogador ávido (joueur avide), um abismo e uma clepsidra.

Há todo um esquema sensorial que empresta ao poema algo de fluido e bizarro. O jogo de percepções dá a impressão de que tudo é sentido mais próximo - às vezes exageradamente - do leitor (os sussurros dos segundos e a voz de inseto do “agora”). Tudo está amplificado e se confunde, e o artifício para colocar em movimento os sons, as sensações táteis, gustativas e visuais é justamente misturá-los em sinestésias. Baudelaire tem consciência de que nenhum dado sensorial é puro, e seu conhecido poema *Correspondances* é uma espécie de profissão dessa constatação.

No caso de “L’horloge”, porém, os procedimentos para conquistar as ligações imprevistas entre os sentidos são sutis e bem menos abundantes do que em *Correspondances*, de maneira que, paradoxalmente, devemos ser analíticos para percebê-los. Embora cada sentido “pegue emprestadas” qualidades dos demais, cada um deles têm suas características próprias. Sobre o tato, a visão e a audição, Classen e Howes notam que,

O toque é íntimo e recíproco: quando tocamos alguém, essa pessoa sente nosso toque. A visão, por outro lado, opera à distância e não requer interação física. Comparada ao toque, que *liga* um corpo a outro, a visão é desligada. O som, por sua vez, é dinâmico. Podemos ver coisas que estejam completamente imóveis, mas, quando escutamos algo, sabemos que uma atividade está acontecendo. Não há sons estáticos. (CLASSEN; HOWES, 2014, p.26, tradução nossa).¹⁶

O paladar e o olfato compartilham muito a mesma experiência sensorial, embora provar algo e sentir seu gosto seja um ato ainda mais voluntário e íntimo do que perceber um aroma, não obstante os odores nos afetarem física, psicológica e socialmente, podendo provocar fortes reações emocionais (CLASSEN, 2003).

Para além de diferenças ligadas às estruturas físicas dos estímulos percebidos e à estrutura biológica dos órgãos sensoriais, os sentidos têm também uma historicidade e são

¹⁶ “Touch is intimate and reciprocal: when we touch someone, that person feels our touch. Sight, by contrast, operates at a distance and requires no physical interaction. Compared to touch, which *attaches* one body to another, sight is detached. Sound, in turn, is dynamic. We can see things that are completely still, but when we hear something we know that an activity is taking place. There are no still sounds.”

constantemente disciplinados pelos discursos e seus dispositivos¹⁷ ao longo do tempo e em diferentes culturas. Assim, a moderna civilização ocidental privilegiou a visão e a audição em detrimento do olfato, do tato e do paladar, considerados sentidos inferiores.

As principais razões para isso foram, por um lado, a tradição científica iniciada pelo racionalismo e, por outro, o próprio advento do capitalismo e a expansão do campo visual possibilitada graças ao desenvolvimento de tecnologias de observação e reprodução de imagens. O estereoscópio, os panoramas, os dioramas, o bizarro fenacistoscópio (brinquedo ótico cujo funcionamento Baudelaire descreve detalhadamente em uma carta a seu irmão)¹⁸ e, mais do que qualquer outra invenção, o daguerreótipo – precursor da fotografia - são exemplos de aparelhos óticos cujo aparecimento data precisamente da primeira metade do século XIX (GRØTTA, 2015).

Para se ter uma noção de como os cinco sentidos puderam desempenhar diferentes papéis na história da civilização ocidental, basta remontarmos ao mundo pré-industrial, em que a participação mais proeminente do tato na apreciação de obras de arte estava intimamente ligada às características da produção manual de bens e ao comportamento religioso.

O artista era um artesão (ou artesã) e o artesanato era apreciado pela maneira como era sentido, bem como por sua aparência. [...] Na verdade, muitas pinturas decoravam objetos feitos para serem manuseados, como livros e baús. As pinturas mesmas convidavam ao toque investigativo e desejoso através de suas representações ilusórias da realidade tridimensional. [...] Tocar imagens religiosas [...] supostamente estabelecia contato físico com o divino. (CLASSEN; HOWES, 2014, p. 41) [tradução nossa].¹⁹

A nova disciplina dos sentidos que surgia com o desenvolvimento da indústria como força produtiva e do capitalismo como modo de produção fazia parte, na verdade, de uma ampla redistribuição hierárquica, simbólica e ideológica no interior da sociedade europeia. A configuração das relações que se delineavam não poderia prescindir de um mecanismo regulador dos corpos e que satisfizesse às necessidades de controle e distinção entre pessoas, instituições e classes. Nesse contexto, tem lugar uma significativa depreciação do olfato, já

¹⁷ A noção em que tomamos o termo é a proposta por Giorgio Agamben, para quem “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar, assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” é um dispositivo discursivo (AGAMBEN, 2009, p.40).

¹⁸ A carta de 23 de novembro de 1833, a Alphonse Baudelaire.

¹⁹ “The artist was a craftsman (or woman) and craftwork was appreciated by how it felt, as well as by how it looked [...]. In fact, many paintings decorated objects that were meant to be handled, such as books and chests. The paintings themselves invited inquiring and desiring touches through their illusory representations of three-dimensional reality.[...] Touching religious images [...] seemed to provide physical contact with the divine.”

que os aromas, conforme um pensamento ocidental pré-moderno, estavam ligados intimamente a uma ideia de essência das coisas, sendo sua fruição uma forma de contato com “verdades interiores” (CLASSEN; HOWES; SYNNOTT, 2003), algo que colidia frontalmente com o discurso racionalista, onde a fragmentação da experiência humana em categorias sensoriais e cognitivas acontecia pela divisão da realidade entre objetividade e subjetividade, razão e emoção, superfície e interior. Todos esses conceitos eram muito adaptáveis à natureza distanciada, superficial e disjuntiva da visão.

Além do racionalismo científico, no entanto, as divisões internas da sociedade industrial poderiam igualmente ser ameaçadas por um modelo sensorial que fosse predominantemente olfativo. Como odores não podem ser facilmente contidos e atravessam barreiras, fatalmente as “entidades” de que proviessem seriam mescladas umas às outras, em um hibridismo perigoso à ordem garantida pela distinção hierárquica. A preeminência da visão associada à racionalidade não é algo circunscrito apenas a mais um momento da transição para o mundo moderno ou uma elaboração discursiva própria ao racionalismo, mas uma verdade que se estende até o pensamento contemporâneo. Como Classen, Howes e Synnott observam acerca da sociedade burocrática contemporânea, ela “pede que nos distanciem das emoções, que estruturas sociais e divisões sejam vistas como objetivas e racionais e não emocionais, e que barreiras pessoais sejam respeitadas.”²⁰ (CLASSEN; HOWES; SYNNOTT, 2009, p.5).

Para que tudo isso não pareça muito distante de nosso propósito com a poesia, lembramos que um contemporâneo de Charles Baudelaire registra, em seus primeiros escritos (que nunca veio a publicar em vida), uma intuição apurada sobre a maleabilidade da percepção sensorial em diferentes modos de produção. Nos *Manuscritos econômico-filosóficos de 1844* ou *Manuscritos de Paris*, o jovem Karl Marx afirma que “A formação dos cinco sentidos é um trabalho de toda a história do mundo” (2004, p.110), o que proporciona uma ideia mais nítida sobre o que significou, em termos de disciplina dos sentidos, o início da era industrial e do progresso como ideologia burguesa.

“L’horloge” é de fato um poema sobre o tempo. Mas qual tempo? E em que espaço? Não se trata apenas do transcurso da vida natural do homem até seu derradeiro instante - uma

²⁰ Essa consideração dos autores deve ser levada em conta principalmente no tocante à estrutura burocrática da contemporaneidade, mas não para os desdobramentos do capitalismo tardio e o desenvolvimento de uma cultura do consumo (e de um espírito do consumismo), que tendem a reforçar, sempre mais, a presença das emoções e dos sentimentos como condição para o uso e a interpretação de mercadorias e bens culturais. A esse propósito, ver Campbell (2001, p. 318), para quem “A lógica cultural da modernidade não é meramente a da racionalidade (...) é também a da paixão e a do sonhar criativo que nasce do anseio. Todavia, mais crucial do que uma e outra é a tensão gerada entre elas, pois é disso que, afinal de contas, depende o dinamismo do Ocidente”.

interpretação como essa, aliás, despreza toda a estrutura formal e a arquitetura sensorial do poema. O que podemos afirmar a partir da análise dos elementos sensoriais e levando em conta o período e o local em que o autor viveu é que o passar dos instantes – que podem conter um segundo de beleza eterna - é minuciosamente cronometrado e fragmentário. Cronos está faminto como na tela de Goya, mas o que ele devora já não são seus filhos como na origem do universo dentro de uma mitologia clássica: são bocados de prazer espalhados pelos segundos da vida humana. É cada segundo de trabalho mensurado como nas fábricas, como na vida do burguês para quem cada segundo vale um tostão, como na máxima “tempo é dinheiro”; mas no poema de Baudelaire, tempo parece ser a busca pelo prazer da beleza captada num átimo e com a participação de todos os sentidos, de todo o intelecto e do corpo inteiro.

“Chaque instant te dévore un morceau du délice / à chaque homme accordé pour toute sa saison” (“Cada instante devora-te um naco da delícia / a todo homem concedida para toda a sua vida”). O ato de deglutir, gustativo por natureza, coloca o homem no contato mais íntimo com o tempo: precisamente em seu interior. Em *Les fleurs du Mal*, a associação entre esse ato e a passagem dos instantes é muito recorrente. Veja-se, por exemplo, “L’ennemi”, em que na última estrofe se lê: “ – O douleur! ô douleur! Le Temps mange la vie, / Et l’obscur Ennemi qui nous ronge le cœur / Du sang que nous perdons croît et se fortifie!” (Ó dor! Ó dor! O tempo devora a vida, / E o obscuro Inimigo que nos rói o coração / Do sangue que perdemos cresce e se fortifica!).

Nesses versos, entretanto, é o Tempo (com inicial maiúscula e forma abstrata) quem se alimenta da vida, ao passo que em “L’horloge” o decurso dos instantes ganha forma nas figuras do relógio, do abismo e da clepsidra. É interessante perceber, também, como “L’Ennemi” é um poema muito mais pessoal do que “L’horloge”, no momento em que o eu-lírico fala de sua própria fortuna, sempre como “je”: “ma jeunesse ne fut qu’un ténébreux orage” (minha juventude foi somente uma chuva tenebrosa), “Qu’il reste en mon jardin bien peu de fruits vermeils” (Que restam em meu jardim bem poucos frutos rubros) , “Voilà que j’ai touché l’automne des idées” (Eis que toquei o outono das ideias), “Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve” (E quem sabe se as flores novas com que sonho).

Assim como o ato de comer, a sede do abismo (“Le gouffre a toujours soif”) é uma necessidade vital do ser humano que o poeta atribui ao Tempo. Uma interminável garganta que bebe a vida como a clepsidra se esvazia de toda a sua água, para tornar a encher e novamente esvaziar-se. A sede de ambos nunca poderá ser aplacada, e devemos sempre nos lembrar de que a ingestão de água ou alimento é um gesto que estabelece contato físico direto entre o corpo humano e a coisa ingerida. Quando nos alimentamos ou saciamos nossa sede,

além das propriedades do gosto, o tato é responsável pela percepção da consistência e da textura dos alimentos ou líquidos. Isso coloca em paralelo as figuras do abismo e da clepsidra com a “tromba imunda” do inseto (“agora”) que suga a vida do homem para se alimentar. Como o Inimigo do outro poema, ele também “cresce e se fortifica” do sangue que ingere.

Quando sussurra com uma “voz de inseto” ao ouvido do homem, o tempo se metamorfoseia em uma criatura ínfima – ao menos é essa a ideia que fazemos do corpo de um inseto – e fisicamente muito próxima de sua presa. O adjetivo “rapide” (rápido), que indica o movimento de um segundo, contribui para que o leitor perceba uma forma física curta para instantes breves, numa relação que confere materialidade à noção abstrata de tempo. Os segundos de “L’horloge” são como um mosquito que zumbe em nosso ouvido três mil e seiscentas vezes por hora.

Mas não há nos insetos algo de estranhamente maquinal? Suas cores, sua anatomia segmentada, a estrutura rígida do exoesqueleto, os movimentos ritmados e precisos quando se deslocam, alçam voo ou agarram uma presa; os sons peculiares e inorgânicos que emitem ao bater as asas ou friccionar determinadas partes do corpo, produzindo um ruído estridente; tudo isso quase nos convence de que são pequenos autômatos infiltrados no mundo natural. “(Mon gosier de métal parle toutes les langues)” (Minha garganta de metal fala todas as línguas) é o verso que reforçará a metáfora do inseto como mecanismo. No momento em que a voz dos segundos torna-se estridente e metálica, é impossível não imaginar movimento e atividade nessas metáforas do som, ao mesmo tempo em que se pode ver o relógio em seus detalhes mais minúsculos, como se estivéssemos observando seu funcionamento com uma lupa ou, mais precisamente, o víssemos a partir de seu interior.

Nos dois versos seguintes (“Les minutes, mortel folâtre, sont des gangues / Qu’il ne faut pas lâcher sans en extraire l’or!”), já não são os segundos, mas os minutos que se transformam em gangas. Novamente, figuras inorgânicas - agora minerais - acentuam a impressão de impassibilidade e a sensação tátil de frieza que perpassa todo o poema, assim como reforçam a ideia de mecanismo (autômato) presente na imagem do relógio.

Desde o início do poema, todas as figuras estão dispostas de maneira a confirmar a visão detalhada e íntima do transcurso de um tempo impassível. Mas quando chegamos à penúltima quadra, há uma nuance que merece atenção especial: “*Souviens-toi* que le Temps est un joueur avide / Qui gagne sans tricher, à tout coup! c’est la loi.” (*Recorda-te* que o Tempo é um jogador ávido / Que ganha sem trapaça todo lance! Esta é a lei.). Deixando de lado as metáforas impessoais, subitamente o Tempo ganha forma humana e empenhada na atividade do jogo. Nesse sentido, jogar pode ser interpretado como algo de extrema seriedade,

já que se trata do “jogo da vida”; no entanto, nem por isso o fundo lúdico se perde, e podemos inclusive dizer que está preservado nessa prática o seu lado prazeroso.

Em “Le joueur généreux” (O jogador generoso), um de seus pequenos poemas em prosa, Baudelaire narra a insólita anedota de sua descida ao inferno, onde perde a alma em um jogo contra Satanás. Muito similar a uma crônica de jornal – sobretudo no início do texto: “Hier, à travers la foule du boulevard, je me sentis frôlé par un Être mystérieux que j’avais toujours désiré connaître [...] (BAUDELAIRE, 1975, p. 325) (Ontem, em meio à multidão do bulevar, senti-me roçar por um Ser misterioso que eu sempre desejara conhecer [...]) – o lado fantasioso da narrativa é introduzido sem qualquer marca de estranhamento, como se toda a imaginação desde sempre estivesse mesclada com a realidade. Para chegarmos ao ponto que nos interessa, devemos examinar o modo como o maravilhoso aparece nessa breve narrativa. Quando o narrador encontra o Ser misterioso no bulevar, este lhe dirige um piscar de olhos, ao que o outro obedece instantaneamente, seguindo-o.

Je le suivis attentivement, et bientôt je descendis derrière lui dans une demeure souterraine, éblouissante, où éclatait un luxe dont aucune des habitations supérieures de Paris ne pourrait fournir un exemple approchant. Il me parut singulier que j’eusse pu passer si souvent à côté de ce prestigieux repaire sans en deviner l’entrée. (BAUDELAIRE, 1975, p. 325, tradução nossa)

Eu o segui atentamente, e logo já havia descido, atrás dele, a uma morada subterrânea, ofuscante, onde reluzia um luxo tal que nenhuma habitação superior de Paris poderia dar exemplo semelhante. Me pareceu extraordinário que eu pudesse ter passado tantas vezes ao lado daquele prestigioso esconderijo sem lhe perceber a entrada.

A descrição do inferno não é nada semelhante ao que se esperaria, por exemplo, de uma concepção dantesca. O luxo “ofuscante” e “reluzente” destoa muito da impressão sombria associada ao subterrâneo, ou de um fogo impiedoso que fustiga os pecadores. Bem ao contrário, no inferno do “Jogador generoso” tudo é de uma beleza radiante, sensual e requintada, a ponto de o narrador espantar-se com o fato de jamais ter notado a presença daquela morada em um lugar tão cotidiano (ou seja, no meio de uma grande cidade) e, uma vez em seu interior, ele ficará extasiado com o luxo exótico do local.

Là régnait une atmosphère exquise, quoique capiteuse, qui faisait oublier presque instantanément toutes les fastidieuses horreurs de la vie ; on y respirait une béatitude sombre, analogue à celle que durent éprouver les mangeurs de lotus quand, débarquant dans une île enchantée, éclairée des lueurs d’une éternelle après-midi, ils sentirent naître en eux, aux sons assoupissants des mélodieuses cascades, le désir de ne jamais revoir leurs pénates, leurs femmes, leurs enfants, et de ne jamais remonter sur les hautes lames de la mer. (BAUDELAIRE, 1975, p. 325).

Ali reinava uma atmosfera delicada, ainda que inebriante, que fazia esquecer quase instantaneamente todos os fastidiosos horrores da vida; respirava-se ali uma beatitude sombria, análoga àquela que devem ter experimentado os comedores de lótus quando, ao desembarcar em uma ilha encantada, iluminada pelos clarões de uma tarde eterna, sentiram nascer dentro de si, sob os sons letárgicos das melodiosas cascatas, o desejo de jamais rever seus lares, suas mulheres, seus filhos, e de nunca mais tornar a subir às altas ondas do mar.

Essa representação, que faz uso explícito do mito de Odisseu na ilha dos lotófagos, lança o leitor em um verdadeiro mar de sensualidade. Aí estão toda a fruição dos prazeres através do corpo e todo o deleite dos sentidos. Respira-se uma “beatitude sombria”, sugere-se o gosto dos lótus, imaginam-se a claridade e o céu de uma ilha paradisíaca, escuta-se a música entorpecente das quedas d’água, sentem-se as ondas do mar. E a atmosfera elegante embriaga o narrador a ponto de suspender sua percepção sobre a passagem do tempo, congelado que está nesse eterno instante de delícias.

O ponto central da narrativa será o momento do jogo com Satanás. Só então o torpor do ambiente é quebrado e uma atividade dinâmica é posta em movimento. Ainda que narrado de forma breve, esse instante nos oferece uma possibilidade de interpretação para a figura do Tempo, em “L’horloge”, como jogador ávido.

Cependant le jeu, ce plaisir surhumain, avait coupé à divers intervalles nos fréquentes libations, et je dois dire que j’avais joué et perdu mon âme, en partie liée, avec une insouciance et une légèreté héroïques. (BAUDELAIRE, 1975, p. 326)

Entretanto o jogo, esse prazer sobre-humano, havia retalhado em diversos intervalos nossas [do narrador e de Satã] frequentes libações, e devo dizer que eu havia jogado e perdido minha alma, numa “melhor de três”, com uma displicência e uma frivolidade heroicas.

O jogo instaura movimentação e dinamismo ao clima de torpor e sensualidade que é o encontro com Satanás na mansão subterrânea. Encarado como um prazer ímpar e obsedante, esse ato lúdico acaba por não conhecer limites para o que “põe em jogo” como prêmio de uma partida. Entrecortando o prazer intemporal propiciado pela beleza de um inferno inusitado, o conjunto de breves partidas será o suficiente para que o narrador perca sua alma; e no entanto, ele o faz como quem houvesse perdido algo de somenos, com uma “displicência e uma frivolidade heroicas” (o quão fundo poderíamos mergulhar nessa última palavra é uma questão instigante e tentadora, mas que deixaremos de lado no momento).

De certa maneira, o narrador se vê obrigado a justificar a naturalidade com que encara a perda, reforçando a impressão de divertimento desprezioso que seria uma partida com o diabo.

L'âme est une chose si impalpable, si souvent inutile et quelquefois si gênante, que je n'éprouvai, quant à cette perte, qu'un peu moins d'émotion que si j'avais égaré, dans une promenade, ma carte de visite. (BAUDELAIRE, 1975, p. 326).

A alma é uma coisa tão impalpável, tão frequentemente inútil e por vezes tão perturbadora, que nada senti, quanto a essa perda, além de um pouco menos de emoção do que se tivesse perdido, durante uma caminhada, meu cartão de visitas.

A perda da alma não é algo grave, afinal; pelo contrário, é até corriqueiro, e a narrativa se aproxima do fim quando Satã, generosamente, consola seu oponente com o prêmio que lhe daria caso tivesse ganhado o jogo: a possibilidade de atenuar e vencer o Tédio para o resto da vida. O poema termina quando o narrador, já de volta ao seu mundo e distante do palácio infernal, começa então a duvidar da franqueza de Satã e reza, antes de dormir, pedindo a Deus que faça o diabo cumprir a sua promessa: “Mon Dieu ! Seigneur, mon Dieu ! faites que le diable me tienne sa parole !” (BAUDELAIRE, 1975, p. 328) (Meu Deus! Senhor, meu Deus! Faça que o diabo mantenha sua palavra!).

Retornando a “L’horloge”, podemos agora aproximar os dois jogadores. Tempo e Satã, ambos arrebatam o sujeito (eu-lírico no primeiro caso e narrador no outro) na prática do jogo, e ambos saem inexoravelmente vencedores. Assim como é impossível vencer uma partida contra o diabo, os efeitos do tempo chegam para todos os mortais, trazendo a finitude na forma da morte. Porém, se buscamos analisar “L’horloge” a partir do contraste com “Le joueur généreux”, o motivo para isso se deve à suspeita de que haja algo mais além da passagem do tempo como tema daquele poema.

Quando a rigidez do metro clássico enquadra um motivo repleto de figuras bizarras e engenhosas como a clepsidra; quando o tempo fala com uma garganta de metal; quando os segundos sussurram, freneticamente, três mil e seiscentas vezes; quando o “agora” tem voz de inseto e uma “tromba imunda” para sugar a vida do homem, e quando tudo, enfim, parece exageradamente amplificado, não existiria aí uma nesga de comicidade e de caricatura?

Talvez não devêssemos partir tão rápido para a suposição de que o trágico é sempre grave. De fato, “L’horloge” coloca no centro das atenções a efemeridade da vida humana, mas com uma sutil nota de escárnio – quase imperceptível a um leitor apressado – e um tom que beira a ironia em alguns versos. Ao invés de simplesmente dramatizar a passagem do tempo, o poema coloca em movimento sensações, imagens e ideias que nos sugerem um fim amargo, porém bem menos austero do que se poderia imaginar. Talvez o poema de Baudelaire tenha sido escrito um tanto com a “pena da galhofa e a tinta da melancolia” com que o narrador Brás Cubas escreve suas memórias no célebre romance de Machado de Assis.

Mas não teríamos ido longe demais? É possível que a aproximação do poema em versos com o poema em prosa tenha parecido artificial e arbitrária ao leitor, ainda que ambas forneçam uma figura para o jogador e uma representação para o jogo. Em vista disso, e para que as peças não pareçam soltas, tomaremos uma rápida passagem da crítica de Baudelaire a Théodore de Banville.

Quando discorre sobre o que considera o estilo lírico de um poeta e sobre a composição da poesia lírica, Baudelaire, fazendo uso de uma pergunta retórica, declara que os poetas líricos sabem, além de outras coisas, “descer à vida” (“descendre dans la vie”), sentir a correnteza da vida ambiente e tudo quanto nela haveria de grotesco e estúpido²¹; no entanto, se um lírico consente nisso, saberá transformar artisticamente a realidade...

De la laideur et de la sottise il fera naître un nouveau genre d’enchantelements. Mais ici encore sa bouffonnerie conservera quelque chose d’hyperbolique; l’excès en détruira l’amertume, et la satire, par un miracle résultant de la nature même du poète, se déchargera de toute sa haine dans une explosion de gaieté, innocente à force d’être carnavalesque. (BAUDELAIRE, 1976, p. 167)

Da feiura e da estupidez ele fará nascer um novo tipo de encantamento. Mas aqui, ainda, sua bufonaria conservará alguma coisa de hiperbólico; o excesso destruirá o amargor [da vida], e a sátira, por um milagre resultante da natureza mesma do poeta, será descarregada de todo o seu ódio, em uma explosão de alegria, inocente de tão carnavalesca.

Não devemos tomar ao pé da letra tudo o que Baudelaire afirma nessa passagem, porque sua própria poesia é testemunho do procedimento lírico contrário; o procedimento do choque e da exposição do amargor, do ódio, das desilusões etc.. Porém, se concentrarmos nossas atenções sobre o “encantamento” e a “bufonaria”, veremos que, de certa forma e ao contrário de um simples elogio a Banville, Baudelaire deixa transparecer o que ele mesmo colocou em grandes doses em seus versos.

A arte da caricatura pede o exagero, a amplificação de traços característicos de um rosto ou de qualquer outro tema que ela represente, e é fato incontestável que as charges recaem muitas vezes sobre os poderosos, sobre quem está distante demais para ser repreendido como um igual. Nesse sentido é que uma caricatura se torna tipicamente carnavalesca e instiga à leitura desafiadora que inverte os papéis tradicionais cristalizados em uma dada tradição, em uma sociedade específica.

²¹ “... Peut-il [le poète] donc ne jamais descendre des régions éthérées, ne jamais sentir le courant de la vie ambiante, ne jamais voir le spectacle de la vie, la grotesquerie perpétuelle de la bête humaine (...) etc.? Mais si vraiment! le poète sait descendre dans la vie.” (1976, p.166-167)

Quanto à bufonaria, diríamos que é uma consequência lógica da ironia que se coloca na caricatura, e então percebemos que é impossível conceber ironia sem pensar também em ambiguidade. Dessa forma, as possibilidades de leitura do poema de Baudelaire se tornam, por assim dizer, parte de um jogo em que as peças são metáforas e o tabuleiro se divide em dois: de um lado, as particularidades e problemas próprios da literatura enquanto arte; de outro, as possibilidades e desafios a que as palavras e as representações estão submetidas em uma cultura e em uma situação concretas.

Quando afirmamos que uma das leituras possíveis para o poema é justamente aquela cujo tom é o da gozação mais do que o lamento (e de comédia mais do que tragédia), na verdade a questão principal que se coloca é a da escolha das peças no jogo. Em outras palavras: por que essa metáfora e não outra?

No caso de “l’horloge”, a peça fundamental que coordena o movimento das demais é o próprio relógio. Não são as estações, nem flores, riachos, os astros ou qualquer outro elemento natural; tampouco a figura da morte que “lança o cadáver ao nada” e a “alma à eternidade”, como em um poema de Théophile Gautier, cujo título é idêntico ao de Baudelaire, se bem que muito menos criativo no emprego de metáforas e totalmente plano no que diz respeito às sensações (BAUDELAIRE, 1975, p. 991). Se quisermos saber em que medida “l’horloge” é verdadeiramente um poema lírico moderno é preciso ter em conta que seu tema não é, absolutamente, novo como matéria de poesia. Bem ao contrário, a passagem do tempo foi um motivo fortemente explorado durante o período Barroco, por poetas como Joachim Du Bellay (1522-1560) e Pierre de Ronsard (1524-1585), cujos versos – em sua maioria formando sonetos – estavam encharcados de referências a mitos e paisagens clássicas (vejam-se, respectivamente, os poemas *Nouveau venu qui cherche Rome en Rome...* e *Quand vous serez bien vieille*) .

Quando faz uso tão intenso da representação de um instrumento mecânico (e isso quer dizer que é construído por mãos humanas, mas funciona, em alguma medida, independentemente delas) como metáfora básica para a construção de seu poema, Baudelaire está de todo consciente de sua inovação, já que a figura do tempo não é mais apenas a impiedosa lei da natureza ditada pela eternidade. Existem ponteiros que sussurram e uma garganta de metal que fala todas as línguas, e há um ritmo que mergulha o leitor num labirinto de engrenagens e figuras oníricas.

A marcação estrita e infalível do tempo fragmentado e rápido coincide com a experiência de uma sociedade que precisava cada vez mais de disciplina e repetição para dar conta da produção de bens e capital. A esse respeito, Constance Classen e David Howes, ao

considerarem as implicações e consequências do treinamento militar como prática que disciplina corpos, o comparam à disciplina imposta aos trabalhadores das fábricas, que deveriam ter a mesma precisão e sincronia de movimentos caso quisessem se manter em seus empregos. Não por coincidência, é o relógio que surge como paralelo entre as duas disciplinas:

A analogia do mecanismo de relógio é importante, pois assim como batalhões treinados agindo com precisão sincronizada eram tidos como mais eficientes do que guerreiros individuais (ainda que fortes e habilidosos) lutando espontaneamente, também os trabalhadores eram vistos como mais eficientes nas novas fábricas que, de igual maneira, exigiam uma precisão mecânica incansável e sincronizada. (CLASSEN; HOWES, 2014, p. 144).²²

O treinamento militar, contudo, começa muito antes da produção fabril na Europa (por volta de fins de 1500, conforme os autores assinalam), e poderíamos dizer que não fez sempre parte de mudanças conjunturais tão profundas e amplas como o desenvolvimento de um novo modo de produção tal qual o capitalismo. De qualquer forma, uma metáfora muito próxima da analogia de Classen e Howes é usada por Eric Hobsbawm (1995, p. 250) quando se refere à industrialização nas grandes cidades a partir da segunda metade do século XIX (entre 1850 e 1871): “A indústria pesada, tão característica de nosso período, (...) tendia a desenvolver as concentrações de capital que controlavam cidades ou regiões inteiras, mobilizando vastos exércitos de trabalho sob seu comando”²³.

Toda a vida urbana e, por consequência, o que hoje chamamos de modernidade, era afetada pelo novo ritmo de produção e pelas novas exigências impostas ao trabalho, de modo que a percepção das pessoas sobre o tempo sofria alterações e esgotava as fórmulas líricas tradicionais com que os poetas trabalhavam em suas representações do eu, quando desejavam converter em arte a realidade captada pelos seus sentidos e sua cognição. Nesse contexto, o uso de elementos naturais clássicos e do sentimentalismo romântico seriam uma armadilha a ser evitada, e a produção poética de Baudelaire se destaca da de seus contemporâneos por ser capaz de demarcar o fim de algumas posições dentro do jogo literário e o início de novas possibilidades de representação e de produção de uma subjetividade um tanto quanto mais complexa e maleável do que as precedentes.

²² “The clockwork analogy is an important one, for not only were drilled battalions acting with synchronized precision seen to be more effective than individual warriors (however strong and skillful) acting with spontaneity, they were also seen to be more effective workers in the new factories, which likewise demanded an untiring, synchronized mechanical precision.”

²³ “(...) The heavy industry which was so characteristic of our period (...) tended to develop concentrations of capital which controlled entire cities and even regions, and mobilized unusually vast armies of labour under its command.”

O alto grau de consciência de Baudelaire sobre essas mudanças é atestado em alguns poemas cujo tema se repete ao longo de sua obra. É o caso da própria passagem do tempo, que o autor retoma em um poema em prosa homônimo ao que analisamos e que se passa, em princípio, na China.

Um missionário que passeava pelos subúrbios de Nankin pergunta a um garoto que horas eram, ao que este responde que dará a informação e sai de cena. Alguns instantes depois, surge segurando um grande gato nas mãos e, olhando diretamente nos olhos do animal, sem hesitar diz que “não é ainda meio-dia”.

Continuando no mesmo tom anedótico, Baudelaire faz uma comparação entre a habilidade dos chineses em adivinhar as horas nos olhos dos gatos e sua própria habilidade para discernir, nos olhos de sua Felina (referindo-se, provavelmente, a uma mulher e não a um gato) uma hora especial.

(...) que ce soit la nuit, que ce soit le jour, dans la pleine lumière ou dans l'ombre opaque, au fond de ses yeux adorables je vois toujours l'heure distinctement, toujours la même, une heure vaste, solennelle, grande comme l'espace, sans divisions de minutes ni de secondes, - une heure immobile qui n'est pas marquée sur les horloges, et cependant légère comme un soupir, rapide comme un coup d'œil. (BAUDELAIRE, 1975, p. 299)

(...) quer seja noite, quer seja dia, em plena luz ou na sombra opaca, no fundo de seus [da Felina] olhos adoráveis vejo sempre e distintamente a hora, sempre a mesma; uma hora vasta, solene, grande como o espaço, sem divisões de minutos ou segundos, - uma hora imóvel que não é marcada nos relógios, e entretanto, leve como um suspiro, rápida como uma olhadela.

O contraste entre ambas as representações do tempo, em prosa e em verso, nitidamente não se limita à forma. O poema em prosa faz uma referência essencialmente romântica de um tempo eterno, indivisível e repleto de beleza e grandiosidade (não é à toa que a eternidade seja percebida nos olhos de uma mulher que supomos ser venerada pelo poeta), um tempo não fragmentado nem entrecortado por minutos ou segundos. Em outras palavras, tudo o que não é o tempo do poema em versos. Não obstante, ao término da descrição esse mesmo tempo é “leve” e “rápido”.

Talvez pudéssemos imaginar que o espaço de eternidade acontece nos breves momentos em que eu lírico se encontra na presença da mulher elogiada. Ainda mais quando se fala em suspiros e olhadelas... mas é preciso levar em conta que a ironia está presente também na prosa de Baudelaire e que, afinal de contas, é possível que ambos os poemas compartilhem, cada um à sua maneira, do mesmo tipo de escárnio. Em versos ele é menos aparente, já que o lirismo é tradicionalmente associado à amplificação das emoções e à

histeria histriônica do eu lírico, exigindo que se pense a metáfora não apenas em relação ao poema em si, mas também com respeito às condições em que foi produzido (no caso, demos enfoque para a industrialização e algumas de suas consequências). No poema em prosa, o contraste entre uma experiência do tempo tipicamente romântica e outra moderna é indicada mais nitidamente.

Em primeiro lugar, observemos as últimas linhas de “L’horloge”:

N’est-ce pas, madame, que voici un madrigal vraiment méritoire, et aussi emphatique que vous même? En vérité, j’ai eu tant de plaisir à broder cette prétentieuse galanterie, que je ne vous demanderai rien en échange. (BAUDELAIRE, 1975, p. 300).

Não é verdade, madame, que aqui tendes um madrigal verdadeiramente meritório e tão enfático quanto vós mesma? Na verdade, tive tanto prazer em tecer essa pretenciosa galanteria que não vos pedirei nada em troca.

Assim, toda a apresentação do tempo em um sentido eterno não passou de um gracejo para distrair ou chamar a atenção de uma mulher. Poderíamos ainda imaginar que, ao não pedir “nada em troca”, o poeta reforça sua posição como amante da arte pura, aquela cujo valor não se torna facilmente moeda de troca ou utilidade no sentido burguês da palavra. Mas há outro aspecto fundamental a ser levado em conta e que oferece outras possibilidades de leitura para o texto.

Como boa parte dos poemas em prosa de Baudelaire, “L’horloge” foi publicado no jornal “La Presse”, em 1862, onde figurava em meio a uma miscelânea de escritos de outros gêneros, tais como breves artigos de notícia, valores do mercado de ações, propagandas e *faits divers* (GRØTTA, 2015), este de especial importância para compreender o quê, afinal, vinha a ser o poema em prosa como Baudelaire o escreveu.

Segundo Marlyse Meyer, os *faits divers* eram “uma notícia extraordinária, transmitida em forma romanceada, num registro melodramático, que vai fazer concorrência ao folhetim e muitas vezes suplantá-lo nas tiragens.” (2005, p.98)²⁴. Eram, por assim dizer, o mais novo e inclassificável gênero de escrita que desempenhava o papel de informar e distrair o novo público leitor. Os poemas de Baudelaire, no momento em que apareciam ao lado dos *faits*

²⁴ Muito instrutivo é o verbete “faits divers” do “Grand Larousse universel” do século XIX, citado por Meyer em seu livro (p.99). Esse gênero agruparia, sob a mesma rubrica, “pequenos escândalos, acidentes de carro, crimes hediondos, suicídios de amor, pedreiro caindo do quinto andar, assalto à mão armada, chuva de gafanhotos ou de sapos, naufrágios, incêndios, inundações, aventuras diversas, raptos misteriosos, execuções capitais, casos de hidrofobia, de antropofagia, de sonambulismo e de letargia; salvamentos e fenômenos da natureza, tais que o bezerro com duas cabeças, gêmeos grudados pelo ventre, anões extraordinários etc. etc.”

divers, assimilavam-lhes a estrutura, propositalmente, até o ponto de se confundirem com aqueles relatos mesclados de fantasia, maravilha e realidade.

Quando conforma a escrita de seus textos a esse gênero e os publica em um jornal, junto aos próprios *faits divers*, Baudelaire na verdade propõe para seus poemas a mesma estratégia de leitura usada para interpretar “notícias extraordinárias, transmitidas em forma romanceada”.

As duas possibilidades de ler (e ver) um texto são colocadas por Maritt Grøtta nos seguintes termos:

O modo alegórico – bem conhecido na literatura – convoca a reflexão do leitor e promete que há uma verdade esperando ao fim da linha. Contrariamente, o modo anedótico não oferece qualquer verdade; é meramente um serviço de entretenimento fornecido pela indústria do entretenimento e não demanda nada do leitor. (GRØTTA, 2015, p.41).²⁵

Uma vez libertado do compromisso com a alegoria, o leitor se depara com um texto cuja interpretação pode prescindir do fim moralizante. Nesse caso, todo o teor de sentimentalismo romântico que o poema em prosa possa conter é colocado entre aspas para indicar uma quase zombaria desse tema: diante de acontecimentos mais ou menos fantásticos, a maneira romântica e sentimentalista de experimentar o mundo aos poucos perde sua força como modelo de representação.

Desde que estejamos de acordo com essas considerações, poderemos ver que tanto o poema em versos quanto o em prosa têm o mesmo traço de ironia e chacota, e mais do que isso: a leitura do poema em prosa pode inclusive tornar mais nítidas essas características no poema em versos. Certamente, buscar os temas que Baudelaire tratou em *Les Fleurs du mal* em seus *Petits Poèmes en prose* é um empreendimento cheio de promessas, principalmente no que diz respeito aos versos.

Se pudermos estabelecer de forma não arbitrária uma identidade de sentido geral entre poemas de ambos os livros, então teremos em mãos, imediatamente, um poderoso instrumento para avaliar como a poesia versificada funciona concretamente em termos de representação literária não só das “coisas do mundo”, mas também das emoções e do eu-lírico (que, como o narrador, não se confunde com o autor) e como pode ser percebida enquanto atividade que ocorre sob determinadas condições e contextos. Ao contrário do que pensam certas correntes essencialistas da crítica temática, a experiência estética de um autor não é

²⁵ “The allegoric mode – well known in literature – invites the reader’s reflection and promises that there is a truth waiting at the end of the line. By contrast, the anedotitic mode does not offer any truth to the reader; it is merely an entertainment service provided by the entertainment industry, requiring nothing from the reader.”

uma verdade universal. Depende da época e do local em que produziu seus textos, o que a antropologia cultural esclarece devidamente.

5 TEMPO, EXPERIÊNCIA E DESEJO

Tantôt sonnera l'heure où le divin Hasard,
Où l'auguste Vertu, ton épouse encore vierge,
Où le Repentir même (oh ! la dernière auberge !)
Où tout te dira : Meurs, vieux lâche ! Il est trop tard !

Assim se conclui “l’horloge” e também a primeira parte de *Les fleurs du Mal*, “Spleen et Idéal”. Lendo isoladamente a quadra, é muito provável que a representação da passagem do tempo qual elaborada por Baudelaire nos pareça acentuadamente pessimista e resignada, o que equivale a um Ideal subjugado, afinal, pelo Spleen, e a um anátema sendo posto na frente do novo tempo que se erguia com o desenvolvimento das novas forças produtivas e do modo de produção que lhes dá o sentido e a direção.

Existe, no entanto, bem mais a ser considerado no poema além de uma mensagem derrotista. A indicação para isso está expressa tanto na quarta quadra – em que se deve extrair o ouro dos segundos – quanto no próprio título do poema. Recordemos que “Souviens-toi!”, apesar de ritmicamente idêntico a “Nevermore” e “Jamais plus” – tradução francesa que Baudelaire dá para a fala do corvo no poema de Allan Poe -, tem um significado bastante distinto. Se, como habitualmente se repete em variadas interpretações, “L’horloge” seria o triunfo do spleen, então por que o tempo pede que o leitor se recorde (“souviens-toi!”) ao invés de mergulhá-lo no abismo de um “nunca mais”? E qual seria o papel do ato estetizante a ser executado sob o pretexto de “extrair o ouro” de cada segundo? Em outras palavras, que significado é o da estética para Baudelaire na conjuntura em que dá a público o seu poema?

Antes de adentrarmos a fundo nesses questionamentos, é essencial examinar com atenção alguns argumentos de Walter Benjamin justamente a propósito do sentido da experiência e do lugar do desejo na Paris do século XIX, que nos conduzem a um conceito de tempo benjaminiano. A cidade que era então Paris, em termos espaciais e arquitetônicos, no tempo de Baudelaire passava pela reforma de Haussmann, que a converteria, de cidade cujas ruas tortuosas pouco haviam mudado desde a Idade Média, na capital do século XIX, com seus largos bulevares, seus suntuosos edifícios ecléticos e seus grandes monumentos, símbolos da opulência imperial e da civilização francesa tipicamente iluminista.

A remodelação urbana de Haussmann teve dois motivos básicos além da própria ostentação simbólica: higiene (na primeira metade do século, Paris vivera uma epidemia de cólera) e prevenção contra o erguimento de barricadas, o que quer dizer precaução contra a insurgência da classe trabalhadora em novas revoluções. Esses objetivos foram paulatinamente alcançados ao longo da segunda metade do século XIX, momento em que

Baudelaire dava a público suas poucas e impactantes obras poéticas. Walter Benjamin imagina a reação do poeta frente aos empreendimentos de Haussmann quando considera a admiração de Baudelaire pelas obras de certo gravurista que retratara habilmente (e antes das reformas haussmannianas terem início) as ruas e edifícios da Paris que aos poucos se tornava antiga:

Eram as gravuras de Meryon sobre Paris. Ninguém ficou mais impressionado com elas do que Baudelaire (...). Para ele, a antiguidade tinha que surgir de uma só tacada, uma Atenas parida da cabeça de um Zeus ileso, da modernidade ileisa. Meryon acentuou a visão da cidade enquanto antiguidade sem dela abandonar sequer um paralelepípedo. Esta visão do problema é o que Baudelaire incessantemente perseguira na concepção de *modernité*. (BENJAMIN, 1985, p.110).

Como se percebe, a modificação da paisagem urbana traz consigo a concepção de um novo tempo imaginado e fantasiado que guiava as feições da remodelação haussmanniana. É exatamente esse tempo, simultaneamente desejado e espantoso, que Baudelaire faz aparecer em “L’horloge”. Não mais o transcurso romântico dos instantes, mas o galope a motor do novo século e as mudanças ágeis e até fugidias que se sucediam em Paris, o que naturalmente deságua na concepção mecânica e repetitiva de tempo. Aquele das fábricas, da exploração do trabalho assalariado, da submissão de tudo e todos aos novos moldes de produção nascidos no seio do capitalismo.

Nesse sentido é que Benjamin constata a transformação da arquitetura em construção de engenheiro, da fotografia em recurso para a reprodução da natureza, e das “criações da fantasia” como práticas da criação publicitária, cujo exemplo mais acabado é o folhetim, onde a poesia é submetida à lógica da montagem. “Todos esses produtos estão a ponto de serem encaminhados ao mercado enquanto mercadorias. Mas eles ainda vacilam no limiar.” (BENJAMIN, 1985, p. 43). Para Benjamin, o caráter indeciso do mundo onírico que se expressava nas passagens e interiores, nos salões de exposição e nos panoramas reforça o pensamento dialético segundo o qual “cada época não apenas sonha a seguinte, mas, sonhando, se encaminha para o seu despertar”. (BENJAMIN, 1985, p. 43).

Tomando em conta essas afirmações, é fácil adivinhar o porquê de a poesia de Baudelaire ter-se tornado o divisor de águas entre o romantismo e a modernidade. O mesmo limiar que ainda separava as obras de arte e a literatura da produção técnica e do processo puramente industrial está refletido nos versos de *Les fleurs du Mal*, na medida em que os sentimentos de melancolia e angústia ganham forma concreta em imagens e a beleza é reificada através da representação de cenários, pessoas, quimeras e objetos (uma olhada que

se dê aos títulos dos poemas de Baudelaire é suficiente para constatar que uma grande parte deles é composta unicamente por um determinante e um substantivo concreto, como “O frasco”, “O vampiro”, “A cabeleira”, “O inimigo”, “O albatroz”, “Os faróis”, “O relógio” etc.).

Por essa razão, Baudelaire é seguidamente considerado um poeta vate, cuja profecia foram os tempos vindouros sob o império da mercadoria. Nele se mesclam o lado onírico do romantismo ao desencantamento progressivo que, como Benjamin assinala, acompanhava os tempos modernos. De fato, saberá sonhar bem a época seguinte, mas não de forma ingênua ou exclusivamente idealista. Longe disso, Baudelaire havia se dado por missão, enquanto poeta, o trabalho de extrair da feiura de sua época aquilo que a tornava digna de se converter em antiguidade. Os motivos românticos colocados no metro clássico não deixam qualquer dúvida sobre suas intenções: ele quer que tudo aquilo se torne clássico.

Não obstante, justo nos momentos em que o eu-lírico assume o lugar de profeta é que realiza uma avaliação plural e ambígua sobre os tempos que viriam. Conforme as reflexões de Benjamin, a experiência de Baudelaire com sua época se deu em termos hesitantes, de modo que o prenúncio do futuro nem sempre é uma profecia apocalíptica. Curiosamente, a forma como Benjamin define o conceito de experiência – e por consequência o de desejo – está imbuída em uma visão particularmente pessimista da mensagem poética de Baudelaire e da modernidade mecanizada.

Em *Sobre alguns temas de Baudelaire*, afirma que

Realmente, a experiência é um fato de tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva. A experiência não consiste precisamente em acontecimentos fixados com exatidão na lembrança, e sim em dados acumulados, frequentemente de forma inconsciente, que afluem à memória. (BENJAMIN, 1975, p.58).

O que se depreende dessas frases na verdade são dois conceitos. O primeiro, seguindo a ordem direta do raciocínio de Benjamin, refere-se ao lado coletivo, tradicional, inconsciente e cumulativo da experiência propriamente dita. O segundo, que extraímos por inversão, seria formado pelos acontecimentos fixados conscientemente e com exatidão na lembrança individual, além do fato de que os dados não se inter-relacionam por força de um processo de cumulação.

Com efeito, Benjamin chamará ao primeiro conceito de “experiência” (*Erfahrung*) e ao segundo de “vivência” (*Erlebnis*)²⁶ e, como poderíamos esperar, associa a modernidade ao

²⁶ BAPTISTA; LIMA, 2013, p.473.

último, no momento exato em que compara a repetição sem sentido dos tempos modernos aos impulsos obsessivos dos jogadores nos jogos de azar. Em seguida, refletindo sobre a natureza do desejo, afirma a impossibilidade de que exista afastado da experiência, o que o leva à conclusão de que o jogador não experimenta qualquer tipo de desejo, senão apenas cupidez e “uma obscura decisão”. (BENJAMIN, 1975, p. 58).

O desejo (...) pertence à ordem da experiência (...). 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. (BENJAMIN, 1975, p. 58).

Diante de uma tal concepção de desejo, só resta encarar os tempos que se levantavam como uma repetição doentia de instantes que nada prometiam além de uma espécie culposa de satisfação. Não obstante, há ainda mais a ser extraído destas reflexões. Se o que leva o desejo “longe no tempo” é a experiência, então o próprio tempo não é senão a distância percorrida pelo desejo através dela.

Se nos ativermos a esse raciocínio, a modificação ocorrida na literatura quando se torna um produto da indústria do entretenimento e da notícia nos colocará frente a duas representações espaciais para dois modos de leitura de um texto. Como explicitamos anteriormente, o modo alegórico é o que promete um sentido, uma revelação ou até uma moral ao fim da história, como o caminho percorrido pelo peregrino em direção a sua purificação e conseqüente elevação espiritual. Já a anedota convoca apenas os dados imediatos da consciência, com o objetivo de entreter o leitor ou o ouvinte, e nenhum sentido moral se realiza ao término da narrativa, porque simplesmente não há caminho (ou porta que se abra) a percorrer do início ao fim da linha. Pelo contrário, a forma geométrica que melhor representaria a anedota seria o círculo, em que o caminhar é feito apenas pela repetição e pelo reconhecimento mecânico do que já foi trilhado incontáveis vezes.

A modernidade é o tempo da vivência e não da experiência. Uma vez perdido o sentido comunal que o desejo deveria percorrer até sua realização, o decurso dos instantes foi convertido em uma caminhada individual, cíclica, sem fim e rumo a lugar algum, à maneira do perpétuo e absurdo esforço de Sísifo para elevar o gigantesco rochedo ao descanso impossível no cume do outeiro.

O tempo do jogador, escreve Benjamin, é o “tempo infernal no qual transcorre a existência daqueles a quem não é dado chegar a concluir coisa alguma do que começaram”

(BENJAMIN, 1975, p. 58). Mais nefasto do que isso, porém, é o que substituirá o desejo quando tudo o que restar for apenas vivência. Uma vez que para existir desejo é necessária experiência (mas ela foi abolida da vida do homem moderno), o prazer que advém do jogo de azar é o da “bolinha de marfim que roda no *próximo* número, a próxima carta, que está em cima do monte...” (BENJAMIN, 1975, p. 58), assim como a “má reputação do jogo depende justamente do fato de que é o jogador mesmo o que põe sua mão na obra” (BENJAMIN, 1975, p. 58).

Disso se conclui que, na concepção de Benjamin, a eliminação da distância e das dificuldades que permitiam o movimento do ato desejante ao longo do tempo é a causa do inferno moderno. Se tempo, como formulamos a partir dos próprios conceitos benjaminianos, é a distância percorrida pelo desejo no caminho da experiência, então o que ocorre na modernidade é que ele se converte na repetição empreendida pela cupidez ao longo dos circuitos fechados, autônomos e individuais da vivência. Eis a ideia que regula o jogo, tanto quanto o trabalho assalariado.

Partindo dessas reflexões, Benjamin irá interpretar a figura do jogador como o cúmplice do ponteiro que marca os segundos em “L’horloge”. Para ele, a dimensão lúdica do jogo é posta de lado para dar destaque às cruéis condições dos trabalhadores nas fábricas, à exploração do homem pela máquina capitalista e à subordinação de todas as coisas e pessoas ao desencantamento do mundo e sua mecanização repleta de frieza e vazia de sentido. “Souviens-toi que le Temps est un joueur avide / qui gagne sans tricher, à tout coup! c’est la loi!” soa para Benjamin como uma constatação amarga da modernidade e não, como sugerimos anteriormente, um conselho a ser seguido apesar da destruição da experiência e da abolição do sentido do trabalho humano.

É sintomático que localize a força da poesia de Baudelaire no *pathos* da rebelião daqueles a que Karl Marx chamou “conspiradores profissionais”, os membros mais completos da boemia²⁷. A vagabundagem do boêmio, quando assumia a identidade de flâneur, era entretanto justificada por uma espécie de trabalho de detetive que empreendia não contra um criminoso, mas diante dos novos campos abertos à sua sensibilidade. (BENJAMIN, 1985, p.70). O flâneur é, com efeito, o boêmio que trabalha para perceber todas as possibilidades do efêmero e então fixá-las como matéria de suas criações artísticas. É o que deve ter imaginado Baudelaire quando formulou seu ensaio sobre os croquis de Constantin Guys em *O pintor da*

²⁷ Segundo Marx, os conspiradores profissionais eram os que, diferentemente dos ocasionais, faziam da insurreição sua única atividade e viviam dela. A classe social que na França tornara possível esse tipo de vida e a concentrava em seu seio não poderia ser outra senão a boemia. (BENJAMIN, 1985, p. 44).

vida moderna, ocasião em que desenvolve a definição de *modernité* como algo não mais em oposição ao antigo, mas sim ao clássico.

O detalhe que mais chama a atenção no flâneur são seus objetos de admiração e seu gosto pelo novo.

A casa comercial é a última grande brincadeira do *flâneur*. Se, no começo, a rua se transformara no interior de uma casa, agora esse interior se tornava para ele uma rua, e ele errava pelo labirinto das mercadorias assim como antes pelo labirinto da cidade. (BENJAMIN, 1985, p. 82).

Esse andarilho boêmio, cuja imagem do sentimento Baudelaire nos dá exemplarmente em seus poemas (veja-se o breve e enfático “Morale du joiu”, em que o narrador descreve com minúcia uma casa de brinquedos e sua proprietária) seria talvez, na visão de Benjamin, a antítese do peregrino religioso que buscava em sua caminhada a purificação e a elevação moral. Para o peregrino, o maior benefício a ser tirado de um percurso é sua lição prática e espiritual, enquanto caminho que já foi e continuará a ser trilhado por incontáveis gerações.

Ao maravilhar-se com as criações do mercado, sejam elas objetos, obras de arte, arquitetura ou simplesmente os novos tipos de relações estabelecidas pelas pessoas com o cenário urbano, o flâneur não percorre um caminho a procura de seu sentido. Ainda que busque interpretar as criações de seu tempo, o que ele faz na verdade é andar (ou correr) naqueles circuitos fechados que são o fruto do trabalho alienado dos homens não só nas fábricas, mas em geral em todas as atividades de labor ou lazer.

O triunfo da mercadoria foi, afinal, o golpe decisivo para a destruição da experiência como forma coletiva e tradicional. E quando Benjamin qualifica de “infernai” o tempo repetitivo a que se submete o jogador de azar, isso ocorre em virtude de ser este o tempo em que é o próprio indivíduo quem “põe sua mão na obra”. A atuação da coletividade foi truncada no exato momento em que o jogador tornou-se o único responsável pelo estímulo do seu desejo - que Benjamin chama de cupidez, já que a experiência está ausente no processo. Uma das expressões mais acabadas dessa que seria uma depravação do desejo é nada menos que o fenômeno da moda, tão cara a Baudelaire e tão presente nas reflexões benjaminianas.

Em Benjamin lemos que:

a moda nunca foi outra coisa senão a paródia do cadáver colorido, provocação da morte pela mulher, amargo diálogo sussurrado com a putrefação entre gargalhadas estridentes e falsas. Isso é a moda. Por isso ela muda tão rapidamente; faz cócegas na morte e já é outra, uma nova, quando a morte a procura com seus olhos para bater nela. (BENJAMIN, 2006, p. 102).

Em outra ocasião, ficamos sabendo que a morte foi progressivamente abolida do espaço público ao longo de século XIX, através de seu confinamento em instituições especiais. Mas é precisamente no derradeiro momento de uma pessoa que suas palavras estão plenas de experiência:

Antes não havia uma só casa e quase nenhum quarto em que não tivesse morrido alguém (...). Hoje, os burgueses vivem em espaços depurados de qualquer morte e, quando chegar sua hora, serão depositados por seus herdeiros em sanatórios e hospitais. Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. (BENJAMIN, 1987, p. 207).

A moda, ao atizar a morte para depois rir-se dela, é para Benjamin uma paródia do momento crucial da transmissão da experiência. Ela é o símbolo da efemeridade e falta de sentido que caracterizam o predomínio da vivência (*Erlebnis*) na sociedade materialista e hedonista nascida no século XIX. Suas metamorfoses, mais rápidas do que as asas da morte, são a marca indiscutível da “obscura decisão” que desbanca o lugar antes reservado ao desejo no coração do homem moderno. Em vez de um tempo edificante, que se realiza pelo lento e constante caminhar do desejo através da experiência, a moda é o símbolo da passagem acelerada do tempo e escárnio perante a morte.

Novamente, se considerarmos o tempo em termos benjaminianos, só poderá haver duas causas para o seu encurtamento na sociedade moderna: ou o desejo se move mais rápido e cobre mais depressa a distância a ser percorrida, ou esta (que é na verdade a experiência) é que diminui de tamanho. Nada impede, no entanto, que ambos tenham ocorrido. Se para Benjamin a destruição da experiência é a causa primordial da aceleração do tempo, no exato momento em que isso ocorre o desejo ganha asas, ou, em outra hipótese, simplesmente se liberta da obrigação de franquear uma trajetória – do ponto “A” para o ponto “B” -, o que nos remete novamente para figura geométrica do círculo tomando o lugar da linha.

Quando não existe ponto de chegada para aqueles a quem não é dado “concluir coisa alguma do que começaram”, pouco importa o local em que terminarão sua existência: para quem anda em círculos, qualquer lugar é o seu destino. A promessa do sentido ao fim da linha foi silenciada e tudo se torna repetição eterna. Nesses termos é que Benjamin define como infernal o tempo da modernidade e afirma a supremacia da individualidade da vivência (*Erlebnis*) sobre a coletividade e a tradição da experiência (*Erfahrung*). A moda, enfim, será a expressão sarcástica da rapidez com que o desejo pervertido se move no espírito desnortado do homem moderno, já incapaz de reconhecer um sentido em que deve caminhar.

Entretanto, nem por isso Benjamin deixa de reconhecer nesse fenômeno tipicamente moderno um grande valor.

Cada estação da moda traz em suas mais novas criações alguns sinais secretos das coisas vindouras. Quem os soubesse ler, saberia antecipadamente não só quais seriam as novas tendências da arte, mas também a respeito de novas legislações, guerras e revoluções. Aqui, sem dúvida, reside o maior encanto da moda, mas também a dificuldade de torná-lo frutífero. (BENJAMIN, 2006, p. 103)

É clara a relação entre moda e moral. Em outras palavras, entre estética e ética. A fugacidade do desejo que impele à mudança no padrão das vestimentas é a mesma que atua na elaboração de todas as vontades do homem moderno. Daí que se possa perceber nas variações do gosto uma variação também de moralidade e conduta. Isso fica ainda mais claro se admitimos que, na lógica individualista necessária para que se consolide a instituição da moda, o sentimento que ocupa o lugar central do espírito humano já não é, como outrora, a culpa, mas sim a vergonha.

A culpa, tão presente no pensamento religioso, está essencialmente voltada para “o outro” como um sentimento de alteridade; a vergonha só tem olhos para si, ainda que se origine da percepção que o outro tem sobre nós. Quando nos sentimos culpados, é o malefício que causamos a outrem o que nos perturba, mas envergonhar-se é o que ocorre quando a imagem que fazíamos de nós mesmos é arranhada ou desfeita, deixando-nos embaraçados. Não é por força de qualquer prejuízo causado ao outro que advém a vergonha, senão pela perda das ilusões que alimentávamos a nosso próprio respeito.

Uma vez construída a ponte entre o gosto e a moralidade, montado estará também o cenário para a atuação do esteticismo enquanto postura artística. Da mesma forma como a moda celebra a individualidade do desejo no tempo acelerado, a imagem do artista se torna, ela também, objeto de deliberação e apresentação puramente individual e livremente modificável. Baudelaire saberá, com inigualável destreza, criar para si um vasto repertório de múltiplas identidades através do vestuário e das maneiras.

Por não ter convicções próprias, assumia sempre novas figuras. *Flâneur*, apache, *dandy* e trapeiro eram, para ele, outros tantos papéis. Pois o herói moderno não é um herói: apenas representa o papel de herói. A modernidade heróica mostra ser uma tragédia em que o papel do herói está vago. (BENJAMIN, 1985, p. 119).

Benjamin vai ainda mais além nisso que encara como a vacância do herói na tragédia moderna. Sua comparação do poeta com o catador de lixo (trapeiro) – que faz todo o sentido para a obra baudelaireana – indica o lugar social deplorável dedicado ao poeta lírico no auge

dos novos tempos. “Os poetas encontram pela rua o lixo da sociedade e, a partir dele, fazem a sua heróica crítica exatamente contra ele.” (BENJAMIN, 1985, p.103).

Um autêntico testemunho de Baudelaire sobre a condição perdida pelo poeta lírico pode ser interpretada no soneto “La vie antérieure”, em que o tempo passado domina toda a composição, cujo teor é a lembrança do paraíso majestático que abrigava aquele vate como a um semideus:

J'ai longtemps habité sous des vastes portiques
Que les soleils marins teignaient de mille feux,
Et que leurs grands piliers, droits et majestueux
Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques.²⁸

O essencial a ser observado na postura do poeta na modernidade, no entanto, é sua disposição, idêntica à do jogador, para manipular a vivência (*Erlebnis*) a partir de sua vontade própria. Tanto Baudelaire como Balzac, afirma Benjamin (1985, p. 98), “sublinham as paixões e a capacidade de decidir; o romantismo sublinha a renúncia e a dedicação”. Irônica constatação! Ao correr em círculos, a ausência de sentido é origem de autonomia e liberdade... Até que ponto “Souviens-toi” não seria palavra de liberação do homem para as novas formas de sentir e pensar o mundo mercantilizado? - “Meurs, vieux lâche! Il est trop tard!” (Morre, velho covarde! É tarde demais!) é quando o pano cai na tragédia clássica ou numa espécie de comédia? É tarde demais para recuperar o que foi perdido (o acaso, a virtude, o arrependimento) em outros tempos. Por outro lado, é tarde demais também para lamentar a perda, e é preciso lembrarmo-nos de extrair, com nossas próprias mãos, o ouro disperso na rapidez estonteante dos segundos.

Frente ao paradoxo moderno, a ambiguidade dos versos de Baudelaire é talvez a passagem mais nítida entre o que foi perdido e o que pode (deve) ser feito sob novas condições e possibilidades. Podemos interpretar sua poesia no sentido benjaminiano e usá-la para desenhar um retrato um tanto melancólico do império do dinheiro. Mas também podemos sublinhar nela a inquestionável abertura para a autonomia e a deliberação individuais libertadas da imposição feita por um sentido, o que não necessariamente é ruim. Depende do ponto em que estamos (ou podemos estar) dispostos a considerar o outro como fonte de igual potência, desejo e determinação que nós mesmos.

Se é de mercadoria que falamos, e do seu domínio tanto sobre o humano como o inorgânico, então convém perguntar de que natureza é o desejo (para Benjamin, vicioso) que

²⁸ “Muito tempo habitei sob átrios colossais / Que o sol marinho em labaredas envolvia, / E cuja colunata majestosa e esguia / À noite semelhava grutas abissais” (Baudelaire, 2006, p.143)

impele o homem não apenas a adquirir bens, mas a pensar no mundo segundo categorias próprias ao mercado, onde tudo, não obstante seu valor de uso, torna-se intercambiável em virtude do valor de troca que adquire. Num mundo em que afinal não existem essências e tudo é fluido, a tarefa que usualmente era reservada ao poeta clássico (dizer a verdade dos homens e dos deuses) torna-se irrealizável. Como o sentido do caminho que ia de “A” para “B” foi substituído pelo circuito em círculos, não há o que ser revelado senão aquilo que já se sabe antecipadamente por força da repetição.

Compreender a origem da moda, esse símbolo da fluidez do mundo moderno, é sem dúvida o caminho mais evidente para a investigação do surgimento do desejo pela mercadoria na modernidade. Como vimos, Walter Benjamin a coloca sob constante suspeita e discorre sobre ela em termos que fogem de uma epistemologia estrita para abrigarem-se sob um juízo de valor frequentemente negativo.

Não obstante, ele não faz retroceder suas investigações até algo que se pudesse considerar a causa do desejo, atendo-se a constatar sua presença no homem que leva a vida com a mesma obsessão e displicência dos que tomam parte num jogo de azar. Dessa forma, a origem do fenômeno da moda permanece igualmente ignorada em seus trabalhos.

Seria preciso identificar o desenvolvimento dessa instituição moderna para que pudéssemos ter maiores condições de apreciá-la positiva ou negativamente, ainda mais quando o poeta de que tratamos dirige, ele próprio, louvores a ela. Em “Éloge du maquillage”, uma das sessões de *Le peintre de la vie moderne*, Baudelaire, após afirmar que a virtude é artificial e sobrenatural (1976, p.715), considera a moda como

(...) un symptôme du goût de l'idéal surnageant dans le cerveau humain au-dessus de tout ce que la vie naturelle y accumule de grossier, de terrestre et d'immonde, comme une déformation sublime de la nature, ou plutôt comme un essai permanent et successif de réformation de la nature. (BAUDELAIRE, 1976, p. 716).

(...) um sintoma do gosto pelo ideal, sobrenadando no cérebro humano acima de tudo o que a vida natural aí acumula de grosseiro, de terrestre e imundo, como uma sublime deformação da natureza, ou antes como uma tentativa permanente e sucessiva de reforma da natureza.

Isso exposto, fica aberto o caminho para contestarmos o posicionamento pessimista de Benjamin em sua interpretação do tempo que transcorre em “L’horloge” como algo exclusivamente infernal. É preciso jamais perder de vista o relacionamento complexo de Baudelaire com as modificações na moral e no gosto de seu tempo. Reflexões bastante originais sobre a origem da moda e sua ética/estética são encontradas no trabalho de Colin Campbell, *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno*.

Contrariamente a Benjamin, Campbell considera o desejo como a força motriz que impele o sujeito a almejar experiências que já teve e prazeres que já experimentou, sendo portanto o impulso próprio ao hedonismo tradicional. No hedonismo moderno, por outro lado, o desejo é melhor rotulado como “anseio” (e não cupidez), já que ocorre sem a presença de qualquer objeto real (sensações e prazeres já experimentados antes). Em outras palavras, afirma Campbell (2001, p. 128), “embora uma pessoa deva sempre desejar alguma coisa, pode ansiar por... algo que não sabe o que é”.

Campbell também fornece uma explicação para a origem do anseio. Ele teria, segundo o autor, o devaneio como seu ingrediente principal. E aqui cabe especificar o que se entende por esse conceito. Nas palavras de Campbell (2001, p. 122), devaneio é “a forma de atividade mental em que imagens futuras positivamente vívidas são trazidas à mente (...) e ora são julgadas agradáveis, ora são elaboradas de um modo que assim as faça”.

A característica fundamental do devaneio está no fato de que a antecipação imaginativa que promove é sempre, em maior ou menor grau, ligada às possibilidades que a realidade concretamente oferece. Ao invés de imaginarmos, por exemplo, que possuímos habilidades sobrenaturais ou que somos uma outra pessoa (tipo de desenvolvimento de imagens que Campbell denomina “fantasia”), o devaneio é o tipo de elaboração imaginativa que “exige que os incidentes devam ser mantidos dentro dos limites do possível (mesmo se altamente improváveis)” e “cujas imagens são elaboradas com o fim de aumentar o prazer e não por qualquer outro motivo, mas ainda mantêm esse elemento de possibilidade que as separa da pura fantasia”. (CAMPBELL, 2001, p. 123).

Nesse ponto, a diferença entre Campbell e Benjamin se mostra evidente. Ao passo que o último vê no desejo moderno uma forma de depravação - alinhando-o, implicitamente, a uma ideia negativa de mercadoria como fetiche e como obsessão pelo novo que, na verdade, é causa de destruição da experiência – Campbell sustenta que

A introdução do devaneio no hedonismo (...) não só reforça o desejo como ajuda a fazer o próprio desejar uma atividade agradável. Enquanto para o homem tradicional a satisfação adiada significava simplesmente a experiência da frustração, para o homem moderno ela se torna um hiato feliz entre o desejo e a consumação que pode ser satisfeita com as alegrias do devanear. Isso revela um aspecto único do moderno hedonismo auto-ilusivo – o fato de que o modo de desejar constitui um estado de desfrutável desconforto, e de que precisar mais do que ter é o foco principal da procura do prazer. (CAMPBELL, 2001, p. 126).

Enquanto para Benjamin a imediatez da realização do desejo (em outras palavras, a aceleração do tempo) fosse fruto da crescente mecanização e repetição doentia da sociedade

moderna, em Campbell o ato desejante é reabilitado para preencher com as alegrias do devaneio o lugar que no pensamento de Benjamin era ocupado pela experiência. Certamente, o anseio continua a ser uma forma de atividade individual, na medida em que cada pessoa elabora em sua mente as imagens que lhe apetece, sem que para isso necessite haver o concurso de outrem. A diferença entre ambos os autores está em que Campbell encara positivamente o anseio enquanto capacidade especial desenvolvida pelo homem moderno que se lança, através da imaginação, à busca do novo. Benjamin prefere ver nisso a perda do sentido tradicional e coletivo em que a experiência conduzia o desejo através de uma série de obstáculos que o levavam longe no tempo.

O olhar benjaminiano, ao situar-se nesse ângulo, não deixa alternativa ao desejo moderno a não ser condená-lo à qualidade de efêmero, fútil e banal, cuja velocidade de mudança – que tem na moda sua expressão maior – engana a morte e substitui perversamente o sentido encontrado nas narrativas tradicionais pela cegueira das anedotas em que se convertiam as vidas dos homens na modernidade.

Novamente, é Baudelaire quem irá sintetizar o dilema fundamental de seu tempo. Em “Le Voyage”, escreverá: “Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu’importe? / Au fond de l’inconnu pour trouver du nouveau!” (Mergulhar no fundo do abismo, Inferno ou Céu, o que importa? / Ir ao fundo do desconhecido para encontrar o novo!), são os versos que encerram “La mort”, última sessão de *Les fleurs du Mal*. A viagem, podemos supor, é a do homem rumo ao fim da vida, mas seu destino além-túmulo já não é expresso nas antigas categorias de salvação ou danação. O importante é encontrar o *novo*.

Como sempre, deve-se ter cautela a respeito do sentido nos versos de Baudelaire. E nesse poema, uma vez mais, ele é especialmente irônico, pois não está elogiando a novidade e os novos dilemas postos pelo progresso no coração humano. A dedicatória do poema, feita a Maxime Du Camp²⁹, não deixa dúvidas sobre isso. No entanto, mesmo com sua vasta ironia, seus versos traduzem o sentimento que estaria mais em voga na época. Se Baudelaire é um crítico malicioso nesse caso, vimos que quando discute os artifícios da beleza e os encantos da moda a postura que assume é bem outra.

Os poemas baudelaireanos deixam fendas por onde enxergar novas possibilidades de ser (e de se produzir como um eu-lírico) no mundo do progresso. Não devemos nos esquecer de que a literatura, como anteriormente foi discutido, não aparece como forma de “dizer a

²⁹ Maxime Du Camp era um grande entusiasta do progresso tecnológico de seu tempo. Em seus *Chants modernes*, cantou os encantos do vapor, da eletricidade, do gás e da locomotiva, além de reprovar, no prefácio da obra, os poetas seus contemporâneos que se valiam de figuras e mitos clássicos em seus próprios poemas. (BAUDELAIRE, 1975, p. 1097).

verdade” sobre algo, mas cria o mesmo algo na medida em que o constrói através da metáfora. Baudelaire, quer tivesse ou não intenção, produziu por meio de sua poesia uma janela de onde é possível olhar para a modernidade. Nesse sentido, a concepção que temos desse tempo é em boa medida enformada pela dubiedade de seus versos.

A respeito dessa característica da literatura, Colin Campbell, ao referir-se a algumas afirmações de Wordsworth, especifica a atuação fundamental da poesia como alimento para o devaneio (e conseqüentemente para o anseio). O poeta, comenta Campbell (2001, p.267), “não é, de modo algum, meramente um veículo de transmitir experiências, mas se acha fundamentalmente envolvido com a transformação destas, e o princípio que governa este último processo é a produção de prazer”.

Para Baudelaire, a finalidade da poesia é a beleza e nada além. Essa sua postura estetizante tem como consequência tornar o poema um objeto de apreciação sensorial tão interessante quanto as mercadorias expostas nas vitrines das galerias por onde o flâneur caminhava em meio à multidão. De certa forma, é a dimensão estética a responsável pela constituição da experiência moderna e é também nesse sentido que ela se torna, nas palavras de Benjamin, uma vivência (*Erlebnis*).

Eis o paradoxo da poesia de Baudelaire. Ao cultivar o que chamou de “literatura pura”, ele não só acaba por convertê-la em objeto fundamentalmente sensorial, como também, através de seu isolamento (lembremo-nos do corte que executa entre literatura erudita e popular quando se alia a Poulet-Malassis), dá livre passagem à marcha da legitimação simbólica de um capitalismo predatório em todos os sentidos. Em outras palavras, a postura da arte pela arte retira a poesia do campo de batalha em que sempre esteve envolvida para circunscrevê-la ao domínio de poucos iniciados. A poesia se torna, em suma, elitista.

Mas convém, antes de nos aprofundarmos nas conseqüências do esteticismo literário, examinar em que medida a obra poética de Baudelaire está implicada na produção da experiência estética de seu tempo. Já sabemos que seus poemas em prosa assimilavam a estrutura dos *faits divers* e priorizavam a anedota em lugar da alegoria. Mas e quanto a *Les fleurs du Mal*? Quem folheie o índice do livro terá, a certa altura, a impressão de estar diante do catálogo de um colecionador de objetos e imagens bizarras. Isso ocorre não só em “Tableaux parisiens” (que compreende composições como “Os sete velhos”, “O esqueleto lavrador”, “Dança macabra”, “Brumas e chuvas”), mas ao longo de praticamente toda a obra. “A máscara”, “Perfume exótico”, “A varanda”, “Um fantasma” (subdividido em “As trevas”, “O perfume”, “A moldura” e “O retrato”), “O archote vivo”, “O frasco”, “Sepultura”, “Uma

gravura fantástica” etc., são exemplos de como a materialidade dos objetos está muito presente em sua poesia.

A explicação mais simples para isso é a que associa os títulos dos poemas ao contexto materialista de produção da época, mas existe algo muito além disso. Quando Campbell questiona-se acerca da origem do devaneio no consumismo moderno, leva em consideração aquilo a que chama de apoios à elaboração dos devaneios. Dentre eles está a prática de olhar vitrines:

Agora, ainda que as pessoas possam “ir às compras de um lado para outro” à procura de mercadorias, no sentido de comparar os preços e de tentar, desse modo, averiguar o que pode ser a “melhor aquisição”, elas também se entregam às “compras” sem, na verdade, adquirir absolutamente nada, embora, é claro, extraindo prazer da experiência. (CAMPBELL, 2001, p. 135).

A conclusão que se tira da prática de olhar vitrines – o que não deixa de ser uma forma de consumir – é o caráter essencial da sociedade de consumo moderna. Nela, muitos dos produtos culturais são adquiridos não pelo prazer imediato que sua posse proporciona ao usuário em virtude do valor de uso, mas – e sobretudo – porque servem de apoio à elaboração dos devaneios. Assim podemos enxergar claramente o espírito do consumismo moderno: ele é ansioso, e não materialista. Conforme Campbell, a motivação básica que impele as pessoas a querer bens “é o desejo de experimentar na realidade os dramas agradáveis de que já desfrutaram na imaginação, e cada ‘novo’ produto é visto como se oferecesse uma possibilidade de concretizar essa ambição.” (CAMPBELL, 2001, p.131)

Devemos, agora, recordar que uma das identidades assumidas por Baudelaire era precisamente a de flâneur, cuja “última grande brincadeira”, nas palavras de Benjamin (1985, p. 82), era a casa comercial. Pode-se, a partir daí, imaginar o quanto as impressões estéticas dos objetos expostos nas vitrines teriam sido aproveitadas como matéria e forma de poesia para Baudelaire, assim como seus poemas em prosa imitavam a estrutura dos *faits divers*.

Com efeito, a literatura enquanto produto cultural é, ela própria, uma grande fonte de onde o consumidor extrai o material para seu devaneio, e uma vez que se encontra no interior da lógica de mercado, ele tenderá a associar-lhe todos os prazeres da fruição estética. Baudelaire tinha uma consciência clara sobre isso quando incitou seus leitores a embriagar-se. Para não sentir o horrível fardo do Tempo, é necessário estar sempre embriagado, afirma Baudelaire (1975, p. 337). “De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise. Mais enivrez-vous.” (De vinho, de poesia ou de virtude, à tua escolha. Mas embriaga-te). Podemos supor que ele

estava sendo bem menos metafórico do que se imagina quando incluiu a literatura entre os seus narcóticos.

A esse respeito, Walter Benjamin comentará que o flâneur compartilha da mesma situação da mercadoria quando se encontra perdido em meio à multidão.

Tal peculiaridade não lhe é [ao flâneur] consciente. Mas nem por isso age menos nele. Prazerosamente ela o invade como um narcótico que pode compensá-lo por muitas humilhações. A ebriedade a que o *flâneur* se entrega é a da mercadoria rodeada e levada pela torrente dos fregueses. (BENJAMIN, 1985, p. 82).

Como a mercadoria é rodeada e levada pela torrente dos fregueses, assim é a literatura. Para Benjamin, tanto quanto para Baudelaire, ela se torna um ópio, mas esquecemos de comentar que, por mais estética que seja a poesia baudelaireana, é patente que ela não endossa o consumismo (não, ao menos, a todo momento e explicitamente). Pelo contrário, sua poesia é a do choque... Mas paradoxalmente, é a do choque prazeroso.

Para que a postura baudelaireana seja mais bem entendida (e, juntamente com ela, o fenômeno da moda), necessitamos compreender como, na modernidade, ocorreu a inversão do lugar anteriormente reservado à beleza na estética clássica, pois é no pensamento clássico que está defendida a ideia de que só é belo o verdadeiro e bom. Em *Le Peintre de la vie moderne*, ao contrário, Baudelaire afirmará que a beleza é, por excelência, o sinal mais evidente da virtude e da moral.

Je suis (...) conduit à regarder la parure comme un des signes de la noblesse primitive de l'âme humaine. Les races que notre civilisation, confuse et pervertie, traite volontiers de sauvages, avec un orgueil et une fatuité tout à fait risibles, comprennent, aussi bien que l'enfant, la haute spiritualité de la toilette. (BAUDELAIRE, 1975, p. 716).

Sou (...) levado a ver nos adereços um signo da nobreza primitiva da alma humana. As raças que nossa civilização, confusa e pervertida, facilmente trata como selvagens, com um orgulho e uma insensatez absolutamente ridículos, compreendem, tão bem quanto a criança, a alta espiritualidade da toaleta.

A analogia entre o discernimento estético/moral do selvagem e da criança está em flagrante oposição ao pensamento clássico, em que o artifício era apenas dissimulação da natureza fraca ou nociva de alguns objetos. Sócrates, o interlocutor de *Górgias*, afirma:

(...) a culinária, caracterizada de medicina, finge conhecer os melhores alimentos para o corpo, de modo que, se, entre crianças, ou entre adultos parvos como crianças, um cozinheiro e um médico tivessem de disputar qual dos dois entenderia de alimentos bons e maus, se o médico, se o cozinheiro, o médico acabaria morrendo de fome. A isso eu chamo lisonjaria e digo que uma coisa assim é feia

(...), porque visa ao mais agradável e não ao melhor. (PLATÃO, 1970, 464, c-e, p. 80).

O abismo que existe entre os dois posicionamentos pode ser assim resumido, nos termos de Campbell (2006, p. 209-210): “Há uma diferença muito profunda entre sustentar que o conhecimento de que você está fazendo algo errado impede-o de o desfrutar e a afirmativa de que, por um ato ser agradável, deve ser certo”. Seria este o sentido que Benjamin teria visto na moda enquanto manifestação antecipada de “novas legislações, guerras e revoluções”, já que as três são intimamente ligadas a questões morais.

A legitimação da inversão radical entre beleza e moral ocorreu, segundo Campbell, principalmente em virtude do aparecimento de uma ética romântica, assim como da literatura romântica, dado que ambas afirmavam a preeminência do indivíduo (eu) sobre a sociedade e, dessa forma, também defendiam que o homem deveria dar vazão aos seus sentimentos (e isso significava, naturalmente, demonstrá-los, pois seria esse o principal meio de afirmar e ostentar virtude). Esse tipo de comportamento adquiriu força e sentido em um setor muito específico da sociedade moderna. Ele não poderia ser outro senão a boemia que, como vimos, era um microcosmo – cuja norma régia era justamente a anomia – dentro da sociedade como um todo.

Baudelaire, não devemos nos esquecer, era ao mesmo tempo um boêmio e um dândi, de modo que ambas as éticas próprias a cada uma dessas personagens sociais se reflete em sua poesia. Na verdade, sua obra pode ser vista como o fruto da tensão entre elas. Se compreendermos o boemismo como o lugar da afirmação da liberdade e da rebeldia contra o bom senso e o bom gosto burgueses, então já saberemos de que lugar social Baudelaire extrai a matéria para os temas de sua poesia. Por outro lado, se quisermos ir à origem da forma perfeitamente clássica em que coloca os motivos românticos, devemos recorrer a sua postura de dândi, que serviu inclusive para justificar a doutrina esteticista.

O dandismo foi sempre uma maneira refinada e ao mesmo tempo apática de se viver.

Que ces hommes se fassent nommer raffinés, incroyables, beaux, lions ou dandys, tous sont issus d'une même origine ; tous participent du même caractère d'opposition et de révolte ; tous sont des représentants de ce qu'il y a de meilleur dans l'orgueil humain, de ce besoins (...) de combattre et de détruire la trivialité. (BAUDELAIRE, 1975, p. 711).

Quer se denominem refinados, incríveis, belos, leões ou dândis, todos têm uma mesma origem; são todos dotados do mesmo caráter de oposição e revolta; todos representam o que há de melhor no orgulho humano, dessa necessidade (...) de combater e destruir a trivialidade.

Associado ao luxo, o dândi será o símbolo máximo da moda masculina e do refinamento de maneiras. Quando artista, será no mais das vezes um adepto da arte pela arte, e a vida apresentar-se-á diante dele como um espetáculo a ser exibido para um crítico e conhecedor erudito (por essa razão, a ética do dândi não é considerada por Campbell como a origem do hedonismo moderno, já que a crítica a um espetáculo exige que o conhecedor tome um certo distanciamento do mesmo ao invés de envolver-se profundamente com ele como se fosse um evangelho. De certa forma, isso remete à impressão de coleção bizarra que anteriormente atribuímos ao conjunto dos títulos de Baudelaire).

Ele estará, no entanto, submetido à regra de ouro que lhe ordena surpreender os outros sem jamais deixar que o surpreendam. A obediência exemplar a essa norma é motivo de comparação e disputa entre os dândis, a ponto de se colocarem deliberadamente em situações de risco para o julgamento do caráter como forma de testar sua impassibilidade estoica. George Bryan Brummell, o dândi inglês mais conhecido do século XIX, teria ridicularizado publicamente o novo casaco do príncipe regente (CAMPBELL, 2006, p. 237).

Não estaria presente, nesse tipo de atitude, a marca da bufonaria do poeta moderno a que alude Baudelaire na crítica a Théodore de Banville? Sem dúvida, existe um excesso de sentimento e histeria em *Les fleurs du Mal*, mas isso é fruto de longa e calculada elaboração, e não da simples transposição, em palavras, dos movimentos da emoção em seu autor. No caso de Baudelaire, a forma estética de sua obra, de sua postura crítica e apresentação pública nos levam a enxergar uma organização afetada em boa medida pela ética do dândi, mas não inteiramente, pois o choque e o escândalo que seus versos provocaram à época só poderiam vir de uma representação do exagero romântico nos temas de poesia.

A grande questão sempre será o que a crítica – na qualidade de leitura autorizada – fará de suas obras. Vimos que Walter Benjamin, cuja crítica é com frequência considerada como um prolongamento dos próprios textos de Baudelaire, reflete sobre sua poesia a partir do materialismo histórico e, apesar de ter clara consciência de que o autor não é socialista, costuma deixar de parte elementos de sua personalidade literária que permitem desvios de interpretação em outros sentidos.

É perfeitamente possível que a passagem do tempo sob as novas condições da modernidade se mostrasse amiúde uma coisa repetitiva, angustiante e mortífera, para não dizer macabra, especialmente quando se pensa a respeito do trabalho cruel de mulheres, homens e crianças nas fábricas e da conversão de todos os tipos de relações em itens na prateleira do mercado simbólico. Mas há um grande e misterioso salto entre considerar essas situações e afirmar que o tempo moderno como um todo é uma coisa infernal. Seria mesmo

assim – podemos nos questionar – o tempo do jogo? Não haveria, além do vício e de “uma obscura decisão”, algo de prazeroso nele? Seria ele, de fato, um ópio para a sociedade?

Responder “sim” a essas perguntas nos leva a interpretar a última quadra de “L’horloge” como a eterna frustração de viver sob a lógica frenética e impiedosa do capitalismo. Antes mesmo de podermos nos arrepender, a morte baterá à porta, o diabo terá ganho a partida, o tempo – longe da experiência – foi perdido no trabalho sem sentido de andar em círculos.

Se respondermos “não”, teremos a impossível missão de relevar não só o contexto social das classes trabalhadoras no século XIX, mas também o testemunho das dificuldades de Baudelaire para produzir sua literatura, encontrar leitores para ela e ainda difundi-la num meio que se tornava atestadamente avesso à lírica e, pouco a pouco, também se distanciava da própria poesia.

Mas, se dirigirmos o olhar para o nosso próprio tempo antes de mais nada e dissermos “quem sabe?”, a porta permanece aberta. Pode-se questionar o que pareceria inaceitável. “*Tantôt sonnera l’heure où le divin Hasard,*” (mas quem adora o Acaso?); “*Où l’auguste Vertu, ton épouse encore vierge,*” (mas quem busca a virtude e por que na forma de uma esposa virgem?); “*Où le Repentir même (oh ! la dernière auberge !)*” (mas há tempo para arrepender-se?); “*Où tout te dira : Meurs, vieux lâche ! Il est trop tard.*”.

Tendo passado em revista as identidades e éticas de Baudelaire na sociedade parisiense do XIX, poderemos ensaiar uma resposta a esses questionamentos. Os epítetos dados, respectivamente, ao Acaso, à Virtude e ao Arrependimento são habitualmente interpretados como mero reforço à sua qualidade de personagens em um drama. Mas se o Acaso é divino, não seria ele uma alusão aos tempos do poeta clássico? Não há lugar para ele no novo mundo que se ergue, nem para a “roda da fortuna”, já que tanto se acredita no poder das próprias mãos do homem para decidir o seu futuro.

A virtude, tão cara ao filósofo antigo e ao cavaleiro medieval, nada promete para os tempos de Baudelaire (a situação mudaria se em lugar dessa palavra estivesse “beleza”). O fato de estar personificada como mulher virgem deixa clara a interpretação masculina sobre o tempo que passa, colocando em cheque os entendimentos idealistas que aí veriam uma representação do sentimento universal da passagem do tempo (a menos que quando digam “universal” queiram dizer “do sexo masculino somente”).

O arrependimento é típico da ética religiosa e com certeza vem perdendo cada vez mais força desde a época de Baudelaire (quem ainda sente mais culpa do que vergonha?). Ele

é a antítese do tempo da beleza e da arte pela arte. É também a antítese do tempo do indivíduo e do dinheiro. Jamais abrigaria novamente um pobre coração pecador.

Logo chegará a hora da morte, e nada do que foi começado será de fato concluído. Todos aqueles sentimentos escaparam pelos nossos dedos e, moribundos, sequer teremos o conforto do arrependimento... Mas serviria isso de alguma forma? Talvez, como tantas outras coisas, ele pudesse vir a ser usado mesmo hoje em dia, do mesmo modo como alguém que veste uma indumentária de dez anos atrás. Nada demais, apenas já estaria um tanto fora de moda.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluída a análise de um dos poemas que nos pareceram mais expressivos quanto à virada do tempo na modernidade, devemos retornar aos questionamentos formulados ao fim do terceiro capítulo. Em primeiro lugar, nos perguntamos sobre as condições que possibilitaram a elaboração da subjetividade lírica num momento em que o sujeito e praticamente todas as singularidades tornaram-se intercambiáveis como as mercadorias.

O procedimento que adotamos para compreender como isso foi possível no caso de Charles Baudelaire consistiu em averiguar tanto a forma dos poemas e seu conteúdo, quanto sua circulação e local onde foram publicados. Se levarmos em conta o fato de que os poemas em prosa apareceram em páginas de jornais, mesclados aos *faits divers* e a propagandas as mais variadas, é possível afirmar que uma das atitudes de Baudelaire ante o esfacelamento da unidade do texto e de seu sentido (os *faits divers*, como vimos, eram pequenas anedotas com o objetivo de entreter o leitor) foi assimilar sua estrutura, manipulando livremente o conteúdo, de maneira que os textos conservassem ressonâncias poéticas, ritmos e imagens, porém fragmentados e recombinaados com o fim de causar uma impressão inusitada, sem, no entanto, submeter o leitor a uma moral ao fim da narrativa.

Quanto aos poemas em verso, além de indicar sua afinidade estética com os objetos de uma casa de comércio, demonstramos a possibilidade de traçar paralelos entre seu sentido e o dos poemas em prosa, muito embora a estrutura rítmica e a forma tradicional do verso levassem o leitor a concluir, instantaneamente, que uma espécie de verdade poética deveria ser extraída da composição. Nesse caso, a ambiguidade do sentido tornou-se o centro do texto, no momento em que o tom tradicionalmente grave do alexandrino pôde servir ao propósito de uma caricatura da condição do homem moderno sob o domínio do tempo fragmentado e rápido. Além disso, há uma “moral às avessas”, dado que não só os motivos racionais que a tradição associa ao verso foram contestados, mas igualmente os sentimentos e emoções de que era habitualmente investido. Para usarmos os termos de Franz Boas, diremos que em “L’horloge” Baudelaire ironizou o cenário emocional do alexandrino quando encenou em seu interior uma espécie de comédia amarga.

A segunda questão que nos colocamos foi de que maneira poderia ser revelada uma autocompreensão histórica na poesia baudelaireana. A esse questionamento, poderíamos responder apenas enfatizando o que afirmamos sobre o quesito anterior. Há, contudo, que acrescentar algo fundamental: o tempo de Baudelaire, ainda que possa ser visto como um marco para a poesia moderna e ecoe com vigor até o presente, não corresponde mais ao nosso.

Ele é o tempo da França na segunda metade do século XIX, e o que dele colhemos hoje é o desdobramento tecnológico, político, social, emocional, filosófico... De maneira que o esteticismo não mais é visto como defesa contra a ingerência de interesses políticos e ideológicos na arte; ao contrário, hoje tornou-se bastante clara a consequência dessa postura do artista isolado. Se por um lado ele tem na busca da perfeição técnica desinteressada o seu escudo contra a banalidade do mundo, por outro acaba tornando-se responsável por omissão no curso das disputas simbólicas pela legitimação de agentes e forças sociais diversas.

Poderíamos ler os versos de Baudelaire como reflexo de sua crítica literária e artística e de sua apresentação pessoal em público? Esse terceiro e último questionamento está intimamente relacionado aos precedentes. Se considerarmos “L’horloge” um poema ao mesmo tempo provocante no significado e clássico na forma, concluímos que aí existe um profundo trabalho estético, como aquele ao qual o dândi dedica todas as suas atenções quando se trata da aparência física e da elegância na toalete. E no entanto, a irreverência que subverte o sentido das emoções – na caricatura e na ambiguidade dos últimos quatro versos – não deixa de ser um impulso da originalidade romântica, se bem que orientado para novos e ainda mais implacáveis horizontes, em que a figura do herói é convertida na do jogador que se compraz na repetição hipnótica e atemporal da sua atividade sem sentido aparente.

No que diz respeito à apresentação pessoal de Baudelaire, poderíamos então afirmar que a mescla entre dândi e romântico esteve quase sempre ligada à sua produção poética. Foi, aliás, justamente a partir dessas duas éticas, do boêmio e do dândi, que pudemos localizar o sentido um tanto zombeteiro de seu poema, o que também vale para sua crítica de arte, no momento em que a bufonaria é mencionada como virtude do poeta no texto dedicado a Théodore de Banville e a maquiagem é elogiada em *Le peintre de la vie moderne*.

Após passarmos em revista nossas perguntas, uma outra surge, como fruto da metodologia adotada para discutir a experiência de Baudelaire com sua época. O confronto entre Benjamin e Campbell deixa no ar qualquer coisa de inquietante... Seriam as avaliações negativas de Benjamin sobre o tempo fragmentário da modernidade um fruto que deve sua existência exclusivamente à orientação marxista desse teórico? Excetuando-se a questão óbvia da submissão do homem ao trabalho repetitivo e ao esforço alienado de suas mãos, que mal haveria na repetição cíclica do jogo e no fato de que um sentido desaparece “ao fim da história” (a forma circular a que aludimos)? Não poderíamos ver na perda do caminho rumo a uma verdade única e igual para todos a oportunidade de nos recriarmos constantemente conforme nossos desejos, tal qual a moda nos impele a fazer? Benjamin dá a entender que a principal angústia dessa forma de viver é nossa condenação ao individualismo que destrói a

dimensão fundamental da experiência no sentido tradicional (coletivo). Mas seria esse o único motivo de sua crítica?

Deveríamos antes nos perguntar o que se entende, afinal, pelo sentido do caminho. Benjamin era judeu, e uma parte significativa de sua produção intelectual esteve orientada para a metafísica antes de tomar um direcionamento que tentou conciliar messianismo judaico e materialismo histórico (BORDINI, 2011). Nossa opinião é a de que, ao menos nos ensaios em que o objeto é a poesia de Charles Baudelaire, Benjamin vê na perda do sentido uma perda de Deus. A modernidade é, assim, o tempo em que os homens se retiram mais completamente da presença do Sentido, o que não poderia acabar bem.

Seguindo um caminho diverso, Campbell procura avaliar a sociedade de consumo moderna de um ponto de vista tão isento quanto possível, o que acaba por torná-lo mais positivo quando comparado ao pensamento benjaminiano. Em primeiro lugar, não há no trabalho de Campbell – ao menos de forma evidente - qualquer direcionamento no tocante à religiosidade. Em segundo, seus esforços se concentram no consumismo do ponto de vista da recepção e não da produção. Assim lhe foi possível avaliar sem grandes preconceitos a felicidade (“feliz hiato”) da ação desejanste para o homem moderno, na medida em que ele próprio se torna o manipulador do seu desejo enquanto consumidor/usuário.

Se as críticas à sociedade de consumo são inúmeras e com frequência muito bem fundadas, infelizmente sua força acaba pesando desmedidamente em grande parte dos trabalhos que se dispõem a estudá-la. Em seu artigo “Consumo como cultura material”, Daniel Miller ousa questionar a moralidade por trás de muitas pesquisas sobre o tema:

Nós poderíamos ter apreciado uma mudança da identidade enquanto fundada em algo que a maioria das pessoas faz por um salário e sob pressão (...), para encontrá-la em um processo sobre o qual elas têm muito mais controle. Nós poderíamos ter argumentado que o capitalismo tem muito mais controle direto sobre as identidades das pessoas enquanto trabalhadores do que enquanto consumidores. Os problemas das pessoas serem definidas por seu trabalho também se estenderam às mulheres sendo relegadas ao trabalho doméstico como seu domínio natural. Mas Marx e outros escritores que foram fundamentais aos estudos críticos na realidade apreciaram tal identificação com o trabalho como uma forma de humanidade mais autêntica. (MILLER, 2007, p. 38).

O dilema fundamental, desde a modernidade até o presente, continuará sendo em última razão o do desejo e seu agenciamento entre indivíduo e coletividade. Seu reposicionamento na sociedade francesa do século XIX foi, segundo o que acreditamos, muito bem caracterizado na poesia de Baudelaire, sobretudo quando pensamos na dubiedade de seus poemas, na complexidade de sua postura enquanto artista e no tempo difícil, espantoso e

sinistro em que viveu. A vida moderna e o desenvolvimento do capitalismo trouxeram consigo a libertação do sentido sobre o homem e a valorização especial do sensível e do estético, mas isso não significa que estejamos impedidos de indagar até que ponto essas mesmas dádivas não estariam ligadas aos cruéis acontecimentos que se sucederam no mundo alguns anos após serem incorporadas à mente, ao intelecto e aos sentidos da humanidade. Tudo depende de como e por que decidimos entre isto e aquilo.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Marcia. *Cultura letrada*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- ADORNO, Theodor. *Notas sobre literatura*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Traduzido por Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AGUSA, Giuliana. *Safo de Lesbos: Hino a Afrodite e outros poemas*. São Paulo: Hedra, 2011.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Traduzido por Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.
- BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. Traduzido por José Bonifácio. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.
- BAPTISTA, Luis Antonio; LIMA, João Gabriel. Itinerário do conceito de experiência na obra de Walter Benjamin. *Princípios, Revista de Filosofia*, Natal, v.20, n.33, p. 449-484, jan./jun. 2013.
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1975. v.1.
- _____. *Œuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1976.v.2.
- BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Traduzido por Heidrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- _____. *A Paris do Segundo Império em Baudelaire*. Traduzido por Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1985.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Traduzido por Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- BOAS, Franz. *Arte primitiva*. Traduzido por José Carlos Pereira. Rio de Janeiro: Mauad X, 2015.
- BORDINI, Maria da Glória. Walter Benjamin, messianismo e materialismo histórico.

Webmosaica: Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall, Porto Alegre, v.3, n.2, p. 51-57, jul.-dez. 2011.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*. Traduzido por Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1996.

BRADFORD, Richard. *Roman Jakobson: life, language, art*. London: Routledge, 1994.

CAMPBELL, Colin. *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno*. Traduzido por Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

CHKLOVSKI, Viktor. L'art comme procédé. In: TODOROV, Tzvetan (Org.). *Théorie de la littérature: textes des formalistes russes*. Paris: Éditions du Seuil, 2001, p. 75-97.

CLASSEN, Constance; HOWES, David; SYNNOTT, Anthony. *Aroma: the cultural history of smell*. Londres: Routledge, 2003.

COLLOT, Michel. *Le thème selon la critique thématique*. In: *Communications*, 47, 1988, p. 79-91.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Traduzido por Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Traduzido por Liliane Fitipaldi. São Paulo: Cultrix, 1988.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Traduzido por Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GRØTTA, Maritt. *Baudelaire's Media Aesthetics: The Gaze of the Flâneur and 19th – Century Media*. New York: Bloomsbury, 2015.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Traduzido por Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

HOBBSAWM, Eric. *The Age of Capital*. Londres: Abacus, 1995.

HOWES, David. *Ways of Sensing*. New York: Routledge, 2014.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

JAKOBSON, Roman. A Dominante. In: LIMA, Luiz Costa (Org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. v.1. p.485-491.

_____. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1989.

JAUSS, Hans Robert. *La literatura como provocación*. Trad. Juan Godo Costa. Barcelona: Península, 1976.

KIRCHOF, Edgar Roberto. *A Estética antes da Estética*. Canoas: Ed. ULBRA, 2003.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: Ensaio de Antropologia Simétrica*. Traduzido por Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: editora 34, 1994.

MAINGUENEAU, Dominique. *Le discours littéraire: Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin, 2004.

MARX, Karl. *Escritos econômico-filosóficos de 1844*. Traduzido por Jesus Ranieri. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. *O capital: crítica da economia política*. Traduzido por Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Nova Cultural, 1996. v.1, t.1.

MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MILLER, Daniel. Consumo como cultura material. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 13, n. 28, p. 33-63, jul.-dez. 2007.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. São Paulo: Cultrix, 1984.

MUKAROVSKY, Jan. *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts*. Traduzido do checo por Mark E. Suino. Ann Arbor: University of Michigan, 1970.

_____. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Traduzido por Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1988.

PLATÃO. *Gorgias*. Traduzido por Jaime Bruna. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1973.

RAGUSA, Giuliana. *Safo de Lesbos: Hino a Afrodite e outros poemas*. São Paulo: Hedra, 2011.

RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao Surrealismo*. Traduzido por Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: editora da Universidade de São Paulo, 1997.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. São Paulo: Ática, 2007.

THIRY-CHERQUES, Hermano Roberto. *Pierre Bourdieu: a teoria na prática*. *Revista de Administração Pública, Rio de Janeiro, v.40, n.1, p. 27-55, jan./fev. 2006*.

TODOROV, Tzvetan (Org.). *Théorie de la littérature: textes des formalistes russes*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

ZILBERMAN, Regina. *Teoria da literatura I*. Curitiba: IESDE Brasil, 2012.

ANEXO

O relógio

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

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

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

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

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

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

(Tradução de Ivan Junqueira)