

HTPABLITO

**[htpablito@gmail.com](mailto:htpablito@gmail.com)**

Detalhes da formatação: foram mudadas as numerações das páginas, assim como a exclusão das notas (que são um saco de escanear/ler).

WALTER BENJAMIN

**A MODERNIDADE  
E OS  
MODERNOS**

2ª edição

TEMPO BRASILEIRO Rio de Janeiro - RJ - 2000

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

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

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

Tradução de

HEINDRUN KRIEGER MENDES DA SILVA  
ARLETE DE BRITO  
E

TÂNIA JATOBÁ

# SUMÁRIO

**Págs.**

<b>A Modernidade.....</b>	<b>5</b>
<b>Sobre Alguns Temas de Baudelaire .....</b>	<b>33</b>
<b>Franz Kafka .....</b>	<b>72</b>

## A MODERNIDADE\*

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

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

---

\* Die Moderne

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

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

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

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

As descrições sobre a grande cidade não pertencem nem a um nem a outro daqueles tipos. Pertencem àqueles que atravessaram a cidade como que ausentes, perdidos em seus pensamentos ou preocupações. A estes faz jus a imagem do *fantasque* *escrime*; Baudelaire teve em mira a condição destes, diferente da do observador. No seu livro sobre Dickens, Chesterton fixou com mestria o indivíduo que percorre distraído a grande cidade. As andanças constantes de Charles Dickens começaram nos anos de infância. "Quando terminava seu trabalho só lhe restava vaguear pela cidade e assim percorria meia Londres. Era sonhador quando criança; seu triste destino preocupava-o mais que outra coisa... Ao anoitecer ficava debaixo das lanternas do Holborne e em Charing Cross sofreu o martírio". "Ele não observava à maneira dos pedantes; não olhava Charing Cross para se instruir; não contava as lanternas de Holborne para aprender aritmética. .. Dickens não absorvia no seu espírito a cópia das coisas; antes era ele que imprimia seu espírito nas coisas".

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

característica da concepção do herói em Baudelaire em todas as suas manifestações.

A miséria que aqui se disfarça não é apenas material: refere-se à produção poética. Os estereótipos nas experiências de Baudelaire, a falta de comunicação entre suas idéias, a inquietação imobilizada nos seus traços, indicam que não dispunha de reservas que abrem ao homem um profundo conhecimento e uma ampla visão histórica. "Como escritor Baudelaire tinha um grande defeito de que ele próprio não desconfiava: era ignorante. O que sabia, sabia profundamente; mas sabia pouco. História, fisiologia, arqueologia, filosofia, permaneceram-lhe estranhas... Pouco se interessava pelo mundo exterior; talvez tomasse conhecimento dele, mas de qualquer forma não o estudava". Em face destas críticas e de outras semelhantes justifica-se chamar a atenção para a necessária e útil inacessibilidade daquele que trabalha; chamar a atenção para as influências idiossincráticas inerentes a qualquer produção; mas os fatos têm também um outro aspecto. Levam a que se exija demasiado do produtor em nome de um princípio criador. A exigência é tanto mais perigosa quanto, lisonjeado o orgulho do produtor, ajuda antes de mais nada aos interesses de uma ordem social que lhe é hostil. A maneira de viver do boêmio contribuiu para criar uma superstição quanto à força criadora a que Marx se opõe com uma observação que diz respeito tanto ao trabalho espiritual como ao manual. Marx critica a primeira frase do *Gothaer Programmwurf* "O trabalho é a fonte de toda a riqueza e de toda a cultura": "os burgueses têm boas razões para atribuir ao trabalho uma força criadora sobrenatural; porque precisamente da natureza do trabalho resulta que o indivíduo que não dispõe de outra propriedade a não ser sua força de trabalho, deve em todos os estados sociais e culturais permanecer escravo dos outros indivíduos que se tornaram proprietários das condições objetivas de trabalho". Baudelaire possuía poucas condições objetivas de trabalho espiritual: fora de uma biblioteca e de um apartamento não existia nada a que não precisasse renunciar no decorrer de sua vida, sempre instável tanto dentro como fora de Paris. Em 26 de dezembro de 1853, escreve à sua mãe: "Estou acostumado de tal modo a sofrimentos físicos, sei tão bem me ar-

rumar com duas camisas debaixo de uma calça rasgada e de um paletó pelo qual penetra o vento, e estou tão treinado a emendar sapatos furados com palha ou mesmo com papel, que sinto apenas os sofrimentos morais. Não obstante, devo confessar que cheguei a um ponto em que não faço movimentos bruscos e nem ando muito com medo de rasgar as minhas coisas ainda mais". Assim eram as experiências menos inequívocas que Baudelaire sublimou na imagem do herói.

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

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

*Ah! que j'en ai suivi de ces petites vieilles! Une, entre autres, à l'heure ou le soleil tombant Ensanglante le ciel de blessures vermeilles, Pensive, s'asseyai à l'écart sur un banc, Pour entendre un de ces concerts, riches de cuivre, Dont les soldats pariois inondent nos jardins, Et qui, dans ces soirs d'or où Von se sent revivre, Versent quelque héroïsme ou coeur des citadins.*

A banda de instrumentos de metal integrada por filhos de camponeses empobrecidos, que faz soar sua música para a população pobre da cidade, reflete o heroísmo que esconde timidamente na palavra *quelque* sua incapacidade para convencer;

e neste gesto se esconde o único e autêntico heroísmo de que esta sociedade ainda é capaz.

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

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

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

*J'allumerm les yeux de (a femme ravie;*

*A ton fils je rendrai sa force et ses couleurs  
Et serai pour ce frère athlète de la vie  
Vhuile qui raffermir les muscles des lutteurs.*

Aquilo que o assalariado realiza no trabalho diário não é menos importante que o aplauso e a glória do gladiador na antigüidade. Esta imagem é material do material das melhores experiências de Baudelaire; resulta da reflexão sobre sua condição própria. Um trecho do *Salon de 1859* mostra como queria que fosse interpretada. "Quando vejo como Rafael ou Veronese são glorificados com a velada intenção de desvalorizar tudo o que vem depois deles... então pergunto se uma realização tão notável quanto a deles, não teria infinitamente mais mérito porque surgiu numa atmosfera e num lugar hostis".

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

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

sociais que se destacam como fundamento da modernidade. Os primeiros esboços da sua teoria datam de 1845. Na mesma época enraizou-se nas massas trabalhadoras a idéia do suicídio. "Briga-se pelas reproduções de uma litografia que representa um operário inglês que se suicida pelo desespero de não poder ganhar o pão de cada dia. Um operário vai até a casa de Eugène Sue e ali se enforca; na sua mão encontra-se um papel: 'Pensava que a morte seria mais fácil morrendo na casa da pessoa que nos defende e que gosta de nós' ". Adolphe Boyer, um tipógrafo, publicou em 1841 o pequeno escrito *De l'état des ouvriers et de son amélioration par l'organisation du travail!*. Trata-se de uma exposição moderada que procurava trazer para a associação dos operários, as corporações de artesãos itinerantes, presos a velhas tradições corporativas. Não teve êxito: o autor suicidou-se e numa carta aberta exortava seus companheiros de infortúnio a seguir-lhe o exemplo. Baudelaire poderia muito bem compreender o suicídio como o único ato heróico, que restava às *multitudes malades* das cidades, nos tempos da Reação. Talvez visse a morte de Rethel, por quem tinha grande admiração, imaginando-o como um desenhista hábil frente a um cavalete, esboçando na tela os suicidas. Quanto às cores do quadro, a moda ofereceu sua paleta.

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

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

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

*A peine les ont-ils déposés sur les planches, Que ces roía de Pazur, maladroita et honteaux Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches Comme des avirons trainer à cote d'eux. Ce voyageur ailé, comme il est gaúche et veule!*

Acerca das mangas largas, caindo sobre o pulso da casaca diz Vischer: "Estas já não são mais braços, mas penas rudimentares, cotos de penas de pingüim, barbatanas de peixe, e movimento das roupas amorfas, ao andar, parece um tolo e

simplório agitar-se, empurrar, correr, e remar ao mesmo tempo". A mesma concepção da situação — a mesma imagem.

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

O apache penetra, aqui, na imagem do herói. Nele se encontram os caracteres, que Bounoure assinala na solidão de Baudelaire — - "um nolime tangere, um isolamento do indivíduo na sua peculiaridade". O apache renega as virtudes e as leis. Denuncia de uma vez para sempre o contrato social. Assim, pensa estar separado do burguês por um mundo. Não reconhece nele os traços do cúmplice, que logo depois foram apresentados, com tão grande efeito, por Hugo nos *Châtiments*. No entanto, as ilusões de Baudelaire foram mais duradouras. Elas fundamentam a poesia característica do apache. Fazem parte de um gênero que em oitenta anos não foi destruído. Baudelaire foi o primeiro a tratar deste tema. O herói de Poe não é o criminoso, mas o detetive e, Balzac, por seu lado, conhece apenas o grande marginal da sociedade. Vautrin sofre a ascensão e queda; tem uma carreira como todos os heróis de Balzac. A carreira dos criminosos é igual às outras. Também Ferragus pensa em algo grande e amplo; é do tipo dos carbonari O apache, que depende totalmente da sociedade e da grande cidade, não existia na literatura antes de Baudelaire. O cunho mais expressivo deste tema em *Fleurs du mal*, o Vin de fassassin, tornou-se ponto de partida de um gênero parisiense. O Chat Noir virou o seu lugar de encontro. O lema dos primeiros tempos heróicos foi "passant, sois moderne".

Os poetas encontram na rua o lixo da sociedade e a partir dele fazem sua crítica heróica. Parece que assim se integra no seu

ilustre tipo um tipo semelhante, penetrado pelos traços do trapeiro que tanto preocupava Baudelaire. Um ano antes do *Vindes chiffoniers* apareceu uma representação prosaica da figura; "Temos aqui um homem — ele deve apanhar na capital o lixo do dia que passou. Tudo o que a grande cidade deitou fora, tudo o que perdeu, tudo o que despreza, tudo o que destrói — ele registra e coleciona. Coleciona os anais da desordem, o Cafarnaum da devassidão, seleciona as coisas, escolhe-as com inteligência; procede como um avarento em relação a um tesouro e agarra o entulho que nas maxilas da deusa da indústria tomará a forma de objetos úteis ou agradáveis". Esta descrição é uma única, longa metáfora, para o procedimento do poeta segundo o coração de Baudelaire. Trapeiro ou poeta — o lixo se refere a ambos; ambos realizam solitariamente seu trabalho a horas, em que os burgueses dormem; o gesto é o mesmo em ambos. Nadar fala do "*pas saccadé*" de Baudelaire; é o passo do poeta que erra pela cidade procurando rimas; também deve ser o passo do trapeiro, que a todo instante pára no seu caminho, apanhando o lixo que encontra. Há fortes indícios de que Baudelaire pretendia veladamente chamar a atenção sobre este parentesco. De qualquer modo, trata-se de uma adivinhação. Sessenta anos mais tarde aparece em Appolinaire, um irmão desse poeta degenerado em trapeiro. É Cronia-mantal, o *poète assassine* — primeira vítima do Pógromo, que deve acabar em todo o mundo com a raça dos líricos. A poesia do *apache* é dúbia. O esboço representa o herói da grande cidade ou o herói será antes o poeta, que constrói sua obra com esse material? A teoria da modernidade dá margem a ambas as interpretações.

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

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

O poeta, o substituto do herói da antigüidade, como diz o título do poema, tinha que ceder ao herói moderno, que tem a vida relatada pela "*Gazette des Tribunaux*". Na realidade, no conceito do herói moderno já se esboça esta renúncia. Ele está predestinado à derrota e não precisa ressuscitar qualquer dos trágicos

para apresentar tal necessidade. Mas a modernidade termina no momento em que conquista o seu direito. Só depois vai passar pela prova. E então se mostrará se ela própria tem possibilidade de transformar-se em antigüidade. Baudelaire formula constantemente essa pergunta. Ele compreendeu a reivindicação de imortalidade como sua própria reivindicação de ser lido uma vez como escritor antigo. Considera como concepção da tarefa artística em geral "que toda a modernidade deva ter valor para se tornar futuramente antigüidade". Muito acertadamente Gustave Kahn nota em Baudelaire um "*refus de occasion tendu par la nature du pretexte lyrique*". O que fez com que se tornasse reservado em relação a certas ocasiões era a consciência dessa tarefa. Para ele, na época em que vivia, nada se aproxima tanto da "tarefa" do herói antigo, dos "trabalhos" de um Hércules, como a tarefa de que ele próprio se impôs: dar feição à modernidade.

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

forma: "Na beleza colaboram um elemento eterno, imutável e um elemento relativo, limitado. Este último. é condicionado pela época, pela moda, pela moral, pelas paixões. O primeiro elemento não seria assimilável... sem este segundo elemento". Não se pode dizer que isto seja profundo.

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

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

sobre a grande cidade que veio depois deles. Uma estrofe de Verhaeren é suficiente para compreender de que se trata aqui.

*Et qu'important les maux et les heures dementes  
Et les ouves de vice ou la cite fermente  
Si quelque jour, du fond des brouillards et des voiles  
Surgit un nouveau Christ, en lumière sculpté  
Qui soulève vers lui Vhumanité  
Et la baptise au feu de nouvelles étoiles.*

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

Também o poema *Le cygne* é dedicado a Hugo; talvez um dos poucos cuja obra, segundo opinião de Baudelaire, revela uma nova antigüidade. Até este ponto a fonte de inspiração de Hugo totalmente diversa da de Baudelaire. Hugo desconhece a capacidade de entorpecimento que — se uma imagem biológica fosse permitida — se manifesta como uma espécie de mimese da morte, centenas de vezes, na poesia de Baudelaire. Em contrapartida, pode-se falar de uma disposição *chthônica* de Hugo. Sem ser especialmente mencionada, ela se impõe nas frases seguintes de Charles Péguy. Destas se deduz onde se deve procurar a diferença entre a concepção da antigüidade de Hugo e a de Baudelaire. "Isto é certo: quando Hugo via o mendigo na estrada... ele o via como na realidade. . . na estrada antiga o mendigo antigo, o suplicante antigo. Quando via o revestimento do mármore de uma das nossas chaminés modernas, ele o via como é: ou seja, a pedra da chaminé. A pedra da chaminé antiga. Quando via a porta da casa e o umbral (que é normalmente uma pedra trabalhada) reconhecia nesta pedra a linha antiga; a linha do umbral sagrado que é o mesmo. Não há comentário melhor em relação ao seguinte trecho dos *"Misérables"*: "As tabernas de Foubourg Saint-Antoine pareciam-se com as tabernas do Aventino, erigida sobre a gruta de Sibila e que estão em conexão com as inspirações sagradas; as mesas destas tabernas eram praticamente tripés e Ênio lula do vinho sibilino que lá se bebia". Da mesma concepção relata a obra, em que aparece a primeira imagem de uma "antigüidade

parisiense", o ciclo de poemas de Hugo *A l'Arc de Triomphe*. A glorificação deste monumento parte da visão de um panorama campestre parisiense, de uma "*immense campagne*", em que perduram apenas três monumentos da cidade perecida; a Sainte Chapelle, a Coluna Vendôme e o Arco do Triunfo. A alta importância que este ciclo tem na obra de Hugo corresponde à posição que ocupa na criação de uma imagem da cidade de Paris do século 19 adaptada a uma imagem da antiguidade. É do ano de 1837.

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

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

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

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

A cidade de Paris entrou neste século com a feição que Haussmann lhe deu. Ele realizou a sua transformação da imagem da cidade com os meios mais humildes: pá, machadinha, alavanca, e coisas semelhantes. E que grau de destruição provocaram já estes instrumentos limitados! E como cresceram desde então com as grandes cidades os meios que a podem destruir! Que imagens do futuro provocam! — Os trabalhos de Haussmann estavam no seu auge; bairros inteiros foram destruídos, quando numa tarde do ano de 1862 Maxime Du Camp se encontrava na Pont Neuf. Esperava pelas suas lentes perto da loja de um oculista. "O autor, à beira da velhice, experimentou um daqueles momentos, em que o homem, refletindo sobre a vida passada, vê em tudo estampada a sua própria melancolia. A redução da sua força visual, que a consulta do oculista tinha acusado, fez com que se lembrasse da lei da inevitável caducidade de todas as coisas humanas... Ele, que viajara muito no Oriente, e nos desertos, cuja areia é a poeira dos mortos, pensou de repente que também esta cidade cheia de vida à volta dele, deveria um dia morrer como morreram tantas capitais. Lembrou-se como estaríamos extremamente interessados numa descrição exata de Atenas nos tempos de Pericles; de Cartago, nos tempos de Barca; de Alexandria, nos tempos dos Ptolomeus; de Roma, nos tempos dos Césares. . . Graças a uma intuição fulminante, que às vezes faz nascer um tema extraordinário, ele projetou escrever o livro sobre Paris, que os historicistas da antigüidade não haviam escrito, sobre suas próprias cidades. . . A obra da sua maturidade apareceu perante sua imaginação".

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

Haussmann começou sua obra em 1859. Já estava esboçada por projetos de lei e pressentida na sua necessidade. Du Camp escreveu no livro referido: "Paris, após 1848, estava na iminência de se tornar inabitável. A constante expansão da rede ferroviária. . . acelerava o tráfego e o aumento da população da cidade. As pessoas sufocavam nas velhas ruas, estreitas, sujas, confusas, em que estavam metidas como em redil porque não

havia outra solução". No início dos anos cinquenta a população de Paris começou a resignar-se à idéia de uma inevitável e grande purificação da imagem da cidade. É de supor que esta purificação, no seu tempo de incubação, poderia ter um efeito tão forte, ou maior ainda, sobre um instável espírito fantasista «•orno o próprio aspecto dos trabalhos urbanísticos. De qualquer forma, a obra, cuja relação subterrânea com a grande transformação de Paris não se deve pôr em dúvida, já estava terminada alguns anos antes da transformação ter sido iniciada. Eram as gravuras de Meryon sobre Paris, Ninguém se impressionou mais com elas do que Baudelaire. Para ele o aspecto arqueológico da catástrofe, tal como encontrava na base dos sonhos de Hugo, não era o mais importante; a antigüidade criou-se de uma vez, uma Atenas surgiu da cabeça do Zeus ileso, da modernidade ileso. Meryon acentuou a feição antiga da cidade sem abandonar sequer uma pedra. Era este aspecto do tema a que Baudelaire se tinha entregado constantemente na idéia da modernidade. Admirava Meryon apaixonadamente.

Ambos tinham afinidades eletivas. O seu ano de nascimento fora o mesmo; a sua morte dista poucos meses. Ambos morreram solitários e gravemente perturbados; Meryon como demente em Charenton, Baudelaire, sem fala, numa clínica particular. A glória de ambos demorou a chegar. Durante a vida de Meryon, Baudelaire era quase o único a defendê-lo<sup>60</sup>. Nos seus poemas em prosa pouco se pode comparar com o breve texto sobre Meryon. Falando deste, presta homenagem à modernidade; mas homenageia a feição antiga desta. Também em Meryon se interpenetram a antigüidade e a modernidade; também em Meryon aparece inconfundivelmente esta forma de entrelaçamento, a alegoria. Em seus apontamentos a legenda é importante. Se a loucura entra no seu texto, sua sombra sublinha apenas o "significado". Os versos de Meryon à vista du Pont Neuf são como interpretação, sem prejuízo de sua sutileza, muito próximos do *Squelette laboureur*:

*Ci-git du vieux Pont Neuf Uexacte ressemblance Tout radoubé de neuí Par recente ordonnance. O savanta médicins,*

*Habites chirugiens, De nous pourquoi ne faire Comme du pont de pierre.*

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

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

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

*Je te donne ces vers aiin que si mon nom Aborde  
heureusemetú aux époques lointaines, Ei iait rever un soir les  
cervelles rumaines, Vaisseau favorisé par un grand aquilon, Ta  
mémoire, pereille aux fables incertaines, Fatigue le lecteur ainsi  
qu'on typanon.*

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

A antigüidade de Baudelaire é a romana. Só num lugar a antigüidade grega penetra no seu mundo. A Grécia forneceu-lhe a imagem da heroína que parecia digna e possível de ser transposta para a modernidade... Nomes gregos — Delfina e Hipólita — têm as figuras das mulheres em um dos maiores e mais famosos poemas das *Fleurs du mal*. É dedicado ao amor lésbico. A lésbica é a heroína da modernidade. Nela, um motivo erótico de Baudelaire — a mulher, que testemunha a dureza e masculinidade — foi penetrado por um motivo histórico — o da grandeza do mundo antigo. Isto faz com que a posição da mulher lés-bica nas *Fleurs du mal* seja inconfundível. Assim se explica porque Baudelaire durante muito tempo lhes dedicou o título *Les lesbiennes*. De resto, Baudelaire está muito longe de ter descoberto a lésbica para a arte. Já Balzac a conheceu na sua *Filie aux yeux d'or*, Gautier em *Mademoiselle de Maupin*; Delatcuhe em *Fragoletta*; Baudelaire encontrou-a também em Delacroix; um tanto veladamente criticando os quadros daquele, fala de uma "manifestação heróica da mulher moderna na direção do infernal".

O motivo se encontra já no *saintsimonismo*, que frequentemente empregou nas suas veleidades cultistas a idéia do Andrógino. Do motivo faz parte o templo que deveria brilhar na *Neui Stadt* de Deveyrier. Um adepto da escola observa a respeito deste: "O tempo deve representar um Andrógino, um homem e uma mulher... A mesma divisão deve ser prevista para toda a cidade, mesmo para todo o reino e toda a terra; vai haver o hemisfério do homem e o da mulher". Nas idéias de Claire Demar, mais compreensivelmente do que nesta arquitetura, que não foi construída, exprime-se a utopia *saintsimonista* no seu conteúdo antropológico. Claire Demar foi esquecida em face das fantasias megalômanas de Infantin. O manifesto que esta deixou está mais próximo do âmago da teoria de Saint Simon — a hipostasia da indústria como a força que move o mundo — do que o mito-mãe de Infantin. Também neste texto se trata da mãe, mas num sentido essencialmente diverso do que naqueles que abandonaram a França para procurá-lo no Oriente. Na vasta literatura do tempo que se preocupou com o futuro da mulher, esse texto tem uma posição singular pela sua força e paixão. Aparece com o título *Ma loi d'avenir*. No seu parágrafo final lê-se: "Abaixo a maternidade! Abaixo a lei de sangue! Eu digo: abaixo a maternidade! A mulher uma vez libertada... de homens que lhe pagam o preço do corpo... deverá a sua existência... apenas ao seu próprio trabalho. Para tal, deve dedicar-se a uma obra e cumprir uma função... Assim, vocês devem decidir-se a tirar o recém-nascido do peito da mãe natural para dá-lo aos braços da mãe social, aos braços da ama empregada pelo Estado. Assim, a criança terá uma educação melhor.. . Só então, e não antes, homem, mulher, e criança serão libertados da lei do sangue, da lei da exploração da humanidade por ela mesma".

Aqui se manifesta, na sua forma original, a imagem da mulher heroína que Baudelaire assimilou. Sua figuração lésbica não foi apenas realizada pelos escritores, mas no próprio círculo saintsimonista. Com certeza os cronistas da própria escola nem sempre realizaram o melhor testemunho disto. Mas, pelo menos, existe uma estranha confissão de uma mulher que se considerava adepta da doutrina de Saint Simon: "Comecei a amar meu próximo, a mulher, tanto quanto meu próximo, o homem... Deixei ao homem

sua força física e a forma de inteligência que lhe é própria, mas coloquei ao lado dele, como equivalente, a beleza física da mulher e os dons espirituais que lhe são próprios". Como eco desta confissão conhece-se uma reflexão crítica de Baudelaire, perfeitamente inequívoca. Refere-se à primeira heroína de Flaubert. "Madama Bovary era um homem segundo a sua melhor energia e segundo seus objetivos ambiciosos, e também nos seus sonhos mais profundos. Esta estranha Andrógina recebeu, como a Palas Alonéia que saiu da cabeça de Zeus, toda a força sedutora próxima de um espírito masculino num encantador corpo feminino".

E mais, sobre o próprio poeta: "Todas as mulheres intelectuais devem agradecer-lhe ter elevado a 'mulherzinha' a uma altura... e que participa da natureza dupla que forma o homem perfeito ser tão capaz de raciocinar como de sonhar". Com um só golpe, o que bem sabia fazer, Baudelaire eleva a esposa pequeno-burguesa de Flaubert à heroína.

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

*Que nous veulent les lois du juste et de Vinjuste? Vierges au coeur sublime, honneur de l'archipel Votre religion comme une autre est auguste, Et famour se rira de l'Enier et du Ciel!*

Assim se lê no primeiro destes poemas; no segundo:

— Descendez, descendez, *lamentables victimes*,  
*Descendez le chemin de Venfer éternel!*

A evidente discrepância explica-se da seguinte maneira: dado que Baudelaire não via a mulher lésbica como problema — nem sob o ponto de vista social nem natural — assim também não sentia, como homem comum, qualquer relação com ela. Tinha lugar para ela na imagem da modernidade; mas não a reconhecia

na realidade. Por esta razão, escreve despreocupadamente: "Conhecemos a escritora filantropa, a poetisa republicana, a poetisa do futuro, seja adepta de Fourier ou de Saint-Simon — nunca acostumamos o nosso olho a todo este comportamento, sem sentido e degradante... esta imitação do espírito masculino". Seria absurdo supor que Baudelaire com seus poemas pensou defender a mulher lésbica na vida pública. Isto se prova nas propostas que fez ao seu advogado para o discurso final no processo contra as *Fleurs du mal*. Ele não separa a proscrição burguesa pública da natureza heróica desta paixão. O "*descendez, descendez, lamentables victimes*" é a última frase que Baudelaire lança à mulher lésbica. Abandona-se à aniquilação. Ela não pode salvar-se porque a confusão de Baudelaire a seu respeito é insolúvel.

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

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

O atrofiamento do elemento "prosaico" que se revela na posição de Baudelaire frente à mulher lésbica, também é caracte-

rístico dele em outros poemas. Causa estranheza a observadores atenciosos. Jules Lemaître escreve em 1895: "Estamos perante uma obra cheia de artifícios e contradições intencionais... No momento em que ela se compraz na descrição mais crassa dos detalhes mais aflitivos da realidade, permanece num espiritualismo que nos afasta da impressão imediata que as coisas exercem sobre nós... Baudelaire considera a mulher como escrava ou como animal, mas presta-lhe as mesmas homenagens que à Virgem Maria... Amaldiçoa o 'progresso', abomina a indústria do século, no entanto goza a atmosfera especial que esta indústria trouxe para a nossa vida de hoje... Creio que o específico de Baudelaire consiste em unir sempre duas formas opostas de reação... poder-se-ia dizer, uma passada, a outra atual. Uma obra-prima da vontade: a última novidade no campo da vida sentimental". Era intenção de Baudelaire apresentar esta atitude como ato grandioso da vontade. Mas o reverso dela é uma falta de convicção, de conhecimento, de constância. Baudelaire estava exposto a uma mudança brusca, de choque, em todas as suas reações.

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

*Vois sur ces canaux  
Dormir cea vaisseaux  
Dont Vhumeur est vagabonde;  
Cest pour assouvir  
Ton moinde désir  
Qu'y ils viennent du bout du monde.*

Nesta estrofe famosa existe ritmo embalador; o seu movimento prende os navios, que se encontram amarrados no canal. Baudelaire desejava ser embalado nos extremos, como é privilégio dos navios... A imagem deles surge quando se trata de sua idéia fundamental, profunda, secreta e paradoxal: o ser levado por, o ser salvo na grandeza. "Estes belos, grandes navios, como são embalados imperceptivelmente na água tranqüila, estes navios fortes, que têm um aspecto tão ansioso e tão ocioso — será que

não nos perguntam numa linguagem muda: quando embarcamos para a felicidade?". Nos navios une-se o desprendimento com a disposição para o extremo emprego de forças. Isto atribui-lhes uma secreta importância. Há uma fórmula especial em que no homem também se unem a grandeza e o desprendimento. Ela domina a existência de Baudelaire, que a decifrou chamando-lhe "a modernidade". Quando se perde no espetáculo dos navios no ancora-douro, é para decifrar neles uma parábola. Seu herói é tão forte, tão cheio de sentido, tão harmonioso, tão bem construído como aqueles barcos de vela. Mas o mar alto acena em vão para ele. Porque uma má estrela guia a sua vida. A modernidade revela-se como sua fatalidade. Nela o herói não está previsto; ela não tem emprego para este tipo. Ela amarra-o para sempre no porto seguro; abandona-o a uma eterna ociosidade. Nesta sua última incorporação o herói aparece como *dandy*. Ao encontrar uma destas figuras, perfeitas em sua força e serenidade, em todos os gestos, diz-se "aquele que passa é talvez rico; mas com toda certeza se esconde neste transeunte um Hércules para quem não existe qualquer trabalho". Dá a impressão de ser carregado pela sua grandeza. Por isto, é compreensível que Baudelaire acreditasse a sua *flanerie* vestida em certas horas com a mesma dignidade que o esforço da sua força poética.

O *dandy* se apresentava a Baudelaire como um sucessor de grandes antepassados. O *dandysmo* é para ele como "o último brilho do heróico em tempos da decadência". Gostou de descobrir em Chateaubriand uma referência a *dandys* índios — testemunho do passado florescimento daquelas tribos. Na verdade, é impossível não compreender que os traços que se encontram reunidos no *dandy* índio têm um sinal histórico muito determinado. O *dandy* é uma característica dos ingleses, então líderes no comércio mundial. A rede comercial que se estende sobre a terra encontrava-se nas mãos dos especuladores da Bolsa de Londres; suas malhas sofreram palpitações mais variadas, freqüentes e surpreendentes. O comerciante tinha que reagir a elas, mas não trair suas reações. Os *dandys* adotaram esta contradição. Aperfeiçoaram o treino no seu autodomínio. Souberam conjugar a tensão com comportamento e mímica descontraídos, até indolentes. A mania que foi considerada elegante durante algum

tempo, era de certa forma a apresentação desajeitada, subalterna, do problema. Esta frase é sintomática disso: "O rosto de um homem elegante deve ter sempre... algo de convulsivo e torcido... Estas caretas poderiam atribuir-se a um satanismo natural". Assim aparecia a figura do *dandy* londrino na imaginação de um *boulevardier* parisiense. Assim ela se reflete fisionomicamente em Baudelaire. O seu amor para com o *dandyismo* não foi feliz. Não tinha o dom de agradar e na arte de *dandy* não agradar é um elemento importante. Naturalmente já deveríamos estranhar nele essa atitude. Porém, como verdadeira mania, ela o levou a profundo abandono porque com o crescente isolamento aumentou ainda sua inacessibilidade. Ao contrário de Gautier, Baudelaire não gostou do seu tempo, mas também não pôde isolar-se dele, como Leconte de Lisle. Não dispunha do idealismo humanitário de um Lamartine ou Hugo, e não lhe era dado, como a Verlaine, refugiar-se na devoção. Assumia sempre novas personagens porque não tinha uma convicção própria. *Flaneur, apache, dandy, ttapeiro*, eram para ele apenas diferentes papéis. Porque o herói moderno não é herói — é o representante do herói. A modernidade heróica revela-se como tragédia em que o papel do herói está disponível. O próprio Baudelaire aludiu a isto veladamente numa observação à margem dos seus *Sept vieillards*.

*Un matin, cependant que dans la triste rue Les maisons,  
dont la brume allongeait la bauteur, Simulainet, les deux quais  
d'une rivière accrue, Et que, décor semblable à l'âme de l'acteur,  
Un brouillard sale et jaune inondait tout l'espace, Je  
suivais, rodissant mes nerfs comme un hétéos Et discutant avec  
mon âme déjà lasse, Le íaubourg secoué par les lourda  
tombereaux.*

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

Em Baudelaire o poeta guardava o incógnito atrás das máscaras que usava. Tão provocador podia parecer no trato, tão prudente era na sua obra. O incógnito é a lei da sua poesia. A sua construção de versos é comparável ao plano de uma grande cidade, em que as pessoas podem movimentar-se despercebidas, escondidas por blocos de edifícios, portões ou pátios. Neste plano, as palavras têm os seus lugares indicados com precisão, como os conspiradores antes de uma revolução. Baudelaire conspira com a própria língua. Calcula seus efeitos a cada passo. Foram precisamente aqueles que melhor o conheciam que se ressentiram do fato de ele sempre ter evitado se descobrir em face do leitor. Gide anotou uma discordância entre a imagem e a coisa, que era muito calculada. Rivière salientou, que Baudelaire parte da palavra rara e aos poucos aproxima-a cautelosamente do tema. Le-maitre fala de formas que contêm no ímpeto da paixão, e Laforque salienta a comparação de Baudelaire que desmente a pessoa lírica que entre no texto como elemento perturbador. "*La nuit s'épaissait ainsi qu'une cloison*" — outros exemplos poderiam encontrar-se em quantidade<sup>92</sup>, acrescenta Laforque.

A separação das palavras em palavras que pareciam adequadas a um uso elevado e em palavras que deveriam ser excluídas desse uso, influenciou toda a produção poética e foi válida tanto para a tragédia como para a poesia lírica. Esta convenção permaneceu incontestada nos primeiros decênios do século dezenove. A palavra *chambre* causava murmúrio desfavorável na representação do "*Cid*" de Lebrun. "*Othello*" numa tradução de Alfred de Vigny, fracassou por causa da palavra *mouchoir*, cuja menção era insuportável na tragédia. Victor Hugo começara a aplanar a diferença entre as palavras da linguagem corrente e as da linguagem elevada. Sainte-Beuve procedeu de forma semelhante. Em *Vie, poésie et pensées de Joseph Delorme* declarou: "Tentei... ser original a meu modo, de um modo modesto, burguês... Chamava as coisas da vida íntima com o seu nome; mas a cabana estava mais próxima de mim que a alcova". Baudelaire ultrapassou o jacobinismo lingüístico de Victor Hugo e as liberdades bucólicas de Sainte-Beuve. Suas imagens são originais pelo prosaísmo dos objetos de comparação. Procura o processo banal para aproximá-lo do poético. Fala dos

"*vagues terreurs de ces affreuses nuits/Qui compriment le couer comme uri papier qu'on froisse*". Este comportamento lingüístico, que caracteriza o artista em Baudelaire, torna-se realmente importante somente quando o poeta é alegórico. Tal comportamento torna a sua alegoria desconcertante, o que a distingue das alegorias comuns. Lemercier foi o último a enriquecer com elas o parnasianismo do Império; tinha-se chegado ao ponto mais baixo da poesia classicista. Baudelaire não se preocupava com isto. Encontra alegorias em quantidade; modifica totalmente o seu caráter pelo ambiente lingüístico em que as insere. As *Fleurs du mal* são o primeiro livro que empregou na lírica palavras não só de proveniência prosaica mas também urbana. No entanto, de modo algum evitaram características que, embora livras da pátina poética, mesmo assim chamam a atenção pelo seu estereótipo. Há palavras como *quinquet, wagon, ou omnibus*; e até *bilan, réverbière, voirie*. Assim é o vocabulário lírico onde aparece de repente, sem qualquer aviso, uma alegoria. Se o espírito lingüístico de Baudelaire pode ser compreendido, é nesta coincidência brusca. A esta, Claudel deu-lhe uma feição definitiva. Baudelaire, escreveu uma vez, unia a forma de escrever de Racine com a de um jornalista do Segundo Império. Nenhuma palavra do seu vocabulário está destinada, de antemão, a uma alegoria. Ela recebe essa tarefa conforme o assunto a ser abordado e destrinchado. A sua poesia é um ato de violência e nisto ele recorre a alegorias. São as únicas que fazem parte do segredo. Em *Ia Mort, ou le Souvenir, le Repentir ou le Mal*, encontram-se tipos de estratégica poética. Estas palavras reconhecíveis pelo emprego da maiúscula, surgem repentinamente no meio de um texto, que não recusa nem o vocábulo mais banal, o que revela a intervenção de Baudelaire. A sua técnica é bem *putschista*.

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

Geffroy descreveu-a da seguinte maneira: "Blanqui... saiu de casa armado, disse adeus às irmãs e ocupou seu posto nos Champs-Élysées. Segundo entendimento com Granger, aí se devia realizar o desfile das tropas cujo misterioso general era Blanqui. Ele conhecia os chefes e devia então ver seus soldados marchar em fila, em passo militar, em formações regulares.

Aconteceu como combinado. Blanqui realizou sua revista, sem que ninguém desconfiasse algo deste estranho espetáculo. No meio da multidão, que assistia, encontrava-se também o velho Blanqui encostado numa árvore, e viu atentamente aproximar-se em colunas os seus amigos. Eles se aproximaram mudos, debaixo de murmúrios, constantemente interrompidos por aclamações". A força que tornou isto possível, poderia ser transmitida pela poesia de Baudelaire.

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

**Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva**

## SOBRE ALGUNS TEMAS DE BAUDELAIRE\*

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

Surpreende encontrar um lírico que se dirija a semelhante público — o mais ingrato. Logo após apresenta-se uma explicação: Baudelaire desejava ser compreendido; por isso dedica seu livro àqueles que se assemelham a ele. A poesia, dedicada ao leitor, termina apostrofando-o! "*Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère!*", Mas a relação manifesta-se mais fecunda em conseqüências, se é invertida, e se diz: Baudelaire escreveu um livro que tinha, em princípio, escassas perspectivas de êxito imediato. Confiava naquele leitor descrito no poema inicial. Comprovou-se que sua visão era de grande alcance. O leitor ao qual se dirigida, apareceria na época seguinte. Que esta seja a situação, em outras palavras, que as condições de acolhimento de poesias líricas se tenham tornado menos propícias, é coisa provada, pelo menos por três fatos. O primeiro, o lírico não é considerado mais como o poeta em si. Não é mais "o vate", como ainda o era Lamartine; agora se fez um gênero. (Verlaine faz com que esta especialização se torne tangível; Rimbaud já é um esotérico que, *ex officio*, mantém o público afastado de sua própria obra). Um segundo fato: depois de Baudelaire a poesia lírica não registrou nenhum êxito popular. (A lírica de Hugo teve, todavia, ao aparecer, uma grande repercussão. Na Alemanha o "*Buch der Lieder*" marca o limite). Disto se pode deduzir um terceiro elemento: o público tornou-se mais frio, inclusive quanto àquela poesia lírica do passado, que lhe era conhecida. O espaço de tempo em questão pode datar-se, mais ou menos, da 2.<sup>a</sup> metade do século XIX. No mesmo período a fama das "*Fleurs du Mal*" aumentou, sem interrupção. O livro que havia confiado nos

---

\* *Vber einige Motive bei Baudelaire.*

leitores mais estranhos, e que em princípio encontrara poucos aptos a compreendê-lo, no curso de decênios, converteu-se num clássico, inclusive um dos mais editados.

Visto que as condições de recepção para a poesia lírica tornaram-se mais pobres, pode-se deduzir que a poesia lírica, só de forma excepcional, conserva o contato com os leitores. E isso poder-se-ia atribuir ao fato de que a experiência dos leitores se tenha transformado em sua estrutura. Esta conjectura será talvez aprovada, mas nos veremos em dificuldades para definir esta transformação. Neste campo devemos interrogar a filosofia, e nela, acharemos um fato sintomático. Desde fins do século passado, a filosofia tem realizado uma série de tentativas para apossar-se da "verdadeira" experiência, em oposição àquela que se sedimenta na existência controlada e desnaturalizada das massas civilizadas. Costuma-se enquadrar estas tentativas sob o conceito de "filosofia da vida". Naturalmente, estas tentativas não nascem da existência do homem em sociedade, mas sim da poesia, bem como da natureza e, preferencialmente, da época mítica. Neste sentido a obra de Dilthey, *"Vida e poesia"*, é uma das primeiras da série que termina com Klages e Jung, que se dedicou ao fascismo. Como um monumento, imponente, destaca-se, entre esta literatura, a obra jovem de Bergson *"Matière et Mémoire"*. Este livro conserva, mais que qualquer outro, sua relação com a investigação exata. Está orientado pela biologia. Seu título diz, antecipadamente, que nele se considera a estrutura da memória como decisiva para a experiência. Realmente, a experiência é um fato de tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva. A experiência não consiste precisamente com acontecimentos fixados com exatidão na lembrança, e sim, em dados acumulados, freqüentemente de forma inconsciente, que afluem à memória. Mas Bergson não se propõe, de modo algum, à especificação histórica da memória. Inclusive não aceita qualquer determinação histórica da experiência. Desta forma evita sobretudo, e essencialmente, ter que se aproximar da experiência da qual surgiu sua filosofia ou, melhor dizendo, contra a qual ela surgiu. É a experiência hostil, ofuscante, da época da grande indústria. O olho que se fecha ante essa experiência, enfrenta uma experiência de tipo complementar, como se fosse, por assim dizer, sua

imitação, espontânea. A filosofia de Bergson é uma tentativa de especificar e fixar essa imitação. Portanto, a filosofia de Bergson reconduz indiretamente à experiência que se oferece a Baudelaire sem disfarces, na figura de seu leitor.

## II

"*Matière et Mémoire*" define o caráter da experiência da *durée* de tal forma, que o leitor deve dizer-se: apenas o poeta pode ser o sujeito adequado de uma experiência semelhante. E foi, com efeito, um poeta que pôs à prova a teoria bergsoniana da experiência. Pode-se considerar a obra de Proust, "*À la Recherche du Temps Perdu*", como a tentativa de produzir artificialmente, nas atuais condições sociais, a experiência tal como a entende Bergson. Pois, resultará sempre mais difícil contar a respeito de sua gênese espontânea. Proust, ademais, não se omite em sua obra à discussão deste problema. Introduce de tal forma um elemento novo, que contém uma crítica imanente a Bergson. Este, não deixa de sublinhar o antagonismo entre vira *activa* e a particular vira *contemplativa* revelada pela memória. Não obstante para Bergson, parece que o fato de encarar a atualização intuitiva do fluxo vital é assunto de livre escolha. A convicção diferente de Proust já se prenuncia na terminologia. A *mémoire purê* da teoria bergsoniana converte-se nele em *mémoire involontaire*. Desde o começo Proust confronta esta memória involuntária com a voluntária, que se acha à disposição do intelecto. Esta relação é esclarecida nas primeiras páginas da grande obra. Na reflexão em que tal termo é introduzido, Proust fala da pobreza com que se oferecia à sua lembrança, durante muitos anos, a cidade de Combray, embora nela houvesse passado uma parte de sua infância. Antes que o gosto da *madeleine* (biscoito), ao qual volta com frequência, o transportasse uma tarde aos antigos tempos, Proust limitara-se ao que lhe proporcionava uma memória disposta a responder ao chamado da atenção. Essa é a *mémoire volontaire*, a lembrança voluntária da qual se pode dizer que as informações que nos proporciona sobre o passado, não conservam nada dele. "O mesmo vale para nosso passado. Em vão tentamos rememorar-lo; todos os esforços de

nosso intelecto são inúteis". Por isso Proust não vacila em afirmar como conclusão que o passado se acha "fora de seu poder e de seu alcance, em qualquer objeto material (ou na sensação que nos provoca tal objeto), que ignoramos qual seja. Que encontremos este objeto antes de morrer ou que não o encontremos jamais, depende unicamente do acaso".

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

escutam. Assim, no narrado fica a marca do narrador, como a impressão da mão do oleiro sobre o pote de argila.

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

### III

Em busca de uma definição mais concreta do que a que aparece na *mémoire de l'intelligence* de Proust, como subproduto da teoria bergsoniana, é oportuno remontar a Freud. Em 1921 aparece o ensaio *Além do Princípio do Prazer*, que estabelece uma correlação entre a memória (no sentido de *mémoire involontaire*) e a consciência. Essa correlação é apresentada como uma hipótese. As reflexões seguintes, que a ela se referem, não pretendem demonstrá-la. Limitam-se a experimentar a fecundidade desta hipótese sobre nexos muito remotos em relação àqueles que Freud tinha presente no momento de formulá-la. É mais do que provável que seus discípulos tenham divergido a partir de nexos dessa natureza. As reflexões, mediante as quais Reik desenvolve sua teoria da memória, movem-se, em parte, justamente sobre a linha de distinção proustiana entre lembrança involuntária e voluntária. "A função da memória" escreve Reik

"consiste em proteger as impressões. A lembrança tende a fragmentá-las. A memória é essencialmente conservadora; a lembrança é destrutiva". A proposição fundamental de Freud, que é a base dessas variações, encontra-se formulada na hipótese de que "a consciência surja no lugar da marca mnemônica". (No ensaio de Freud, os conceitos de lembrança e de memória não apresentam nenhuma diferença fundamental de significação, no que se refere a nosso problema.) A consciência se distinguiria, então, pelo fato de que o processo da estimulação não deixa nela — como em todos os outros sistemas psíquicos — uma modificação perdurável de seus elementos, mas, por assim dizer, evapora-se no fenômeno da tomada de consciência.

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

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

A ameaça proveniente dessas energias é a ameaça de choques. Quanto mais normal e habitual for o registro de choques por parte da consciência, menos se deverá temer um efeito

traumático por parte dos mesmos. A teoria psicanalítica tenta explicar a natureza dos choques traumáticos "pela ruptura da proteção contra os estímulos". Depois dela, há o pavor, "seu significado" na ausência da predisposição para angústia".

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

As impressões ou sensações do homem — escreve Valéry — consideradas em si mesmas, entram na categoria de surpresas, são o testemunho de uma insuficiência do homem... A lembrança é... um fenômeno elementar e tende a dar-nos o tempo para organizar a recepção do estímulo, "tempo que inicialmente nos faltou". A recepção dos choques é facilitada por um treinamento no controle dos estímulos, para o qual podem ser chamados, em caso de necessidade, tanto o sonho como a lembrança. Mas normalmente, este *training* — segundo a hipótese de Freud — corresponde à consciência vigilante que tem sua localização em uma camada do córtex cerebral, "de tal maneira barrado pela ação dos estímulos", de modo a oferecer as melhores condições para recepção. O fato do choque ser captado e preso desta maneira pela consciência, proporcionaria ao fato que o provoca o caráter de *experiência vivida*, em sentido estrito. E tornaria estéril este acontecimento (ao incorporá-lo diretamente ao inventário da lembrança consciente) para a experiência poética.

Encaramos o problema de como a poesia lírica poderia fundar-se numa experiência para a qual a recepção de choques converteu-se em regra. De semelhante poesia, esperaríamos um alto grau de consciência; além disso ela deveria sugerir a idéia de um plano em elaboração, na própria obra. Isto se adapta perfeita-

mente à poesia de Baudelaire e a vincula, entre seus predecesores, a Poe, e, entre seus sucessores, a Valéry. As considerações feitas por Proust e por Valéry, a propósito de Baudelaire, completam-se, entre si, de forma providencial. Proust escreveu um ensaio sobre Baudelaire, já superado, quanto ao seu alcance, por algumas reflexões de sua obra romanesca. Valéry traçou em *Situation de Baudelaire*", a introdução clássica de *"Fleurs du Mal"*. Escreve:

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

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

#### IV

Quanto maior é a parte dos momentos de choque nas impressões isoladas; quanto mais a consciência deve estar continuamente alerta no interesse dos estímulos; quanto maior é o êxito com que ela opera; quanto menos os estímulos penetram na experiência, tanto mais correspondem ao conceito de *experiência vivida*. A função peculiar da defesa em relação aos choques pode-se, certamente, definir como a tarefa de: marcar para o acontecimento, à custa da integridade de seu conteúdo, um lugar temporal exato, na consciência. Este seria o resultado último e maior da reflexão. Ela converteria o acontecimento em uma *experiência vivida*. No caso de funcionamento frustrado da reflexão, produzir-se-ia o espanto, agradável ou (mais comumente) desagradável,

que — segundo Freud — sanciona o fracasso da defesa contra os choques. Este elemento foi fixado por Baudelaire numa imagem crua. Fala de um duelo no qual o artista, antes de sucumbir, grita de espanto. Este duelo é o processo mesmo da criação. Portanto, Baudelaire colocou a experiência do choque no coração de seu trabalho artístico. Este testemunho de si mesmo é da maior importância. E é confirmado pelas declarações de muitos de seus contemporâneos. Embora a mercê do espanto, Baudelaire não deixava de provocá-lo. Vallès refere-se a seus excêntricos jogos fisionômicos; Pontmartin salienta a expressão contida de Baudelaire, num retrato de Nargeot; Claudel insiste no acento cortante de que se servia na conversação; Gautier fala das "cesuras" que Baudelaire gostava de imprimir às suas declamações; Nadar descreve seu abrupto andar.

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

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

*Le long du vieux íaubourg, où pendent aux mesures Les  
persiennes, abri des secrètes luxures, Quand le aoleil cruel  
frappe à traits redoublés Sur la ville et les charríps, sur les toits  
et les blés, Je vais rriexercer seul à ma iantasque escrime,  
Flairant dans tous le coins les hasards de la rime, Trébuchant sur  
les mots comme sur les pavés Heurtant parfois des vers depuis  
longtemps revés.*

A experiência do choque é uma das que se tornou decisiva para a formação de Baudelaire. Gide trata das intermitências entre imagem e idéia, palavra e objeto, onde a emoção poética de Baudelaire encontraria seu verdadeiro lugar. Rivière chamou a atenção para os golpes subterrâneos que agitam o verso baudelairiano. É então que uma palavra desmorona sobre si mesma. Rivière assinalou estas palavras vacilantes:

*Et qui sait fleurs nouvelles que je rêve Trouveront dans ce sol lave comme une greve Le mystique aliment qui ferait leur vigneur.*

Ou também:

*Cybèle, qui les aime, augmente ses verdurees.*

É preciso acrescentar aqui, o célebre começo de poema:

*Le servante au grand coeur dont voxis étiez jalouse.*

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

Quem de nós não sonhou, em dias de ambição, com o milagre de uma prosa poética, musical, sem ritmo nem rima, suficientemente flexível e nervosa para saber adaptar-se aos movimentos líricos da alma, às ondulações do sonho, aos sobressaltos da consciência?... Da fermentação das grandes cidades, do crescimento de suas inúmeras relações nasce sobretudo este ideal obsecante.

O fragmento permite efetuar uma dupla comprovação. Informa-nos, primeiramente, da íntima relação existente em Baudelaire entre a imagem do choque e o contato com as grandes massas citadinas. Diz-nos, também, o que devemos entender, exatamente, por tais massas. Não se trata de nenhuma classe, de nenhum corpo coletivo articulado e estruturado. Trata-se, isto sim, da multidão amorfa dos passantes, do público das ruas.<sup>3</sup> Esta

multidão, da qual Baudelaire jamais esquece a existência, não lhe serviu de modelo em nenhuma de suas obras. Porém está inscrita como figura secreta bem como é, também, a figura secreta do fragmento citado. A imagem do esgrimista é decifrável em seu contexto: os golpes que assenta, estão destinados a abrir-lhe um caminho através da multidão. É verdade que os *faubourgs*, através dos quais o poeta de "*Le Soleil*" abre caminho, estão vazios e desertos. Mas a constelação secreta (na qual a beleza da estrofe torna-se transparente até o âmago), deve ser assim entendida: é a multidão espiritual das palavras, dos fragmentos, dos inícios de versos com os quais o poeta combate, nas ruas abandonadas, sua luta pela presa poética.

## V

A multidão: nenhum tema se impôs com mais autoridade aos literatos do século XIX. A multidão — grandes camadas para as quais a leitura se convertera em hábito — começava a organizar-se como público. Surgia no papel de cliente; queria — como os poderosos nos quadros da Idade Média — encontrar-se no romance contemporâneo. O autor mais feliz do século adaptou-se, por necessidade íntima, a esta exigência. Multidão era para ele, quase num sentido antigo, a multidão dos clientes, o público. Hugo é o primeiro a dirigir-se à multidão, em títulos como: "*Les Misérables*", "*Les Travailleurs de la Mer*". Foi o único na França que pôde competir com o *feuilleton*. O mestre deste gênero, que começava a tornar-se para a plebe fonte de uma espécie de revelação, era, como se sabe, Eugène Sue. Sue foi eleito para o Parlamento em 1850, por grande maioria, como o representante da cidade de Paris. Não foi por acaso que o jovem Marx encontrou a maneira de ajustar contas com "*Lea myatèrea de Paris*." De imediato, impôs-se lhe a tarefa de forjar a massa férrea do proletariado dessa massa amorfa, que se achava então exposta aos afagos de um socialismo literário. Desta forma, a descrição que Engels faz dessa massa na obra da sua juventude, prenuncia, ainda que timidamente, um dos temas marxistas. Em *A Situação das Classes Trabalhadoras em Inglaterra*, Engels diz:

Uma cidade como Londres, onde se pode caminhar horas inteiras sem chegar ao menos ao começo de um fim, tem algo de desconcertante. Esta concentração colossal, este amontoado de dois milhões e meio de homens em um só lugar, centuplicou a força destes dois milhões e meio de homens... Mas tudo isto que... isto custou, é algo que se descobre somente em seguida. Depois de haver vagabundado vários dias pelas ruas principais... começava-se a ver que estes londrinos devem ter sacrificado a melhor parte de sua humanidade para realizar os milagres de civilização, dos quais a cidade está fervilhante; que neles permaneceram inativas e foram sufocadas com forças latentes. .. Finalmente, o fervedouro das ruas tem algo de desagradável, algo contra o qual a natureza humana se rebela. Estas centenas de milhares de pessoas, de todas as classes e de todos os tipos que aí se entrecruzam. e se comprimem, não são por acaso homens, com as mesmas qualidades e capacidades, e com o mesmo interesse de serem felizes? . . . E não obstante, ultrapassam-se uns aos outros, apressadamente, como se nada tivessem em comum, nada a fazer entre si; não obstante, a única convenção que os une, subentendida, é que cada um mantenha a direita ao andar pelas ruas, a fim de que as duas correntes da multidão, que andam em direções opostas, não se choquem; não obstante, a ninguém ocorre dignar-se dirigir aos outros, ainda que seja apenas um olhar. A indiferença brutal, a clausura insensível de cada um nos próprios interesses privados torna-se tanto mais repugnante e ofensiva quanto maior é o número de indivíduos que se aglomeram em um espaço reduzido.

Esta descrição é nitidamente diversa das que se podem achar nos pequenos mestres franceses do gênero, tais como Gozlan, Del-vau ou Laurine. Falta-lhe a facilidade e a desenvoltura com que se move o *flâneur através* da multidão e que o *feuilletoniste* copia e aprende. Para Engels, a multidão tem alguma coisa que o deixa consternado. Ela provoca, nele, uma reação moral. A esta se acrescenta uma reação estética: o ritmo, com que os transeuntes se cruzam e se ultrapassam, o ofende profundamente. O fascínio de sua descrição reside, justamente, na forma como o incorruptível hábito crítico funde-se, nela, com o tom patriarcal. O autor vem de uma Alemanha ainda provinciana;

talvez a tentação de perder-se numa maré de homens jamais o tivesse tocado. Quando pela primeira vez Hegel chegou a Paris, muito perto de sua morte, escreveu a sua mulher: Quando ando pelas ruas, as pessoas têm o mesmo aspecto que em Berlim — estão vestidas da mesma forma, têm mais ou menos as mesmas caras —; a mesma cena, mas numa massa mais densa.

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

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

Em os *"Tableaux Parisiens"* pode-se verificar, quase sempre, a presença misteriosa de uma massa. Quando Baudelaire toma o crepúsculo matutino como tema, há nas ruas desertas algo do "silêncio de um formigueiro" que Hugo pressente na Paris noturna. Basta que Baudelaire pouse o olhar sobre as pranchas dos atlas anatômicos, expostas à venda nos empoeirados cais do Sena, para que em suas folhas a massa dos defuntos tome, inadvertidamente, o lugar em que antes apareciam esqueletos isolados. Uma massa compacta coloca-se em primeiro plano das figuras da *"Datise Ma-cabre"*. Emergir da massa, com seu passo que não mais consegue manter o ritmo, com seus pensamentos

que não sabem mais nada do presente, é o heroísmo das pequeninas mulheres enrugadas que o ciclo "*Les Petites Vieilles*" segue em suas peregrinações. A massa era o véu esvoaçante através do qual Baudelaire via Paris. Sua presença domina um dos fragmentos mais famosos de "*Lea Fleurs du Mal*".

Nenhum circunlóquio, nenhuma palavra lembra a multidão no soneto "*À une Passante*". Não obstante, o processo depende da massa, assim como depende do vento a marcha de um veleiro.

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

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

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

*Ailleurs, bien loin cfici! Trop tard! Jamais, peut-être! Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais, O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!*

Sob seu véu de viúva, velada por ser tacitamente transportada pela multidão, uma desconhecida cruza seu olhar com o olhar do poeta. O significado do soneto é, numa frase, isto: a aparição que fascina o habitante da metrópole — longe de ter na multidão apenas sua antítese, apenas um elemento hostil — somente pode surgir para ele da multidão. O êxtase do cidadão é um amor não tanto à primeira quanto à "última vista". É uma despedida para sempre, que coincide na poesia com o instante do encanto. Assim, o soneto apresenta o esquema de um choque, incluindo o esquema de uma catástrofe. Porém a catástrofe golpeia não apenas o sujeito, mas também, a natureza de seu sentimento. Isto que contrai convulsivamente o corpo — "*crispé comme un extravagant*" — não é a beatitude daquele que se sente invadido por Eros em todos os pontos do seu ser; mas é, antes, a comoção sexual que pode surpreender o solitário. Dizer, como Thibaudet, que "estes versos só podiam nascer numa grande

cidade", é ainda insuficiente. Eles fazem vir a tona os estigmas que a vida numa grande cidade inflige ao amor. Não foi de outra forma que Proust entendeu o soneto, e por isso deu à cópia tardia da mulher de luto, como lhe apareceu um dia Albertina, a alcunha significativa de "*la parisienne*".

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

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

## VI

Entre as versões mais antigas do tema da multidão pode-se considerar clássica uma novela de Poe, traduzida por Baudelaire. Ela apresenta alguns elementos aos quais bastará seguir para chegar a instâncias sociais muito potentes e secretas, para que se possam incluir entre aquelas capazes de exercer, através dos mais variados meios, uma influência, tão profunda quanto sutil, sobre a produção artística. A narrativa intitula-se *O Homem da Multidão*. Pãssa-se em Londres e é narrada em primeira pessoa por um homem que, depois de longa doença, sai, pela primeira vez, no tumulto da cidade.

Nas últimas horas do entardecer de um dia de outono, senta-se diante das janelas de um grande café londrino. Observa as pessoas à sua volta e os anúncios de um jornal; mas seu olhar se volta, sobretudo, para a multidão que passa diante das vidraças da janela.

Era uma das ruas mais animadas da cidade; durante todo dia esteve cheia de gente. Mas agora, ao escurecer, a multidão crescia de minuto a minuto; e quando se acenderam as luzes a gás, dois, comprimidos, compactos, rios de transeuntes cruzavam-se

em frente ao café. Nunca me havia sentido em um estado de ânimo como o desta noite; e saboreei a nova emoção que me tomava frente ao oceano de cabeças em movimento. Pouco a pouco perdi de vista o que ocorria no local onde me encontrava, e me abandonei, completamente, à contemplação do espetáculo de fora.

Deixaremos de lado apesar de significativo, o infortúnio que segue a este prólogo, e nos limitaremos ao exame do quadro onde se desenvolve.

Em Poe a multidão de Londres parece tão tétrica e confusa quanto a luz de gás em que se move. Isto não é válido apenas para a gentinha que desemboca com a "noite das suas tocas". A classe dos empregados superiores é descrita por Poe, nestes termos:

Todos tinham a cabeça ligeiramente calva; e a orelha direita, habituada a sustentar a pena, estava um pouco separada do crânio. Todos, rotineiramente, se cumprimentavam, tocando levemente o chapéu, e traziam curtas correntes de ouro de modelo antigo.

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

A maior parte dos que passavam tinha o aspecto de gente satisfeita consigo mesma e solidamente instalada na vida. Parecia que pensavam apenas em abrir caminho por entre a multidão.

Franziavam o cenho e lançavam olhares para todos os lados. Se recebiam um encontrão dos que passavam mais perto, não se descompunham, mas endireitavam as roupas e se apressavam em prosseguir. Outros, e também este grupo era numeroso, moviam-se de maneira descomposta, tinham o rosto afogueado, falavam entre si e gesticulavam, como se justamente no meio da multidão incalculável que os cercava, se sentissem perfeitamente sós.

Quando tinham que parar, deixavam inesperadamente de murmurar mas intensificavam sua gesticulação, e esperavam, com um sorriso ausente e forçado, que tivessem passado aqueles que os atrapalhavam. Quando recebiam um encontrão, cumprimentavam

exageradamente aqueles de quem tinham recebido o esbarrão e pareciam extremamente confusos.

Poder-se-ia supor que se trata de miseráveis, de indivíduos semi-embriagados. Na verdade são "pessoas de elevada condição, comerciantes, advogados e especuladores da Bolsa".

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

## VII

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

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

Sobre a maneira como o homem privado contempla a multidão, informa-nos uma breve história, a última que E. T. A. Hoffmann escreveu, e se intitula *O primo em sua janela da esquina*. Foi escrita quinze anos antes da novela de Poe, e talvez seja uma das mais antigas tentativas de apresentar o retrato das ruas de uma grande cidade. Vale a pena sublinhar as diferenças entre os dois textos. O observador de Poe olha através das vidraças de um local público, enquanto que o primo está sentado em seu próprio quarto. O observador de Poe sucumbe a uma atração, que termina por arrastá-lo no vértice da multidão. O primo na janela está paralisado: não poderia seguir a corrente mesmo quando a sentisse sobre sua própria pessoa. Encontra-se muito mais por cima desta multidão, tal como sugere seu posto de observação em um apartamento alto. Dali de cima, passa em revista a multidão. É dia de feira e a multidão se sente em seu próprio elemento. Seu binóculo, de grande alcance, permite-lhe isolar cenas, típicas. A disposição interior de quem se utiliza do binóculo, está plenamente de acordo com o funcionamento desse instrumento. O primo quer iniciar o seu visitante, tal como ele mesmo diz, "nos princípios da arte de olhar". Esta arte consiste na faculdade de deleitar-se com "quadros vivos", como aqueles em

que se compraz o *Biedermeier*. Máximas edificantes favorecem a interpretação. Pode-se considerar o texto como uma tentativa, cuja realização estava próxima. Mas é evidente que essa tentativa acontecera em Berlim, em condições que não permitiam seu êxito pleno. Se Hoffmann tivesse estado alguma vez em Paris ou Londres, se se tivesse proposto representar uma massa como tal, nunca teria escolhido uma feira; não teria dado às mulheres um lugar predominante no quadro, e talvez alcançasse os temas que Poe extrai das multidões em movimento à luz dos lampiões de gás. Mas não teriam sido necessários os lampiões para iluminar o elemento inquietante que foi notado por outros fisionomistas da grande cidade. É oportuno, neste sentido, recordar um episódio significativo de Heine.

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

## VIII

A multidão metropolitana suscitou nos primeiros que a olharam nos olhos, angústia, repugnância e medo. Em Poe a multidão tem algo de bárbaro. A disciplina, só com grande dificuldade, a freia. Posteriormente, James Ensor não se cansará de opor-lhe disciplina e selvageria. Compraz-se em fazer intervir companhias militares no meio de suas bandas carnavalescas. Ambas, encontram-se, reciprocamente, numa relação exemplar: como exemplo e modelo dos estados totalitários, onde a polícia está aliada aos delinqüentes. Valéry, dotado de uma visão muito aguda para o complexo de sintomas que é a "civilização técnica", descreve da seguinte maneira um dos elementos em questão.

O homem civilizado das grandes metrópoles — escreve — volta a cair num estado selvagem, isto é, em estado de isolamento.

A sensação de estar necessariamente em relação com os outros, anteriormente estimulada pela contínua necessidade, embota-se

pouco a pouco pelo funcionamento, sem atritos, do mecanismo social. Cada aperfeiçoamento deste mecanismo torna inúteis determinados atos, determinados sentimentos e emoções.

O conforto isola. Enquanto que, por outro lado, assimila ao mecanismo seus usuários. Com a invenção do fósforo, em fins do século, começa uma série de inovações técnicas, que têm em comum o fato de substituir uma série complexa de operações por um gesto brusco. Esta evolução se produz em muitos campos; e torna-se evidente, por exemplo, no telefone, onde em lugar do movimento contínuo que era necessário para fazer rodar uma manivela nos aparelhos primitivos, aparece o ato de levantar o receptor. Entre os inúmeros atos de intercalar, arremessar, oprimir, etc, o "disparo" do fotógrafo teve conseqüências particularmente graves. Bastava pressionar com um dedo, para fixar um acontecimento durante um período de tempo ilimitado. Esta máquina proporcionava, instantaneamente, por assim dizer, um choque póstumo. Juntamente com experiências táteis desta natureza, surgiam experiências óticas, como a produzida por anúncios em jornais e também pelo trânsito das grandes cidades. Mover-se através do trânsito, comporta para o indivíduo uma série de choques e colisões. Em pontos perigosos de cruzamento, fazem-no estremecer, em rápidas sucessões, nervosismos iguais às batidas de uma bateria. Baude-laire fala do homem que mergulha na multidão como num reservatório de energia elétrica. Define-o, logo em seguida, descrevendo assim a experiência do choque como "um *caleidoscópio* dotado de consciência". Se os transeuntes de Poe lançam ainda olhares sem motivo em todas as direções, os de hoje devem fazê-lo, forçosamente, para atender aos sinais de trânsito. A técnica subordinava assim o sistema sensorial do homem a um complexo *training*. Chegou o dia em que o filme correspondeu a uma nova e urgente necessidade de estímulos. No filme a percepção por choques confirma-se como princípio formal. O que determina o ritmo da produção em cadeia condiciona, no filme, o ritmo da recepção.

Não é por acaso que Marx mostra como, no artesanato, a conexão dos momentos de trabalho é contínua. Esta conexão, tornada autônoma e objetivada, apresenta-se, ao trabalhador fabril,

na esteira automática. A parte na qual deve trabalhar, entra no raio de ação do operário independente de sua vontade; e com a mesma liberdade lhe é retirada.

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

Em suas relações com a máquina, os operários aprendem a coordenar "seus próprios movimentos com aqueles uniformemente constantes de uma autômata". Estas palavras lançam uma luz particular sobre a uniformidade, de caráter absurdo, que Poe atribui à multidão: uniformidade de vestir e de comportamento, e não menor uniformidade de expressão. O sorriso dá o que pensar. É provavelmente o mesmo que se tornou usual hoje com o *keep smiling* e atua, pode-se dizer assim, como pára-choque mímico. "Todo trabalho com máquinas exige — fala-se no fragmento anterior — um precoce tirocínio do operário". Este tirocínio é diferente do exercício. O exercício, decisivo apenas no trabalho manual, tinha contudo uma função na manufatura. Baseado na manufatura, "cada ramo particular de produção encontra na *experiência* a forma técnica adaptada a ele, e a aperfeiçoa *lentamente*". Cristaliza-a rapidamente "tão logo alcança um certo grau de maturidade". Mas a mesma manufatura produz, por outro lado,

em todo o trabalho manual do qual se apodera, uma classe de operários chamados não especializados, que a empresa de trabalho manual excluía rigorosamente. Enquanto desenvolve até o virtuosismo a especialização, simplificada ao extremo, em detrimento da capacidade global de trabalho, começa a fazer uma especialização inclusive da falta de qualquer formação. Ao lado da hierarquia aparece a simples distinção dos operários especializados e não especializados.

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

## IX

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

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

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

Há uma litografia de Senefelder que representa uma roda de jogo. Nenhum dos personagens segue o jogo da mesma maneira. Cada um está ocupado com sua própria paixão; um por uma alegria não contida, outro pela desconfiança em relação a seu *partner*, outro por um confuso desespero, outro por desejos de brigar, e um toma providências para abandonar este mundo. Nas diversas atitudes existe alguma coisa de secretamente igual: os personagens representados mostram como o mecanismo, ao qual os jogadores se entregam no jogo, apossa-se de seus corpos e de suas almas, pelo qual inclusive em seu foro íntimo, por forte que seja a paixão que os agite, não podem atuar senão automaticamente. Comportam-se como os transeuntes do texto de Poe; vivem uma vida de autômatos e assemelham-se aos seres imaginários de Bergson, que liquidaram, por completo, sua memória.

Não consta que Baudelaire se dedicasse ao jogo, apesar de ter encontrado para suas vítimas palavras de simpatia, inclusive de respeito. O tema que tratou em seu poema noturno "*Le Jeu*", devia servir, segundo sua compreensão, para definir os tempos modernos. Escrever esse poema, era parte de sua tarefa. A figura

do jogador constitui em Baudelaire a integração tipicamente moderna da figura arcaica do espadachim. Ambos são, para ele, personagens igualmente heróicos. Borne via com os olhos de Baudelaire ao escrever:

Se se poupasse... toda a força e toda a paixão. . . que se esbanja cada ano na Europa nas mesas de jogo... bastaria para fazer um povoado romano e para construir uma história romana. Mas, é assim!: ainda que todo homem nasça romano, a sociedade burguesa busca desromanizá-lo, e com esse objetivo são introduzidos os jogos de azar e de salão, os romances, as óperas italianas e os jornais elegantes.

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

Se considerarmos o jogo de azar não tanto do ponto de vista técnico quanto do psicológico, a concepção de Baudelaire parece ainda mais significativa. O jogador visa à ganância: isto é claro. Porém seu gosto de vencer e de fazer dinheiro não podem ser definidos como desejo, no sentido estrito da palavra. Isto que o ocupa intimamente, é, provavelmente, cupidez, provavelmente, uma obscura decisão. De qualquer modo, encontra-se num estado de ânimo no qual não pode acumular experiência. O desejo em troca, pertence à ordem da experiência. "O que se deseja de jovens, tem-se em abundância de velhos", diz Goethe. Quanto mais cedo se formula um desejo na vida, tanto maiores são suas perspectivas de cumprir-se. Quanto mais longe no tempo se encontra um desejo, tanto mais se pode esperar sua realização. Mas o que o leva longe no tempo é a experiência, que o completa e o articula. Por isso o desejo realizado é a coroa reservada à experiência. No simbolismo dos povos, a distância espacial pode ocupar o lugar da distância temporal; por isso a estrela cadente, que se precipita na infinita lonjura do espaço, converte-se no símbolo do desejo

realizado. A bolinha de marfim que roda no *próximo* número, a próxima carta, que está em cima do monte, são a verdadeira antítese da estrela cadente. O tempo contido no instante em que a luz da estrela cadente brilha para o olho humano, é da mesma natureza daquele que Joubert, com sua habitual segurança, definiu como: "Há um tempo — diz — inclusive na eternidade; mas não é o tempo terrestre, o tempo mundano... É o tempo que não destrói, somente realiza". É a antítese do tempo infernal no qual transcorre a existência daqueles a quem não é dado chegar a concluir coisa alguma do que começaram. A má reputação do jogo depende justamente do fato de que é o jogador mesmo, o que põe sua mão na obra. (Um freguês incorrigível da loteria não incorrerá na mesma condenação da que é passível o verdadeiro jogador de azar).

O fato de começar sempre de novo é a idéia reguladora do jogo (como do trabalho assalariado). Tem pois um sentido muito preciso, que a agulha que marca os segundos — *Ia seconde* — figure em Baudelaire como o *partner* do jogador:

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

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

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

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

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

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

## X

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

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

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

Deixando de lado a leitura erudita sobre as *correspondances* (patrimônio comum dos místicos, e que Baudelaire encontrou em Fourier), Proust nem sequer presta muita atenção às variações artísticas do argumento, representadas pelas sinestesias. O importante é que as *correspondances* fixam um conceito de experiência

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

*La Nature est un temple ou de vrvants piliers  
Laisser paróis sortir de conúses paroles;  
L'homme y passe à travers des  
fôrets de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin se coníondent  
Dans une ténébreuse et proíonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les pariums, les couleurs et les sons se répondent.*

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

As *correspondances* são as datas da lembrança. Não são datas históricas, e sim, datas da pré-história. O que faz grandes e significativos aos dias de festa é o encontro com uma vida anterior. Baudelaire o estabeleceu num soneto que se chama precisamente "*La Vie Antérieure*". As imagens das grutas e das plantas, das nuvens e das ondas, evocadas no início deste soneto, surgem da cálida névoa das lágrimas, que são lágrimas de saudade. "O viajante, contemplando essas latitudes veladas pelo luto, sente subir a seus olhos lágrimas históricas, *hysterical tears*", escreve Baudelaire comentando a poesia de Marceline Desbordes-Valmore. Correspondências simultâneas, como foram cultivadas em seguida pelos simbolistas, não existem. O passado murmura

nas correspondências; e sua experiência canônica tem lugar, também, numa vida anterior:

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

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

*. . . Vois se pencher les défuntes Années Sur les balcons du ciei, en robes surannées.*

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

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

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

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

*Le Printemps adorable a perda son odeur!*

Neste verso Baudelaire diz algo extremo, com extrema discreção; isto o torna inconfundivelmente seu. O afundar-se, totalmente, no âmago da experiência, da qual num tempo anterior, participou, é reconhecido na palavra *perdu*. O aroma é o refúgio inacessível da *memóire involontaire*. Dificilmente ela se associa a representações visuais; entre as impressões sensíveis costuma acompanhar um mesmo aroma. Se ao reconhecimento de um aroma, mais do que qualquer outra lembrança, cabe o privilégio de consolar, isto se deve talvez a que esse reconhecimento adormece profundamente a consciência do tempo. Um perfume faz voltar anos inteiros através do perfume que recorda. Isto é o que torna infinitamente desconsolado este verso de Baudelaire. Para quem não pode ter mais uma experiência, não há consolo. Porém é justamente esta incapacidade o que constitui a essência íntima da cólera. O encolerizado "não quer sentir nada"; seu arquétipo, Timão, lança-se contra todos os homens sem distinção; já não pode distinguir o amigo de confiança do inimigo mortal. D'Aurevilly viu com profunda sagacidade este aspecto em Baudelaire; definiu-o como "Timão com o gênio de um Arquíloco". A cólera mede, segundo seus fins, o ritmo dos segundos, ao qual está submetido o melancólico.

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

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

O cálculo do tempo que superpõe sua uniformidade à *durée*, não pode evitar contudo, deixar-lhe fragmentos desiguais e privilegiados. Foi mérito dos calendários unir o reconhecimento da qualidade à medição da quantidade, enquanto deixam em branco, por assim dizer, nos dias de festa, os espaços da lembrança. O homem que perde a capacidade de ter experiências, se subtrai, sente-se excluído do calendário. O cidadão conhece esta sensação nos dias de domingo. Baudelaire já a expressa, avanf *La lettre*, em um doa poemas de *Spleen*.

*Des cloches tout à coup aautent avec turie Et lancent vers le ciei un affreux huilement, Ainsi que dea esprits errants et sans patrie Qui se merrent à geindre opiniâtement.*

Os sinos, antigamente ligados aos dias festivos, são, como os homens, excluídos do calendário. Assemelham-se às pobres almas, que se agitam muito mas que não têm história. Enquanto que Baudelaire, no "*Spleen*" e em "*La Vie Antérieure*", mantém o domínio sobre os elementos dissociados da verdadeira experiência histórica, Bergson, em seu conceito da *durée*, afastou-se consideravelmente mais da história. "O metafísico Bergson escamoteia a morte". O que separa a *durée* bergsoniana da ordem histórica (bem como da ordem pré-histórica), é o fato de que nela foi suprimida a morte. O conceito bergsoniano de *action* tem o mesmo caráter. O "saudável bom senso" em que sobressai o "homem prático", foi-lhe dado com o batismo. A *durée*, na qual foi suprimida a morte, tem a infinitude má de um ornamento. Exclui a possibilidade de poder acolher a tradição<sup>18</sup>. É o protótipo de uma "experiência vivida", que se exhibe nas roupas da experiência. O *spleen*, em troca, expõe a "experiência vivida" na sua nudez. Com espanto, o melancólico vê a terra caída no estado de nudez da natureza. Nenhum alento de pré-história a circunda.

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

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

## XI

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

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

Entretanto Baudelaire procura assumir uma atitude mais conciliadora. A fotografia pode apossar-se tranqüilamente das coisas ca-ducas, que têm direito a "um lugar nos arquivos de nossa memória", contanto que se detenham "ante os domínios do impalpável e do imaginário": ante o domínio da arte, de "tudo o que existe

somente pela alma que o homem lhe agrega". É difícil considerar salomônico este veredito. A constante disponibilidade da lembrança voluntária, discursiva, que se vê favorecida pela técnica da reprodução, reduz o âmbito da fantasia. A fantasia pode, talvez, ser concebida como a capacidade de formular desejos de tipo especial: aquele que se pode considerar satisfeito mediante "algo belo". As condições de tal satisfação foram também definidas por Valéry:"

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

Segundo esta definição, um quadro reproduziria de um espetáculo, aquilo de que o olho não poderá jamais saciar-se. Aquilo mediante o qual a obra de arte satisfaz o desejo, que se pode projetar retrospectivamente sobre sua origem, seria algo que ao mesmo tempo nutre de forma contínua esse desejo. É claro portanto o que separa a fotografia do quadro, e pelo qual não pode existir mais que um só princípio formal, válido para ambos: para o olhar que não pode saciar-se nunca com um quadro, a fotografia significa o que é o alimento para a fome ou a bebida para a sede.

A crise da reprodução artística que assim se delineia pode se considerar como parte de uma crise da própria percepção. O que torna insaciável o prazer do belo é a imagem do mundo anterior, que Baudelaire considera velada pelas lágrimas da saudade. "Ah, em tempos longínquos tu foste minha irmã ou minha mulher!": esta confissão é o tributo que o belo como tal pode exigir. Enquanto a arte vê o belo e o "reproduz", por mais simples que esta reprodução seja, o reevoca (como Fausto e Helena), das profundezas do tempo. Isto não acontece nunca na reprodução técnica. (Nela o belo não tem lugar algum). Quando Proust acusa insuficiência e a falta de profundidade das imagens que a mé-

*moire volontaire* oferece-lhe de Veneza, escreve que apenas ante a palavra "Veneza" este repertório de imagens aparece-lhe vazio e insípido como uma coleção de fotografias. Se se descobre a característica das imagens que afloram na *mémoire involontaire* no fato de que possuem uma aura, é preciso dizer que a fotografia desempenha um papel decisivo no processo de "a decadência da aura". O que na daguerreotipia devia ser sentido como desumano, e diria até como assassino, era a circunstância de que o olhar devia dirigir-se para a máquina (e além do mais, durante muito tempo), enquanto que a máquina tomava a imagem do homem, sem devolver-lhe sequer um olhar. Porém no olhar se acha implícita a espera de ser recompensado por aquilo em direção ao qual se dirige. Se esta espera (que no pensamento pode associar-se tão bem a um olhar intencional de atenção e um olhar no sentido literal da palavra) se vê satisfeita, o olhar obtém, em sua plenitude, a experiência da aura. "A percepção — diz Novalis — é uma atenção". A percepção da qual fala não é outra senão a da aura. A experiência da aura repousa portanto sobre a transferência de uma reação, normal na sociedade humana, à relação do inanimado ou da natureza com o homem. Quem é olhado ou se crê olhado levanta os olhos. Experimentar a aura de um fenômeno significa dotá-lo da capacidade de fazer com que se levante o olhar. Isto se vê confirmado pelas descobertas da *mémoire involontaire*. (Estas são, ademais, irrepetíveis: fogem à lembrança que busca penetrá-las. Assim vêm apoiar um conceito de aura, segundo o qual esta é "a manifestação irrepetível de uma distância". Esta definição tem o mérito de descobrir o caráter cultuai do fenômeno. O essencialmente distante é inacessível: a inacessibilidade é uma característica essencial da imagem, do culto. É inútil sublinhar o quanto Proust estava compenetrado do problema da aura. Porém sempre vale a pena assinalar que se refere iticidentalmente a tal problema com conceitos que implicam a teoria deste: "Certos amantes do mistério querem acreditar que nos objetos fica algo dos olhares que os roçam" (ou seja a capacidade de responder).

Acreditam que os monumentos e os quadros apresentam-se apenas sob o véu delicado que teceram sobre eles o amor e a devoção admiradores no transcorrer dos séculos. Esta quimera —

conclui Proust evasivamente — transformar-se-ia em verdade se se referisse- apenas à realidade existente para o indivíduo, quer dizer, a seu próprio mundo sentimental.

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

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

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

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

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

Nenhuma distância te faz difícil  
Vir voando e apaixonada

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

*Je t'adore à l'égal de la voute nocturne,  
Ô vase de tristesse, ô grande Ticiturne,  
Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis,  
Et que tu me parais, ornement de me nuits,  
Plus ironiquement accumuler /es lieues  
Qui séparent mes bras des immensités bleues.*

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

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

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

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

Baudelaire escreve num de seus primeiros artigos:

A obtusidade é com frequência um ornamento da beleza. Graças a ela os olhos são tristes e transparentes como poços negros ou têm a calma oleosa dos mares tropicais.

Se nestes olhos existe uma vida, é a da fera que sente o perigo enquanto olha à sua volta à procura de uma presa. Da mesma forma a prostituta, enquanto atende aos que passam, cuida-se da polícia. Baudelaire reconheceu nos esboços dedicados por Guys à prostituta, o tipo fisionômico produzido por este gênero de vida.

"Dirige o olhar ao horizonte como o animal de caça; a mesma instabilidade, a mesma distração indolente, mas também, de súbito, a mesma atenção repentina". É evidente que o olho dos habitantes das grandes cidades encontra-se sobrecarregado por atividades de segurança. Menos notório é outro requisito, ao qual se acha submetido, e de que fala Simmel:

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

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

Queria voltar aos dioramas, cuja magia enorme e brutal impõem-me uma útil ilusão. Prefiro contemplar um cenário de teatro, onde acho, expressados artisticamente e com trágica concisão, meus sonhos mais queridos. Estas coisas, sendo falsas, encontram-se infinitamente mais próximas do verdadeiro; enquanto que a maior parte de nossos paisagistas mentem justamente porque se esquecem de mentir.

E gostaríamos de acentuar, mais que sobre a "útil ilusão", sobre a "trágica concisão". Baudelaire insiste sobre a fascinação da distância, e julga a paisagem diretamente segundo os cânones das pinturas das barraquinhas de feira. Quer talvez ver destruído o encanto da distância, como ocorre ao espectador que se aproxima

demasiado de um cenário? Este tema aparece num dos grandes versos das *"Fleurs du Mal"*:

*Le Plaisir vapoureux fuira vers Vhorizon Ainsi qdune sulphide au íond de la coulisse.*

## XII

As *Fleurs du Mal* são as últimas obras de poesia lírica que obtiveram uma ressonância européia; nenhuma obra posterior transpôs os limites de um círculo lingüístico mais ou menos restrito. A isto se deve acrescentar que Baudelaire deixou jorrar sua capacidade criadora quase exclusivamente neste livro. E não se pode negar que alguns de seus temas, sobre os quais falamos no presente estudo, tornam problemática a possibilidade mesma da poesia lírica. Esta tríplice comprovação, define historicamente Baudelaire. Mostra que se manteve irredutivelmente em seu posto; que era irredutível na consciência de sua tarefa. Chegou a ponto de definir como seu fim "a criação de um modelo". Via nisto a condição de todo poeta lírico futuro. Desdenhava a todos os que não demonstravam encontrar-se à altura desta exigência. "O que be-beis? Caldo de ambrosia? O que corneis? Bifes de Paros? Quanto lhes dão no penhor por uma crítica,". O poeta lírico com auréola é para Baudelaire antiquado. Baudelaire mesmo outorgou-lhe uma parte de comparsa num trecho em prosa, intitulado *"Parte d'Auréole"*.

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

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

entregar-me à libertinagem como simples mortal. Eis-me aqui, tal  
como me vê, idêntico a você!

- Deveria ao menos pôr um anúncio sobre essa auréola, ou  
pedir ao comissário que a recupere.
- Homem. Não. Encontro-me bem aqui. só você re-conhecLU-  
me. Ademais a dignidade aborrece-me. E penso com alegria que  
algum mau poeta recolheu-a e a colocará na cabeça  
impudicamente! Fazer alguém feliz, que alegria! E sobretudo,  
alguém que me fará rir! Pense em X ou em Z! Heim! Que  
engraçado será!

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

O autor destes esboços não é um *flânuer* Expressam ironi-  
camente a mesma experiência que Baudelaire nos confia ao  
passar, sem qualquer enfeite, no fragmento que se segue:

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

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

"experiência" do choque. A compreensão de tal dissolução custou-lhe caro. Mas é a lei de sua poesia. Sua poesia brilha no céu do Segundo Império como "um astro sem atmosfera".

**Tradução de Arlete de Brito**

# FRANZ KAFKA\*

## No décimo aniversário de sua morte

### *Potemkin*

Conta-se que Potemkin sofria de depressões cada vez mais graves, em intervalos mais ou menos regulares, durante as quais ninguém podia aproximar-se dele, e a entrada em seus aposentos era severamente proibida. Na corte não se falava nunca desta enfermidade, principalmente porque se sabia que qualquer comentário sobre ela desagradava à imperatriz Catarina. Uma dessas depressões do chanceler teve uma duração, particularmente longa, o que provocou sérios inconvenientes: nos despachos, acumulavam-se documentos que não podiam ser expedidos sem a assinatura de Potemkin e sobre os quais a czarina reclamava decisões. Os altos funcionários não sabiam o que fazer. Nestas circunstâncias, o pequeno e insignificante escrevente Chuvalkin chegou casualmente às antecâmaras ministeriais onde os conselheiros encontravam-se reunidos, como de costume, para chorar e lamentar-se. "Que se passa, Excelências? Em que posso servir a Vossas Excelências?", perguntou o solícito Chuvalkin. Explicaram-lhe a situação, lamentando-se de não se poderem valer de seus serviços. "Se é só isso, meus senhores — respondeu Chuvalkin —, peço-lhes que me dêem os documentos". Os conselheiros, que nada tinham a perder, concordaram, e Chuvalkin, com o maço de documentos debaixo do braço, dirigiu-se, através das galerias e corredores, até o quarto de Potemkin. Sem bater à porta nem deter-se, pôs a mão no trinco. A porta não estava trancada. Na penumbra, Potemkin estava sentado na cama, envolto num velho roupão, roendo as unhas. Chuvalkin aproximou-se da escrivaninha, molhou a pena no tin-teiro e, sem dizer palavra, colocou a caneta na mão de Potemkin, tomando um documento ao acaso e pondo-o sobre os seus joelhos. Após lançar

---

\* *Franz Kafka: Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages.*

um olhar ausente ao intruso, Potemkin o assinou como um sonâmbulo; em seguida assinou outro, e logo todos. Quando tinha nas mãos o último documento, Chuvalkin re-tirou-se sem cerimônias, assim como havia chegado, com seu *dossier* debaixo do braço. Brandindo os documentos, em um gesto de triunfo, Chuvalkin entrou na antecâmara. Os conselheiros precipitaram-se ao seu encontro, arrancando-lhe os papéis das mãos. Contendo a respiração, inclinaram-se sobre os documentos; ninguém disse uma palavra sequer; ficaram como que petrificados. Outra vez Chuvalkin aproximou-se deles, outra vez informou-se com solicitude da causa de sua consternação. Então, seus olhos viram também a assinatura. Um documento após outro estava assinado: Chuvalkin, Chuvalkin, Chuvalkin...

Essa história é como um arauto que anuncia com dois séculos de antecedência a obra de Kafka. O enigma que ela encerra é o mesmo de Kafka. O mundo das chancelarias e das repartições, dos quartos escuros, bolorentos e úmidos, é o mundo de Kafka. O solícito Chuvalkin, que faz tudo tão rapidamente e fica com as mãos vazias, é o K. de Kafka. Mas Potemkin, que, descuidado e sonolento, *perde-se* numa existência crepuscular em um lugar afastado onde é proibida a entrada, é um antepassado desses poderosos que, em Kafka, residem como juizes em sótãos, como secretários no castelo, e, por mais alto em que se encontrem, são sempre seres decaídos, ou, melhor, em decadência, mas que, em compensação, podem aparecer repentinamente em toda a plenitude de seus poderes, mesmo através de seus representantes mais inferiores e degenerados (os porteiros, os funcionários decrepitos). Sobre o que divagam no seu crepúsculo? Acaso são epígonos dos Atlantes, que sustentam o mundo sobre a nuca? É, acaso, por isso que mantêm a cabeça "tão profundamente inclinada para o peito que quase não se lhes vê os olhos", como o castelão em seu retrato ou Klamm quando se encontra a sós consigo mesmo? Não, não é o mundo que sustentam; trata-se de que o dia-a-dia tem o peso do globo terrestre: "Seu cansaço é o do gladiador depois da luta; seu trabalho consistia em cair um canto da sala dos funcionários!" Georg Lukács disse uma vez que, para fabricar hoje uma mesa decente, é preciso possuir o gênio arquetônico de Miguel Ângelo. Assim como Lukács pensa em

termos de épocas, Kafka pensa em termos de eras. O homem deve deslocar eras inteiras no ato de cair. E isto ao executar mesmo o menor gesto. Muitas vezes — e muitas vezes por razões singulares — os personagens de Kafka batem as mãos. Em determinado instante entretanto, diz-se, de passagem, que aquelas mãos nada são "além de martelos a vapor".

Esses poderosos aparecem-nos ou em movimento vagaroso e constante de ascensão ou de queda. Porém, não são, agora, mais terríveis do que quando se elevam da mais profunda abjeção: a dos pais. O filho procura acalmar o pai estúpido e pueril, a quem acaba de pôr na cama:

"Fica tranqüilo, estás bem coberto". "Não", gritou o pai, e, sem dar tempo para uma resposta, puxou a manta com tal força que por um momento ela permaneceu aberta em toda a sua extensão, e pulou sobre a cama. Com uma só mão, apoiava-se levemente no teto. "Que-rias cobrir-me, eu sei, *meu amorzinho*, mas, não estou ainda coberto. Nem que fossem minhas últimas energias! É bastante para ti, é demais para ti. (...) Felizmente um pai não tem necessidade de que lhe ensinem a ler a alma do filho" (...) E permaneceu ali jogando as pernas para um lado e para outro. Resplandecia de perspicácia. (...) "Agora sabes o que há no mundo fora de ti; até agora sabias apenas o que havia em ti. Eras realmente um menininho inocente, contudo, mais verdadeiramente ainda eras uma criatura diabólica!"

O pai, libertando-se do peso da manta, liberta-se de um peso cósmico. Ele deve pôr em movimento eras cósmicas, para reanimar e tornar outra vez fecunda a antiquíssima relação pai-filho. Mas, fecunda de que conseqüências! Condena o filho à morte por afogamento. O pai é aquele que castiga. A culpa o atrai como aos funcionários do tribunal. Muitos indícios levam a pensar que, para Kafka, o mundo dos funcionários é o mesmo mundo dos pais. A semelhança não os honra. Ela é feita de *estupidez*, degradação e sujeira. O uniforme do pai está manchado da cabeça aos pés; sua roupa de baixo está suja. A imundície é o elemento vital dos funcionários. "Não conseguia sequer compreender porque as partes iam e vinham. 'Para sujar a escada', disse-lhe uma vez um

funcionário, provavelmente com raiva, mas esta resposta parecia-lhe o óbvio". A sujeira é a tal ponto atributo dos funcionários que eles quase poderiam ser considerados como parasitas gigantes. Isto não se refere, naturalmente, às relações econômicas, mas às forças da razão e da humanidade de que se nutre esta raça. Desse modo, inclusive o pai vive do filho e pesa sobre ele como um enorme parasita nas famílias de Kafka. Não consome apenas as forças do filho, mas o seu direito de existir. O pai é ao mesmo tempo o juiz e o acusador. O pecado de que acusa o filho parece uma espécie de pecado original. Pois ninguém se vê mais atingido que o filho pela definição que Kafka deu do pecado original:

A culpa originária, o antigo erro cometido pelo homem, consiste na reprovação que ele faz — e de que não desiste — de que lhe foi feito um mal, que a culpa originária foi cometida contra ele.

Entretanto, quem é acusado desta culpa hereditária — a culpa de ter feito um herdeiro — senão o pai, pelo filho? De tal modo que o culpado seria o filho. Mas não é lícito deduzir das afirmações de Kafka que a acusação seria culpada pelo fato de ser falsa. Kafka jamais diz que ela é infundada. O que se debate aqui é um processo sem fim. E sobre uma causa não poderia incidir luz pior do que a que incide sobre aquela para a qual o pai reclama a solidariedade destes funcionários, destas chancelarias judiciais. O pior nisto não é uma venalidade sem limites. Pois que sua natureza é tal que sua venalidade é, inclusive, a única esperança que a humanidade talvez possa nutrir a respeito deles. Certamente os tribunais têm códigos, mas códigos que não se podem ver. "Faz parte deste sistema ser condenado não somente sem culpa, como também ignorando a condenação", pensa K. Leis e normas prescritas permanecem, na pré-história, como leis não escritas. O homem pode violá-las sem saber que o faz e incorrer, assim, no castigo. Mas, conquanto se possa ferir cruelmente a quem não o espera, o castigo, no sentido do direito, não é um acaso, e sim destino, que se revela aqui em sua ambigüidade. Já Hermann Cohen, em uma rápida análise da concepção antiga do destino definiu-o como um "conhecimento ao qual é impossível subtrair-se" e "cujos próprios mandamentos parecem originar e produzir

essa infração, esse desvio". O mesmo vale para a justiça que age contra K. Esta ação judicial nos devolve, muito além dos tempos da legislação das doze tábuas, a uma pré-história sobre a qual uma das primeiras vitórias foi o direito escrito. Aqui o direito escrito encontra-se, por certo, nos códigos; mas secretamente, e na base deles, a pré-história exerce um domínio muito mais ilimitado.

Em Kafka, as condições reinantes nas repartições e na família apresentam muitos pontos de contacto. No povoado que se encontra nas proximidades do castelo, usa-se uma expressão esclarecedora neste sentido:

"Aqui há uma forma de dizer que talvez já conheças: as decisões da administração são tímidas como mocinhas". "Uma observação aguda", disse K., . . . "realmente aguda, as decisões da administração devem ter outras características em comum com as mocinhas".

A mais notável é a de prestar-se para tudo, como as tímidas moças que tropeçam com K. em *O Castelo* e *O Processo*, e que se abandonam à lascívia no seio da família tanto quanto em uma cama. K. as encontra em seu caminho a todo momento, e o resto apresenta tão poucas dificuldades como a conquista da moça da cantina.

Abraçaram-se, o corpo delgado ardia nas mãos de K.; num delírio ao qual K. procurava incessantemente, mas em vão, subtrair-se, caíram na terra a uns poucos passos dali, bateram com um golpe surdo a porta de Klamm e permaneceram ali estendidos entre pequenas poças de cerveja e outros restos dos quais o chão se achava coberto. Passaram horas assim . . . durante as quais K. teve a impressão constante de perder-se, ou de ter penetrado tanto em um país estranho como nenhum ser humano antes dele tivesse ousado, em uma terra desconhecida onde o próprio ar carecia de todos os elementos do ar natal, onde se sentia tão estranho que tinha a sensação de sufocar e onde, seguramente, em meio daquelas insensatas seduções, não podia fazer outra coisa senão internar-se ainda mais, continuar a perder-se.

Ainda ouviremos falar desta estranheza. Entretanto, vale a pena lembrar que estas mulheres lascivas nunca são bonitas. A beleza, no mundo de Kafka, aflora apenas nos lugares mais secretos: por exemplo, nos acusados.

Este é um fenômeno extraordinário, porém em certo sentido fisiológico ... Não pode ser a culpa o que os torna belos ... não pode ser sequer o castigo justo que os torna belos agora ... Então quer dizer que há no procedimento contra eles algo que os transforma.

De *O Processo* deduz-se que esse procedimento é geralmente sem esperanças para os acusados: não há esperanças ainda que lhes reste uma esperança de absolvição. E é talvez esta ausência de esperanças que faz surgir neles a beleza — neles somente, entre todas as criaturas de Kafka. Isto concordaria perfeitamente com o fragmento de uma conversa citada por Max Brod:

Lembro-me de uma conversa com Kafka, cujo ponto de partida era a Europa atual e a decadência da humanidade. "Somos — disse ele — pensamentos niilistas, pensamentos de suicídio que afloram na mente de Deus". Isto em princípio me fez pensar na visão do mundo da gnose: Deus como demiurgo maligno e o mundo como seu pecado original. "Ó não — disse —,j nosso mundo é só um mau humor de Deus, um mau dia". "Fora desta manifestação, deste mundo que conhecemos, haveria então esperança?" Sorriu. "Sem dúvida, muita esperança, infinita esperança, porém não para nós".

Estas palavras nos indicam esses estranhos entre os estranhos personagens de Kafka, os únicos que escaparam do seio da família e para os quais talvez haja esperanças. Não são os animais nem tampouco esses cruzamentos ou seres imaginários como o cordeiro-gato ou Odradek. Estes também vivem ainda à sombra da família. Não é por acaso que Gregor Samsa acorda transformado em barata precisamente na casa de seus pais, não é por acaso que o animal meio gato meio cordeiro "provém da herança paterna"; não é por acaso que Odradek é "a preocupação

do pai de família". São os "ajudantes" os que escapam efetivamente deste âmbito.

Estes ajudantes pertencem a um ciclo de personagens que atravessa toda a obra de Kafka. À sua espécie pertence tanto o truão que é desmascarado em *A Contemplação*, quanto o estudante que aparece à noite na sacada vizinha à de Karl Rossmann ou os loucos que habitam aquela cidade do sul e não se cansam jamais. Sua existência crepuscular faz pensar na luz incerta que banha os personagens das histórias curtas de Robert Walser, autor do romance *O Ajudante*, muito admirado por Kafka. As sagas índias têm os *gandharva*, criaturas embrionárias, seres em estado nebuloso. Do seu tipo são os ajudantes de Kafka, que não pertencem — porém tampouco são estranhos — a nenhum dos outros grupos de personagens kafkianos: trata-se de mensageiros que comunicam os grupos entre si. Assemelham-se, como diz Kafka, a Barnabé, e Barnabé é um mensageiro. Ainda não saíram completamente do seio da natureza e por conseguinte

acomodados no chão, em uma canto, sobre dois velhos vestidos de mulher . . . Toda sua ambição era imediata . . . consistia em ocupar o menor espaço possível; com esta finalidade fizeram várias tentativas, sempre acompanhadas por risos e murmúrios abafados entrecruzando braços e pernas, colocando-se um muito junto do outro, e na penumbra não se via em seu cantinho mais que um enorme novelo.

Para eles e seus semelhantes, os embrionários e os ineptos, existe a esperança.

O que se pode reconhecer de terno e gratuito na conduta destes mensageiros é, de um modo mais pesado e mais sombrio, a lei de todo este mundo de criaturas. Nenhuma tem um lugar fixo nem contornos claros e inconfundíveis; nenhuma se encontra em outra situação que não seja a de subir ou cair; nenhuma que não se possa trocar com seu inimigo ou seu vizinho; nenhuma que não tenha completado sua maioridade e que, apesar disso, não seja imatura; nenhuma que não esteja profundamente exausta e, entretanto, ainda no começo de uma longa duração. Não se pode sequer falar de ordens ou de hierarquias. O mundo do mito, que

nos tentaria a fazê-lo, é infinitamente mais jovem que o mundo de Kafka, ao qual o mito já prometeu a redenção. Porém, se sabemos de alguma coisa, é do seguinte: que Kafka não cedeu às suas tentações. Novo Ulisses, deixou que elas resvassem,

com seus olhares fixados no horizonte; as sereias desaparecem literalmente frente à sua resolução, e justamente quando mais próximas estavam, ele já não sabia nada delas.

Entre os antepassados com que Kafka conta na antigüidade, judeus e chineses, que ainda teremos ocasião de encontrar, é preciso não esquecer este grego Ulisses está no limite que divide o mito da fábula. Razão e astúcia introduziram no mito suas artimanhas; seus poderes já não são invencíveis. A fábula é a recordação da vitória sobre eles. E Kafka escreveu fábulas para dialéticos, quando se propôs escrever lendas. Introduziu nelas pequenos truques para obter assim a "prova de que até os meios insuficientes ou verdadeiramente pueris podem conduzir à salvação". Com estas palavras inicia a narrativa *O silêncio das sereias*. Nele, de fato, as sereias calam: "têm uma arma mais terrível que o canto ... seu silêncio". E a esta arma recorreram contra Ulisses. Porém Ulisses, narra Kafka,

era tão rico em astúcia, era uma raposa tão sutil, que nem sequer a idéia de destino podia penetrar em seu interior. Ainda que isto pareça superior à inteligência humana, talvez ele tenha observado claramente que as sereias calavam e só como escudo opôs a elas e aos deuses daquela comédia.

Em Kafka as sereias calam. Talvez até porque nele a música e o canto são uma expressão ou, ao menos, um testemunho de salvação. Um testemunho de esperança que nos chega desde esse pequeno mundo intermediário, ao mesmo tempo inacabado e trivial, consolador e tolo, em que vivem os ajudantes. Kafka é o jovem que partiu para conhecer o medo. Chegou ao palácio de Potemkim, mas afinal, nos buracos de suas adegas, topou com Josefina, a ratinha que canta, cuja melodia descreve assim:

Há nela alguma coisa da pobre, breve infância, alguma coisa da felicidade perdida e para sempre irrecuperável, mas também algo da vida ativa e presente, de sua pequena, inexplicável e sem dúvida constante e irreprimível alegria.

### *Um retrato de infância*

Há um retrato de Kafka menino, e raramente "a pobre, breve infância" se traduziu em imagem mais pungente. Deve ter sido tirado num desses estúdios fotográficos do século passado que, com seus cortinados e suas palmeiras, suas tapeçarias e seus cavaletes, estavam a meio caminho entre a câmara de torturas e a sala do trono. Ali, numa roupinha apertada, quase humilhante, sobrecarregada de rendas, um menino de seis anos aparece diante de uma paisagem de estufa. Sobre o fundo há rígidas folhas de palmeira. E como se se tratasse de tornar mais quentes e mais sufocantes esses trópicos pré-fabricados, o menino tem à esquerda um enorme sombrero de abas largas, como os dos espanhóis. Olhos infinitamente tristes perscrutam a paisagem que lhes foi imposta e a cavidade de uma grande orelha aparece escutando.

O ardente *Desejo de vir á ser um índio* nutriu-se talvez durante uma época desta grande tristeza:

Ó, ser um índio, sempre disposto, e sobre o cavalo a galope cortar o ar, vibrar sempre de novo levemente sobre o terreno que vibra, até que se abandonam as esporas, porque não há esporas, até que se atiram fora as rédeas, porque não há rédeas, e não se vê mais que o campo diante de si, igual a uma charneca pelada, onde já se desvaneceram o pescoço e a cabeça do cavalo.

Este desejo é muito significativo. Seu segredo é desvelado ao consumir-se em América. O romance *América* possui um caráter particular, que se evidencia no nome do protagonista, enquanto nos romances anteriores o autor jamais se dirigia a si mesmo senão com o murmúrio de uma inicial, aqui vive um renascimento com seu nome inteiro e no novo mundo. Vive tal renascimento no teatro natural de Oklahoma.

Em uma esquina Karl viu um cartaz com o seguinte anúncio: No hipódromo de Clayton, hoje, a partir das seis da manhã até a meia-noite, será recrutado pessoal para o teatro de Oklahoma! O grande Teatro de Oklahoma os chama! Chama-os somente hoje, por uma só vez! Quem perder esta ocasião vai perdê-la para sempre! Quem pensa em seu futuro é dos nossos! Todos são bem-vindos! Que se apresente aquele que quiser ser artista! Somos o Teatro que pode empregar a todos, cada um em seu lugar! Sem mais, sejam bem-vindos os que se decidirem a seguir-nos! Porém apressem-se para que possam ser engajados antes de meia-noite! À meia-noite, tudo será fechado e não será mais reaberto! Ai daquele que não nos acredita! A caminho para Clayton!

O leitor desse anúncio é Karl Rossmann, a terceira e mais feliz encarnação daquele K. que é o herói dos romances de Kafka. A felicidade o espera no teatro natural de Oklahoma, que é um hipódromo verdadeiro, assim como a "infelicidade" se havia apossado dele numa ocasião sobre o estreito tapete do seu quarto, onde corria em círculos "como em um hipódromo". Depois de ter escrito suas considerações "para uso dos cavaleiros", depois de ter descrito o "novo advogado" ao longo das escadas do tribunal, "levantando as ancas, com passos ressoantes sobre o mármore", e de ter descrito seus *Moços no caminho principal* trotando no campo, com grandes saltos e com os braços entrecruzados, esta imagem tor-nou-se-lhe familiar; e na prática pode acontecer mesmo a Karl Rossmann dar "várias vezes distraidamente, em seu estado de so-nolência, saltos muito altos, com uma inútil perda de tempo". Por isso não pode ser mais que um hipódromo o lugar onde alcança a meta de seus desejos.

Este hipódromo é, ao mesmo tempo, um teatro, e isto constitui um enigma. Porém o lugar enigmático e a figura, de nenhum modo enigmática, e sim clara e transparente de Karl Rossmann formam um todo coerente. Transparente, claro, até mesmo sem caráter é, de fato, Karl Rossmann: ele o é no sentido em que Franz Rosenzweig, em seu livro *"Stern der Erlösung"*, diz que na China o homem interior

carece de caráter; o conceito do sábio, encarnado classicamente . . . por Confúcio, apaga toda possível particularidade do caráter; é o homem verdadeiramente privado de caráter, ou seja, o homem comum... O que distingue o homem chinês é algo diferente do caráter: uma pureza elementar de sentimento.

Por mais que isso possa explicar-se teoricamente — talvez essa pureza de sentimento seja um equilíbrio particularmente refinado do comportamento mímico —, de qualquer modo o teatro natural de Oklahoma nos encaminha para o teatro chinês, que é um teatro mímico. Uma das funções mais importantes deste teatro natural é resolver a ação no gesto. E é possível ir mais além e sustentar que toda uma série de ensaios e histórias curtas de Kafka acham-se plenamente iluminados somente se se os põe em relação como documentos, por assim dizer, com "o teatro natural de Oklahoma". Só então se pode ver com certeza que toda a obra de Kafka representa um código de gestos que, a priori, não possuem para o autor um claro significado simbólico, mas são melhor questionados em relação a ordenamentos e combinações sempre renovados. O teatro é a sede natural dessas experiências. Em um comentário inédito ao *Fratricídio*, Werner Kraft decifrou lucidamente o desenvolvimento desta história como acontecer cênico.

A representação pode começar e é efetivamente anunciada pelo soar de uma campainha. Este som se produz da forma mais natural tão logo Wese deixa a casa onde está seu escritório. Porém, diz-se expressamente que essa campainha "é sonora demais para ser a campainha de uma porta, soa sobre toda a cidade, eleva-se até o céu".

Assim como essa campainha, forte demais para uma porta, eleva-se até o céu, os gestos dos personagens de Kafka são fortes demais para seu ambiente e irrompem em um espaço mais amplo. À medida que foi-se afirmando sua maestria estilística, Kafka renunciou progressivamente a adaptar estes gestos a situações normais, a explicá-los.

É uma mania curiosa a sua — diz-se em *A Metamorfose* — de sentar-se sobre a escrivaninha e falar do alto ao empregado, que além do mais, surdo como é o chefe, deve colocar-se debaixo do seu nariz.

Já O Processo deixou claramente para trás esse tipo de explicações. K., no penúltimo capítulo, detém-se junto aos primeiros bancos,

entretanto, a distância pareceu ainda grande demais para o padre, que estendeu a mão e, com o indicador, mostrou-lhe um ponto, precisamente debaixo do púlpito. K. obedeceu, porém nesse lugar via-se obrigado a jogar a cabeça para trás a fim de poder ver o padre.

Quando Max Brod disse: "Invisível era o mundo dos fatos que lhe importavam", certamente, para Kafka o gesto era o mais invisível de todos. Cada gesto é um acontecimento e quase se poderia dizer: um drama. O palco no qual este drama se desenrola é o Teatro do Mundo, cuja perspectiva é o céu. Porém o céu é só uma perspectiva: investigar sua lei seria como pretender depen-durar o pano de fundo de um teatro numa galeria de quadros. Como el Greco, Kafka abre com cada gesto o céu, e também como el Greco — que era o santo padroeiro dos expressionistas —, o elemento decisivo, o centro da questão, continua sendo nele o gesto. A gente que ouviu o golpe no portão caminha encurvada pelo terror. Assim um autor chinês representaria o terror, e ninguém se sobressaltaria. Em outro fragmento, o próprio K. põe-se a representar. Quase sem dar-se conta tomou

da mesa, sem mesmo olhar, uma folha de papel, sustentou-a com a palma da mão e, levantando-a, colocou-a sob os olhos dos dois.

Ao fazer isto não pensava em nada determinado, e sim que agia sob a impressão de que chegaria a completar este gesto um dia, se conseguisse terminar o grande memorial que o libertaria da acusação.

Este gesto, como um gesto animal, une o mais enigmático ao mais simples. É possível ler durante muito tempo as histórias de animais de Kafka sem se perceber que não se trata, nelas, de homens. Quando tropeça com o nome do protagonista — o macaco, o cão ou a topeira —, o leitor levanta os olhos espantado e descobre que se encontra, então, muito longe do continente do homem. Mas Kafka é sempre assim: arranca ao gesto do homem seus suportes tradicionais e tem de tal sorte um objeto para reflexões sem fim. Contudo, estas reflexões, singularmente, também não têm fim, nem sequer quando se originam nas histórias simbólicas de Kafka. Pense-se na parábola *Diante da lei*. O leitor que a encontra em *O médico rural* toca, talvez, o ponto nebuloso em seu interior. Mas não teria ele sonhado em empreender a série de considerações sem fim, que surgem desta parábola, quando Kafka se detém a explicá-la? Isso acontece por intermédio do padre, em *O Processo*: e num ponto tão destacado que se poderia pensar que o romance não é mais que a parábola desdobrada. No entanto, o verbo "desdobrar" tem duplo sentido. Se o botão se desdobra em flor, o barco de papel que se ensina às crianças a fazer desdobra-se em uma folha lisa. E este segundo tipo de "desdobramento" é o adequado à parábola, ao prazer do leitor de estendê-la até que seu significado seja completamente linear. Porém as parábolas de Kafka desdobram-se no primeiro sentido, como o botão se transforma em flor. Por isso seu resultado e a poesia são afins. Isto não impede que seus relatos se resolvam inteiramente nas formas da prosa ocidental e que mantenham com a doutrina uma relação similar à da Hagadah com a Halakkah. Não são parábolas, e não querem ser tampouco tomadas por si mesmas; são feitas de modo que possam ser citadas, que possam ser narradas a título de ilustração. Todavia, possuímos acaso a doutrina que as parábolas de Kafka acompanham e que ilustram os gestos de K. e os movimentos de seus animais? Não. E o máximo que podemos dizer sobre ela é que este ou aquele fragmento se lhe podem vincular. Kafka talvez dissesse: é um espólio que a transmite, porém nós podemos também dizer: é um mensageiro que a prepara. Trata-se aqui, de qualquer forma, do problema da organização da vida e do trabalho na comunidade humana. Este problema preocupou Kafka, por

mais que lhe parecesse impenetrável. Se no célebre colóquio com Goethe, em Erfurt, Napoleão pôs a política no lugar do destino, Kafka — fazendo uma variação — pôde definir a organização como destino. Esta se lhe apresenta não só nas vastas hierarquias de funcionários de *O Processo* ou de *O Castelo*, mas também — em forma ainda mais tangível — nas difíceis e insondáveis empresas de construção, de cujo modelo tratou em *A Construção da Muralha da China*.

A muralha devia constituir uma proteção para séculos, eram, portanto, condições fundamentais para a tarefa a construção mais cuidadosa, a utilização das experiências arquitetônicas de todos os tempos e de todos os povos, o sentido de responsabilidade pessoal dos construtores. Para os trabalhos de menor importância podia-se empregar gente ignorante do povo: homens, mulheres, crianças, todos os que vinham oferecer-se atraídos pelo pagamento; contudo, para a direção de cada grupo de quatro pessoas, era necessário um homem inteligente, perito em construções. . . . Nós — falo em nome de muitos — aprendemos a conhecer-nos e a reencontrar-nos conosco mesmos somente ao executar as disposições dos engenheiros supremos, e comprovamos que, sem a orientação dos chefes, nem nossa cultura escolástica nem nosso intelecto humano teriam bastado para a pequena tarefa que nos correspondia, no imenso projeto.

Esta organização se assemelha ao destino. Meschnikoff, que traçou seu esquema no célebre livro *A Civilização e os Grandes Rios Históricos*, serve-se de expressões que poderiam ser de Kafka.

Os canais do Yang-tse-Kiang e os diques do Hoangho — escreve — são, segundo todas as probabilidades, resultado do trabalho comum, sagazmente organizado de . . . várias gerações. O menor descuido na escavação de um fosso ou no escoramento de um dique, a menor negligência, o egoísmo de um homem ou de um grupo de homens a respeito da conservação da riqueza hidráulica comum, torna-se, em condições tão especiais, fonte de desastres e calamidades sociais vastíssimas. Por isso um alimentador fluvial exige, com ameaças de morte, uma solidariedade estreita e

constante entre massas de população que são, com freqüência, estranhas e até mesmo hostis entre si; condena cada um a trabalhos cuja utilidade coletiva apenas se tornará patente com o tempo e cujo plano é, muitas vezes, inteiramente incompreensível para o homem comum.

Kafka queria contar-se entre os homens comuns. A cada passo que tentava dar, o limite da compreensão se lhe colocava. E, por seu lado, gostava de colocá-lo também aos outros. Frequentemente parece não longe de dizer, com o Grande Inquisidor de Dostoievski:

Porém se é assim, há aqui um mistério e nós não podemos compreendê-lo. E se há um mistério, nós temos, então, o direito de pregar o mistério e de ensinar aos homens que o que importa não é a livre decisão de seus corações, não é o amor, e sim o mistério, ao qual estão obrigados a submeter-se cegamente e, portanto, independentemente de sua consciência.

Kafka não escapou sempre às tentações do misticismo. Com relação a seu encontro com Rudolf Steiner possuímos uma nota de diário que, pelo menos na forma em que foi publicada, não contém uma tomada de posição precisa por parte de Kafka. Acaso evitou tomá-la? Sua atitude a respeito de seus próprios textos nos leva a pensar que não é de nenhum modo impossível. Kafka dispunha de uma rara faculdade para inventar analogias. Não obstante, e!e jamais esgotou o que é suscetível de explicação e tomou, inclusive, todas as medidas possíveis contra a interpretação de seus próprios textos. Para aventurar-se neles é preciso fazê-lo com cuidado, cautela e desconfiança. É necessário ter presente a maneira de ler própria de Kafka, tal como aparece na interpretação daquela parábola. Pode-se lembrar também seu testamento. A disposição pela qual ele ordenava destruir sua obra póstuma se se a considera bem, não se deixa compreender com mais facilidade, e exige um exame tão minucioso como as respostas do guardião diante da lei. Talvez Kafka, que confrontou cada dia de sua vida com comportamentos inexplicáveis e declarações ambíguas,

quisesse pagar a seus contemporâneos, pelo menos no momento de sua morte, com a mesma moeda.

O mundo de Kafka é um Teatro Universal. Para ele o homem encontra-se naturalmente em cena. E a prova está em que no teatro natural de Oklahoma todos são aceitos. É impossível compreender os critérios segundo os quais se os aceita. A aptidão para recitar, que de início pode parecer decisiva, carece sem dúvida de qualquer importância. Mas isto também pode ser expresso nos seguintes termos: aos candidatos somente se lhes pede que recitem o papel de si mesmos. Que eles possam ser seriamente o que dizem ser, é coisa que escapa ao campo do possível. Os personagens, com seus papéis, buscam asilo no teatro natural, assim como os seis de Pirandello buscam um autor. Em ambos os casos, esse lugar é o último refúgio, e isto não exclui que seja a redenção. A redenção não é um prêmio à vida, ou melhor, o último refúgio de um homem que, como diz Kafka, tem "o caminho bloqueado por seu próprio osso frontal". E a lei desse teatro acha-se contida em uma frase do *Informe para tuna Academia*: "Imitava-os porque buscava uma saída, por nenhuma outra razão". Um presságio de tudo isto parece aflorar em K. antes do fim de seu processo. Volta-se repentinamente para os dois senhores com cartolas que vêm buscá-lo e pergunta:

"Em que teatro trabalham?" "Teatro?", perguntou um deles, virando-se para o outro para pedir-lhe conselho, com as comissuras dos lábios para baixo. O outro permaneceu ali como um mudo a quem o organismo não responde.

Não respondem à pergunta, porém tudo leva a crer que os impressionara.

Sobre uma mesa comprida, coberta com uma toalha branca, oferece-se um banquete a todos os que passaram a fazer parte do teatro natural. "Todos estavam excitados e alegres". Para a festa os figurantes representam anjos. Estão sobre altos pedestais, que, rodeados de cortinas esvoaçantes, ocultam uma pequena escada em seu interior. Preparativos de uma quermesse camponesa ou talvez de uma festa infantil, onde o menino da fotografia, enfeitado e oprimido pelas roupas, teria perdido a tristeza que se

vê em seu olhar. Se não tivessem asas presas à cintura, esses anjos poderiam ser verdadeiros. Têm seus precursores em Kafka. Um deles é o empresário que sobe até junto do trapezista, golpeado "pela primeira dor" na rede de proteção, acaricia-o e aperta-lhe a cara contra a sua "de modo que as lágrimas do artista lhe banharam todo o rosto". Outro, anjo custódio ou da guarda, encarrega-se, depois do "fratricídio", do assassino Schmar que "aperta a boca contra as costas do policial que o conduz apressadamente". "Em Kafka — disse Soma Morgenstern - - há uma atmosfera de povoado como em todos os grandes fundadores de religiões". E aqui é oportuno recordar a definição de piedade religiosa dada por Lao-tsé, tanto mais que Kafka fez dela uma transcrição perfeita em *O próximo povoado*:

As comunidades vizinhas podem estar ao alcance da vista, pode-se ouvir à distância o grito dos gaios e dos cães. Sem dúvida os homens deveriam morrer velhíssimos sem jamais ter viajado para longe.

Este é Lao-tsé. Também Kafka era um autor de parábolas, mas não era um fundador religioso.

Consideremos o povoado ao pé do castelo, no qual a pretendida chamada de K. como agrimensur é confirmada de modo tão inesperado e misterioso. Brod disse, em seu posfácio a este romance, que Kafka, para modelo do povoado ao pé do castelo, deve ter pensado num determinado lugar, Zürau, em Erzgebirge. Entretanto podemos reconhecer nele, igualmente, outro povoado: o de uma lenda talmúdica que o rabino conta em resposta à pergunta sobre porque o judeu prepara um banquete na noite de sexta-feira. A lenda refere-se a uma princesa que definhava no exílio, longe de sua gente, em um povoado cuja língua não compreendia. Um dia recebe uma carta que diz que o prometido não a esqueceu, que se pôs em viagem e está a caminho para ela. O prometido, diz o rabino, é o Messias; a princesa, a alma; o povoado, no qual se acha desterrada, o corpo. E como não pode manifestar sua alegria ao povoado de outra forma porque nele não se entende sua língua, prepara-lhe um banquete. Com este povoado do Talmud, achamo-nos no coração do mundo de Kafka. O

homem contemporâneo vive em seu corpo assim como K, no povoado ao pé do castelo; o corpo lhe foge, converte-se em inimigo. Pode ocorrer que o homem acorde uma manhã e se ache transformado em um inseto. A estranheza — a própria estranheza — se apossou dele. Kafka respira o ar deste povoado e por isso ele não caiu na tentação de converter-se em um profeta religioso. Também pertence a este povoado o curral de onde saem os cavalos para o médico, o quartinho sufocante onde Klamm se senta diante de um jarro de cerveja com um cigarro na boca, e o portão que, ao ser golpeado, abre-se para a ruína. O ar deste povoado não é de todo puro: nele se mesclam viciosamente a matéria embrionária e a matéria em decomposição. Kafka deve tê-lo respirado durante toda a sua vida. Não era um adivinho nem um fundador religioso. Como pôde resistir?

### *O homenzinho corcunda*

Como já se sabe há muito tempo, Knut Hamsun tem o costume de mandar, de vez em quando, cartas com suas críticas aos jornais da pequena cidade próxima de onde vive. Há anos realizou-se nesta cidade um processo contra uma moça que havia matado seu filho recém-nascido. Foi condenada a uma pena na prisão. Pouco depois apareceu no jornal local uma declaração de Hamsun. Declarava que voltaria as costas a uma cidade que não sabia aplicar a pena máxima a uma mãe que havia matado seu filho recém-nascido: se não a forca, pelo menos a prisão perpétua. Passaram-se alguns anos e ele escreveu *Bênção da Terra*, onde se pode ler a história de uma criada que comete o mesmo crime, sofre a mesma pena, e como o leitor pode constatar com facilidade, não mereceu outra mais severa.

As reflexões póstumas de Kafka contidas em *A Construção da Muralha da China* fazem recordar este episódio. Se bem que mal acabara de sair este volume póstumo, surgiu, apoiando-se em suas reflexões, uma interpretação de Kafka que se comprazia em utilizá-las sem considerar sua obra, de modo algum, verdadeira e própria. Há duas maneiras de errar totalmente com relação aos escritos de Kafka. Uma que consiste na interpretação natural, outra, na sobrenatural: ambas — tanto a interpretação

psicanalítica quanto a teológica — descuidam igualmente do essencial. A primeira é sustentada por Hellmut Kaiser; a segunda por vários autores, como H. J. Schoeps, Bernhard Rang, Groethuysen. Entre estes últimos é preciso contar também com Willy Haas, que sem dúvida formulou a respeito de Kafka — quanto a outros aspectos aos quais logo nos referiremos — observações muito interessantes. Isto não o salvou de uma interpretação da obra no sentido do *clichê* teológico:

O poder superior, o reino da graça, foi representado por ele em seu grande romance *O Castelo*; o poder inferior, o reino do juízo e da condenação, no igualmente grande romance *Processo*. O território entre ambos, o destino terrestre e suas difíceis exigências, procurou pintá-lo mediante uma severa estilização, em seu terceiro romance: *América*.

O primeiro terço desta interpretação pode ser considerado, segundo Brod, como patrimônio comum da exegese kafkiana. Por exemplo, assim Bernhard Rang escreve:

Na medida em que se pode considerar o castelo como sede da graça, todos esses vãos esforços e tentativas significam, precisamente — em termos teológicos —, que a graça divina não se deixa alcançar e pressionar pelo arbítrio e a vontade do homem. A inquietude e a impaciência não fazem mais que impedir e confundir a sublime quietude do divino.

Esta interpretação é, por certo, cômoda; no entanto, à medida que a desdobramos, fica mais evidente que é insustentável. Isto é mais notório, talvez, em Willy Haas que em outros, quando declara:

Kafka procede. . . de Kierkegaard tanto quanto de Pascal, e pode-se até mesmo considerá-lo como o único descendente legítimo de Pascal e de Kierkegaard. Os três têm em comum o duro e cruel tema religioso fundamental: que o homem é sempre culpado diante de Deus. . . O mundo superior de Kafka, o chamado *Castelo*, com seu exército imperscrutável, mesquinho, extravagante e lascivo de funcionários, seu céu misterioso, joga um jogo terrível

com os homens. . .; sem dúvida o homem é profundamente culpado, inclusive diante deste Deus.

Esta teologia permanece insuficiente a respeito da teodicéia de Anselmo de Canterbury e incorre em especulações bárbaras, que nem sequer se podem fazer concordar com a leitura do texto kafkiano.

Tem acaso um funcionário isolado — diz-se justamente em *O Castelo* — direito a conceder perdão? Quando muito a autoridade reunida poderia tomar uma decisão, porém, provavelmente, também ela tem o poder de condenar, mas não o de perdoar.

Este caminho chega logo a seu termo. "Tudo isto — escreve Denis de Rougemont — não é o estado miserável do homem sem Deus, e sim o estado miserável de um homem submetido a um Deus que não conhece, porque não conhece Cristo".

É mais fácil extrair conseqüências especulativas da edição póstuma das notas de Kafka que esclarecer um só dos temas que afloram em seus contos e romances. Porém só estes podem iluminar as forças pré-históricas que ele enfrentou, forças que podem, desse modo, ser consideradas como as potências históricas de nossos dias. Quem dirá sob qual nome se apresentaram a Kafka? Certo é apenas que Kafka não pôde orientar-se entre elas. Não as conheceu; somente viu aparecer — no espelho que lhe apresentava a pré-história na forma da culpa — o futuro em forma de juízo. Contudo, Kafka não deu nenhuma indicação sobre como se deve entender esse juízo: não é o último, o universal?, não faz do juiz o acusado?, o procedimento mesmo não constitui o castigo? — A tudo isto Kafka não respondeu. Além do mais, é lícito pensar que Kafka esperasse uma resposta? Mais do que isso, não procurava deixá-la em suspenso? Em suas histórias, a épica reconquista a função que desempenhava na boca de Scheherazade: a de adiar os acontecimentos. O adiamento é, em *O Processo*, a esperança do acusado — de que o procedimento não se converta pouco a pouco em veredicto. Também o patriarca deve aproveitar-se de um adiamento, ainda que por isto possa perder seu lugar na tradição.

Poderia imaginar—outro Abraão que — inclusive se desse modo não chegasse a ser patriarca ou nem ao menos mercador de roupas velhas, — estivesse disposto a obedecer ao pedido do sacrifício imediato, rápido como um *garçon*. E que sem dúvida não executaria o sacrifício por não poder afastar-se da casa, por ser indispensável, por ter a economia doméstica necessidade dele, por haver sempre ainda alguma coisa a ordenar, por não estar em ordem a casa e porque sem que es-tivesse em ordem sua casa, sem este suporte, não poderia partir: a Bíblia mesmo o reconhece, uma vez que diz: "E pôs em ordem sua casa".

"Rápido como um *garçon*" se diz deste Abraão. Qualquer coisa para Kafka se deixava apreender apenas no gesto. E este gesto, que não entendia, é o ponto obscuro e nebuloso das parábolas. Deste ponto emana a obra de Kafka. É notória a sua avareza quanto a publicá-la. Seu testamento ordena que ela seja destruída. Este testamento (que não pode ser evitado por quem quer que se ocupe de Kafka) diz que a obra não satisfazia a seu autor; que este considerava seus esforços como malogrados e que se considerava entre aqueles destinados a fracassar. O que fracassou foi sua grandiosa tentativa de reconduzir a poesia à condição de doutrina e de voltar a dar-lhe, como parábola, a consistência e a simplicidade que eram as únicas qualidades que lhe pareciam adequadas frente à razão. Nenhum outro poeta seguiu com tanto rigor o mandamento: "Não te farás nenhuma imagem".

"Foi como se a vergonha fosse sobreviver a ele": com estas palavras conclui *O Processo*. A vergonha, que corresponde à sua "elementar pureza de sentimento, é o gesto mais forte de Kafka. Porém tem um duplo aspecto. A vergonha, que é uma reação íntima do homem, é também uma reação socialmente imperativa. Não é só vergonha diante dos outros, mas pode ser também vergonha *para* eles. De tal modo, a vergonha de Kafka não é mais pessoal do que a vida ou o pensamento que ela governa, e do qual ele mesmo diz: "Não vive sua vida pessoal, não pensa seu pensamento pessoal. É como se vivesse e pensasse sob a repressão de uma família. . . Esta família desconhecida. . . não pode despedilo". Ignoramos como se compõe — de animais e de homens — esta família desconhecida. Só está claro que é esta família que

obriga Kafka a deslocar — ao escrever — eras cósmicas. Seguindo as injunções desta família faz rolar a rocha do acontecer histórico como Sísifo a sua pedra. Assim acontece que venha à luz sua parte inferior. Sua visão não é agradável. Porém Kafka pode resistir a ela. "Crer no progresso não significa crer que se tenha produzido já um progresso. Esta não seria uma fé". A época em que vive não significa para ele nenhum progresso sobre os começos pré-históricos. Seus romances se desenvolvem em um mundo pantanoso. A criatura aparece nele no estágio que Bachofen define como hetairico. O fato de que este estágio esteja esquecido não significa que não aflore no presente. Inclusive acha-se presente justamente em virtude desse esquecimento. Em relação com este estágio há uma experiência que vai mais ao fundo que a do burguês médio. "Tenho uma experiência — diz Kafka em um de seus primeiros esboços — e não brinco ao dizer que é um enjôo de mar em terra firme". Não é por acaso que a primeira "contemplação" se produz em um balanço. E Kafka se demora infinitamente na natureza oscilante, flutuante das experiências. Cada uma cede à experiência oposta, mistura-se à ela.

Era verão — começa *O golpe contra o portão* —, um dia sufocante. Ao voltar para casa com minha irmã passamos em frente ao portão de um curral. Não sei se brincando, ou por distração, ela deu um golpe sobre o portão ou se só fez o gesto, com o punho cerrado, sem golpear.

A simples possibilidade desta terceira hipótese mostra as precedentes, que antes pareciam inofensivas, sob outra luz. Do pântano destas experiências surgem as figuras femininas de Kafka. São criaturas palustres, como Leni, que estende "o dedo médio e o anular da direita, unidos entre si por uma membrana quase até a última falange". "Belos tempos! — diz a ambígua Frida, ao recordar sua vida anterior —. Nunca me perguntaste sobre meu passado". Isto nos leva ao obscuro seio dos tempos, onde se realiza o acoplamento "cuja desenfreada luxúria — segundo diz Bachofen — é aborrecida pelas puras potências da luz celestial e justifica a expressão *lutae voíuptates* da qual se serve Arnóbio".

Somente a partir disto pode-se entender a técnica narrativa de Kafka. Se outros personagens do romance devem comunicar algo a K., fazem-no, ainda que se trate da coisa mais grave ou mais surpreendente, de forma incidental e como se ele, no fundo, devesse sabê-lo há muito. É como se não houvesse nada novo, como se o protagonista fosse tacitamente convidado a recordar algo que esqueceu. Willy Haas interpretou o desenvolvimento de *O Processo*, com razão, neste sentido, ao dizer que

o objeto do processo, inclusive o verdadeiro protagonista deste livro incrível é o esquecimento. . . cuja. . . propriedade fundamental é a de esquecer-se de si mesmo. . . O esquecimento transformou-se aqui em uma figura muda — na pessoa do acusado — e em figura de intensidade grandiosa.

Não se pode afastar, de imediato, a tese de que "este centro misterioso" deriva "da religião judaica".

Aqui a memória, como piedade, desempenha um papel de enorme importância. Não é. . . um, e sim ... o mais profundo atributo de Jeová, o de recordar, o de ter uma memória infalível "até a terceira e a quarta geração", e mesmo até "a centésima". O ato. . . mais sagrado do. . . rito consiste no cancelamento dos pecados do livro da memória.

O esquecido — e com esta noção achamo-nos num limiar posterior da obra de Kafka — não é nunca puramente individual. Cada objeto particular de esquecimento se confunde com o esquecido da pré-história, entra com ele em combinações inumeráveis, mutantes, incertas, que dão origem sempre a novos prodígios. O esquecimento é o recipiente do qual surge à luz o inesgotável mundo intermediário das histórias de Kafka.

Aqui a plenitude do mundo vale como a única realidade. Cada espírito deve ser objetivo, deve estar à parte, para ter lugar e direito de existir. O espiritual, na medida em que desempenha ainda uma função, resolve-se em espíritos. Os espíritos tornam-se indivíduos totalmente particulares, cada um com seu nome e

especialmente ligados ao nome de quem os venera. . . Aqui não se vacila em plenificar com a sua multidão um mundo já superpovoado. . Sem escrúpulos multiplica-se aqui a multidão dos espíritos; aos antigos agregam-se sempre os novos, . . .cada um com seu nome próprio e diferente dos outros.

O texto que acabamos de ler não trata de Kafka, e sim da China. Pois é a forma em que Franz Rosenzweig descreve, em "*Stern der Erlösung*", o culto chinês dos antepassados. Todavia para Kafka o mundo de seus antepassados tal como o mundo dos fatos que lhe importavam, permanecia impenetrável até o fundo, e não há dúvidas de que este mundo, assim como as árvores totêmicas dos primitivos, conduz para baixo, até as bestas. De resto, não é só em Kafka que os animais são depositários do esquecido. No profundo conto de Tieck *O Louro Eckbert* o nome esquecido de um cãozinho — Strohm — é a soma de uma culpa enigmática. Assim pode-se compreender porque Kafka procurava continuamente captar a presença do esquecido nos animais. Os animais não constituem a meta, porém são indispensáveis para chegar a ela. Pense-se no "artista da fome", que, "para dizê-lo claramente, era apenas um obstáculo no caminho que conduzia aos estabulos". Não vemos por acaso o animal de *A Toca* ou a "topeira gigante" dar asas à imaginação e atilar o cérebro, assim como o vemos tatear e escavar a terra? Mas, por outro lado, este pensamento é, a uma só vez, algo frágil e incerto. Oscila indeciso de uma preocupação a outra, saboreia todas as angústias e tem a volubilidade do desespero. Assim, achamos em Kafka, até mesmo mariposas; "o caçador Graco", que, culpado, não quer reconhecer sua própria culpa, "transformou-se em uma mariposa". "Não ria", diz o caçador Graco. E isto é uma verdade: entre todas as criaturas de Kafka, são especialmente os animais que se dedicam à reflexão. O que a corrupção é para o Direito, a angústia o é para o pensar destas criaturas. A angústia confunde os acontecimentos e, não obstante, é sempre, neles, a única fonte de esperança. Mas visto que a coisa mais estranha e esquecida seja o corpo — nosso próprio corpo — compreende-se porque Kafka denominou "a besta" ao acesso de tosse que irrompia do seu interior. Era o primeiro assalto do grande tropel.

O mais estranho bastardo que a pré-história engendrou em Kafka mediante a culpa é Odradek.

No princípio parece um carretei chato, em forma de estrela, e na realidade parece, também, coberto de fio; entende-se que não se poderia tratar senão de velhos fios arrebitados, cheios de nós e embaraçados, de todo tipo e cor. Porém não é só um carretei; do centro da estrela surge uma pequena varinha transversal e sobre esta varinha está encaixada uma segunda em ângulo reto. Por meio desta última varinha, de um lado, e de um dos raios da estrela, por outro, o conjunto pede apoiar-se como sobre duas pernas.

Odradek "se aloja, segundo os casos, em sótãos, escadas, corredores, vestíbulos". Prefere os mesmos lugares que o tribunal, que está atrás da culpa. O chão é o lugar dos objetos abandonados e esquecidos. Talvez a obrigação de apresentar-se em juízo suscite uma sensação similar à de abrir um baú que está no chão fechado há anos. De bom grado adiaríamos a empresa até o final dos tempos, tal como K. descobre que seu memorial "teria podido servir para manter ocupado o espírito já pueril de um velho aposentado".

Odradek é a forma que as coisas assumem no esquecimento. Desfiguram-se, tornam-se irreconhecíveis. Assim é "a preocupação do pai de família" a qual ninguém sabe o que é; assim a barata da qual sabemos até bem demais que representa a Gregor Samsa, assim o grande animal, meio gato e meio cordeiro, para quem talvez "o cutelo do açougueiro fosse uma libertação". Entretanto, estes personagens de Kafka se relacionam, através de uma longa série de figuras, com o protótipo da deformidade, o cor-cunda. Entre os gestos dos contos kafkianos, nenhum é mais freqüente do que o do homem que inclina profundamente a cabeça sobre o peito. É o cansaço nos senhores do tribunal, o aparato nos porteiros do hotel, a altura do teto — baixo demais — nos visitantes da galeria. Porém, em *Na Colônia Penal* as autoridades servem-se de um mecanismo antiquado, que grava letras muito floreadas sobre as costas dos culpados, multiplica as feridas, acumula ornamentos, até que as costas dos culpados

tornam-se clarivi-dentes e chegam a decifrar de forma direta o escrito, de cujas letras aprenderão o nome de sua culpa desconhecida. É, portanto, das costas, a incumbência de aprender e de carregar o nome da sua culpa. E assim é, em Kafka, desde sempre. Uma velha nota de diário diz:

Para ser o mais pesado possível, coisa que me parece útil para adormecer, tinha cruzado os braços e colocado as mãos sobre as espáduas, de modo que jazia como um soldado carregado com seu equipamento.

Aqui o peso coincide tangivelmente com o esquecimento (daquele que dorme). Em *O Homenzinho Corcunda*, a canção popular simbolizou a mesma coisa. Este homenzinho é o inquilino da vida desfigurada, e se desvanecerá quando vier o Messias, de quem um grande rabino disse que não pensa em transformar o mundo com violência, e sim ajustá-lo só um pouquinho.

*Geh ich in mein Kámmmerlein,  
Will mein Bettlein machen,  
Steht ein bücklicht Mânnlein da,  
Fá'ngt ala an zu lachen.*

É o riso de Odradek, do qual se diz: "Soa mais ou menos como o crepitar de folhas caídas".

*Wenn ich an mein Bánklein knie,  
Will ein bisschen beten,  
Steht ein bücklicht Mânnlein da,  
Fàngt ais an zu reden:  
Liebea Kindlein, ach ich bitt,  
Bet iürs bücklicht Mânnlein mit.*

Assim termina a canção popular. Em sua profundidade, Kafka toca o fundamento que não lhe dão nem "as intuições da sabedoria mítica" nem "a teologia existencial". E que é tanto o fundo do povo alemão, quanto o do povo judeu. Se Kafka não rezou — coisa que não sabemos — distinguia-se em grau

elevadíssimo, pelo que Malebranche define como "a oração natural da alma": a atenção. E nela, como os santos nas suas orações, ele se solidarizou com todas as criaturas.

### *Sancho Pança*

Em um povoado jazídico, segundo se conta, uma noite, ao final do sabá, os judeus estavam sentados em uma mísera casa. Eram todos do lugar, salvo um, que ninguém conhecia: um homem particularmente miserável, maltrapilho, que permanecia acorçado em um canto escuro<sup>12</sup>. A conversa havia girado em torno dos mais variados temas. De repente, alguém colocou a pergunta sobre qual seria o desejo que cada um teria formulado, se tivesse podido satisfazê-lo. Um queria dinheiro, o outro um genro, o terceiro um novo banco de carpinteiro, e assim por diante no círculo. Depois que todos tinham falado, restava ainda o mendigo em seu canto escuro. De má vontade e vacilando respondeu à pergunta:

Queria ser um rei poderoso e reinar em um enorme país, e achar-me uma noite dormindo em meu palácio, e que das fronteiras irrompesse o inimigo, e que antes do amanhecer os cavaleiros estivessem em frente ao meu castelo e que não houvesse resistência, e que eu, despertado pelo terror, sem tempo sequer para vertir-me, tivesse que fugir de camisa e que, perseguido por montes e vales, por bosques e colinas, sem dormir nem descansar, tivesse chegado aqui são e salvo, sobre o banco, neste canto. Isso queria.

Os outros olharam-se desconcertados. "E que terias ganho com esse desejo?" perguntou um. "Uma camisa", foi a resposta.

Esta história penetra profundamente na economia do mundo de Kafka. Ninguém disse, de fato, que as deformações que um dia o Messias virá a corrigir são apenas deformações de nosso espaço. São também deformações de nosso tempo. Kafka certamente o pensou, e com base nesta certeza fez seu avô dizer:

A vida é extraordinariamente curta. Em minha lembrança ela é de uma tal brevidade que eu, por exemplo, não compreendo

como um jovem pode decidir-se a cavalgar até o povoado vizinho sem temer que — deixando de lado qualquer desgraçado acidente — a duração de uma vida comum que se desenvolve com felicidade não seja infinitamente breve demais para uma tal cavalgada.

Um sósia deste velho é o mendigo que em "sua vida comum que se desenvolve com felicidade" não encontra sequer o tempo para um desejo,—porém que na vida insólita, infeliz — na fuga —, a que se transfere com sua história, é isento deste desejo e o troca pela realização.

Há entre as criaturas de Kafka, uma raça que leva em conta, particularmente, a brevidade da vida. Essa raça vem da

cidade do Sul. . . , dela se dizia: "Essa é gente! Pensem um pouco: não dormem!" "E por que não dormem?" "Porque não se cansam nunca". "E per que não se cansam?" "Porque são loucos." "Os loucos acaso não se cansam?" "E como poderiam cansar-se os loucos?"

É evidente que os loucos e os ajudantes — que tampouco nunca se cansam — são afins. Porém esta gente sobe ainda mais alto. Em um determinado momento se diz, a respeito da fisionomia dos ajudantes, que faziam "pensar em adultos, inclusive quase em estudantes". E, de fato, os estudantes, que aparecem em Kafka nos momentos mais impensados, são os porta-vozes e regentes desta raça. " 'Mas, quando dorme?', perguntou Karl, contemplando maravilhado o estudante. 'Dormir.. . Sim!', disse o estudante, 'Dormirei quando tiver terminado meus estudos' ". É preciso pensar nas crianças que vão dormir de má vontade. Enquanto dormem pode acontecer algo que exija sua presença. "Não esquecer o melhor" soa como uma advertência que nos é familiar entre uma obscura massa de antigas histórias, e que, talvez, não se encontre realmente em nenhuma. O esquecimento, entretanto, refere-se sempre ao melhor, porque refere-se à possibilidade da redenção. "A idéia de querer ajudar-me — diz ironicamente o espírito errante sem paz do caçador Graco — é uma doença que se cura ficando na cama". Em seus estudos os estudantes velam, e por

acaso a máxima virtude do estudo consiste justamente em mantê-los vigilantes. O jejuador jejua, o guardião cala e os estudantes velam. De modo tão secreto atuam em Kafka as grandes regras da ascese.

A coroa deles é o estudo. Kafka o reevoca com a devoção dos anos submersos da infância.

Quase da mesma maneira — agora havia passado muito tempo — Karl estava sentado em sua casa, à mesa de seus pais, e fazia seus deveres, enquanto seu pai lia o jornal ou fazia contas ou a correspondência para uma sociedade, e sua mãe estava ocupada em um trabalho de costura e a cada ponto levantava a agulha sobre o pano. Para não incomodar seu pai, Karl tinha sobre a mesa só o caderno e a caneta, e punha os livros necessários à direita e esquerda, sobre duas cadeiras. Que calma havia então! Como era raro chegar um estranho à sala!

Talvez esses estudos não tenham significado nada. No entanto, estão muito próximos desse nada que apenas torna útil alguma coisa, e que é o Tao. Era isso que Kafka perseguia no seu desejo de

martelar uma mesa com habilidade paciente e minuciosa e ao mesmo tempo não fazer nada; mas não de forma que se possa dizer: "Para ele, martelar não é nada", e sim "Para ele, martelar é um verdadeiro martelar e ao mesmo tempo nada", com o que, inclusive, o martelar seria ainda mais audacioso, ainda mais decidido, ainda mais real e, se se quer, ainda mais louco"

Uma atitude tão decidida, tão fanática, é a dos estudantes no estudo. Não se poderia imaginar atitude mais estranha. Os escritores, os estudantes, estão sempre sem alento. Estão sempre a procura de algo.

Freqüentemente o funcionário dita em voz tão baixa que o escrevente não pode ouvi-lo se ficar sentado e, portanto, deve levantar-se para ouvir o que se lhe dita, sentar-se depressa e

escrevê-lo, depois pular de novo em pé, e assim por diante. Ê bem estranho tudo isto, ou antes, quase incompreensível.

Contudo, talvez se possa compreender melhor se se pensar nos atores do teatro natural. Todos os atores devem responder no momento da sua chamada. E também em outros aspectos se assemelham a estes seres assíduos. Para eles, de fato, o martelar e um verdadeiro martelar e ao mesmo tempo nada": quer dizer, quando penetram no âmago de seus papéis. Eles estudam esse papel, e seria um mau ator quem esquecesse uma palavra ou um só gesto de tal papel. Mas para os membros da companhia de Oklahoma esse papel é a vida precedente de cada um. Daí a natureza" desse teatro natural. Seus atores são seres redimidos. Porém não o é ainda o estudante a quem Karl observa durante a noite, em silêncio, na sacada, enquanto

lia o livro, passava as páginas, de vez em quando procurava algo em outro volume que pegava sempre com gesto rapidíssimo, e várias vezes tomava notas em um caderno que aproximava da cara de modo extravagante.

Nesta representação viva do gesto Kafka é inesgotável. Porém isto não acontece nunca sem maravilha. Tem-se comparado corretamente K. com o soldado Schweyk; um se maravilha com tudo, o outro não se maravilha com nada. Na época da alienação máxima dos homens entre si, das relações infinitamente mediatizadas — enfim, as únicas que eles têm —, inventou-se o filme e o gramofone. No filme o homem não reconhece o seu próprio andar, no gramofone não reconhece sua própria voz. Isto foi confirmado através de experiências. A situação do sujeito de tais experiências é a de Kafka. É essa situação que o reconduz ao estúdio. É possível que no estúdio reencontre fragmentos de sua própria existência, que ainda fazem parte de seu papel. É possível que ele volte a receber o gesto perdido, como Peter Schlemihl a sua sombra vendida. É possível que chegue a compreender-se, mas com que enorme esforço! Porque o que brota do esquecimento é uma tempestade. E o estúdio é uma cavalgada que marcha contra ela. Assim o mendigo cavalga sobre o banco da

estufa em busca do seu passado, para apossar-se de si mesmo na forma do rei fugitivo. À vida, que é breve demais para uma cavalgada, corresponde esta cavalgada, que é suficientemente longa para uma vida:

.. .até que se abandonam as esporas, porque não há esporas, até que se atiram fora as rédeas porque não há rédeas, e não se vê mais do que o campo diante de si, igual a uma charneca pelada, onde já se desvaneceram o pescoço e a cabeça do cavalo.

Assim se realiza a fantasia do cavaleiro feliz que se lança impetuosamente em busca do passado em uma viagem alegre e vazia e já não é uma carga para sua montaria. Infeliz, o cavaleiro que está acorrentado ao cavalo: porque se propôs uma meta futura mesmo que seja a mais imediata: o depósito de carvão. Infeliz também seu animal. Infelizes ambos: a caçamba e o cavaleiro.

Cavaleiro de caçamba, com a mão em cima, na alça, a mais simples rédea, giro pesadamente escada abaixo; embaixo sobe pomposa minha caçamba. Camelos deitados rentes ao chão, não são mais belos quando se levantam gingando sob a batuta do guia.

Sem mais esperança, já não se abre nenhum espaço com a promessa de ser "as regiões das montanhas geladas" onde o cavaleiro de caçamba se perca para sempre. Das "ínfimas regiões da morte" sopra o vento que está a seu favor: o mesmo que freqüentemente emana no Kafka da pré-história do mundo e que é também o que empurra a barca do caçador Graco.

Em toda parte — diz Plutarco —, nos mistérios e nos sacrifícios, entre os gregos e entre os bárbaros, se ensina que devem existir dois seres principais e duas forças particulares opostas, das quais uma empurra diretamente para a frente, enquanto a outra desvia e faz retroceder.

O redobramento é a direção do estudo, que transforma a vida em escrita. Seu mestre é Bucéfalo, "o novo advogado", que, sem o

grande Alexandre — quer dizer, livre do conquistador lançado para a frente —, empreende o caminho do regresso.

Livre, os flancos já não mais apertados pelas pernas do cavaleiro, junto à quieta lâmpada, longe dos clamores das batalhas alexandrinas, lê e volta as páginas de nossos vetustos livros.

Esta história foi objeto de interpretação há algum tempo, por parte de Werner Kraft. Depois de ter analisado minuciosamente cada detalhe do texto, o intérprete observou: "Não existe em toda a literatura uma crítica do mito mais poderosa e mais radical em toda a sua extensão". A palavra "justiça" — pensa Kraft — não é empregada por Kafka; apesar disso, é a justiça que efetua aqui a crítica do mito. Porém, uma vez chegados aqui, corremos o risco de trair Kafka se nos detivermos neste ponto. Pode verdadeiramente o direito ser posto em movimento, em nome da justiça, contra o mito? Não: como jurista, Bucéfalo permanece fiel às suas origens. Parece, no entanto, — e nisto poderia consistir, no sentido de Kafka, a novidade para ele e para a profissão de advogado — que ele não exercita sua profissão. O direito que não é mais exercido e que é só estudado, é a porta da justiça.

A porta da justiça é o estudo. E certamente Kafka não se atreve a associar a esse estudo as promessas que a tradição associava aos estudos da Thora. Seus ajudantes são sacristãos que ficaram sem paróquia; seus estudantes, escolares sem escrita. Agora nada mais os detém em sua viagem "alegre e vazia". Mas Kafka encontrou a lei de sua viagem: pelo menos uma vez conseguiu adequar seu ritmo veemente a uma cadência épica, tal como o buscou durante toda a sua vida. Confiou essa lei a um esboço que se tornou o mais perfeito, não apenas por seu caráter de interpretação.

Sancho Pança, que de resto nunca se gabou disto, através de uma porção de romances de cavalaria e aventuras lidos em horas da tarde e da noite, com o correr dos anos, alcançando seu demônio — a quem deu o nome de Don Quixote —, logrou transformá-lo de tal modo que este se dedicou a cumprir desenfreadamente as ações mais loucas, as quais, certamente por

falta de um objeto predestinado que deveria ter sido justamente Sancho Pança, não faziam mal a ninguém. Sancho Pança, homem livre, seguia imperturbável a Don Quixote em suas correrias, talvez por um certo sentido da responsabilidade, e extraiu dela um alívio útil e grande ao fim de seus dias.

Louco pacífico e ajudante não ajudado, Sancho Pança mandou seu cavaleiro adiante. Bucefalo sobreviveu ao seu. Homem ou cavalo, já não é coisa tão importante, conquanto se lhe tenha retirado o peso de cima.

**Tradução de Tânia Jatobá**

**FIM**