
A multidão como ruína no olhar de Walter Benjamin para poesia de Charles Baudelaire

Paulo Ricardo Moura da Silva (mestrando, UNESP)

Resumo: *O presente artigo tem como objetivo primordial refletir sobre o olhar que Walter Benjamin tem para a poesia de Charles Baudelaire, principalmente no que diz respeito a uma busca que empreenderemos por reconhecer nas palavras do pensador alemão, escritas em seu artigo “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, uma percepção da multidão como ruína, ainda que Benjamin não traga a imagem da ruína para sua reflexão neste seu texto explicitamente.*

Palavras-chave: Charles Baudelaire, multidão, ruína, Walter Benjamin.

Abstract: *This article has as its main objective to reflect on the Walter Benjamin’s point of view on the Charles Baudelaire’s poetry, especially with regard to a search which we will undertake to recognize the words of the German thinker, written in his article “On some motifs in Baudelaire”, a perception of the multitude as a ruin, although Benjamin did not bring the ruin image to his reflection explicitly in this text.*

Keywords: Charles Baudelaire, Multitude, Ruin, Walter Benjamin.

1. A ruína diante do Anjo da história

Walter Benjamin, em “Sobre o conceito de História” (1994), na tese IX, uma das passagens mais mencionadas do seu pensamento assistemático, vale-se do quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee, pintado em 1920, para estabelecer imagetivamente uma reflexão sobre o conceito de história. Para Benjamin, a ruína é percebida como elemento constituinte do passado, que, “como rastro, como restos que sobram da vida e da história ‘oficiais’” (AMORIM, 2010, p. 30), rastejou até o presente, como sobrevivente fraturado da ação do tempo. Nesses termos, a ruína torna-se também um aspecto que compõe o próprio presente, porque é no momento presente que é possível identificar, compreender e ressignificar o material que está diante de nossos olhos como uma ruína, o que a torna um elemento primordial ao saber constituído pela História. Eis o fragmento:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira

as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (1994, p. 226).

O conceito de história positivista pretende reconstituir o passado a partir do encadeamento sistemático de fatos, organizados por meio de uma lógica causal, em uma progressão que permitiria o encontro do passado com o presente de modo consecutivo, o que possibilitaria a busca por uma compressão totalizante do passado, no qual o presente é apenas sua consequência. Em contrapartida, Benjamin, motivado pela obra de Klee, reconhece a história como um saber constituído por ruínas, fragmentos e catástrofes, em que o passado é concebido como tempo descontínuo, fraturado e acidentado, impossibilitado de ser compreendido em plenitude. O trabalho do historiador, desse modo, seria uma releitura do passado por meio de ressignificações que o momento presente permitiria que fossem elaboradas, e não, como acredita o conceito positivista de história, uma reconstituição objetiva, translúcida e totalizante do que foi o passado.

Quem conhece o quadro do artista suíço, naturalizado alemão, e contrasta com o fragmento acima citado pode perceber que, assim como o trabalho do historiador que ressignifica o passado ao se atentar reflexivamente para seus aspectos, contradições e impasses, Benjamin, em seu texto, acaba por recriar o quadro de Klee com o seu olhar reflexivo sobre o conceito de história, sobretudo, no que diz respeito ao tom tenso das palavras, que não se encontraria expresso, na mesma medida, nos traços, cores e formas do quadro.

Como afirma Michael Löwy, “trata-se fundamentalmente da projeção de seus próprios sentimentos e idéias [de Benjamin] sobre a imagem sutil e despojada do artista alemão” (2005, p. 88), que, em cores pastéis, bem como em traços e formas primitivas, que chegam a aludir a um desenho infantil, característica recorrente nas artes plásticas de vanguarda no início do século XX, sob um jogo de claro e escuro em que o anjo estaria sob um foco de luz, a obra de Klee parece não estabelecer, em primeira instância, uma relação tão direta com a reflexão de Benjamin.

O pensador alemão, diante da essência primitiva do quadro de Paul Klee, vislumbraria o passado próximo a uma visão profética, que não revelaria o futuro ao homem, como normalmente ocorre no discurso religioso com relação às profecias, mas sim o passado, cuja cena descrita pelo pensador alemão, de origem judia, que evoca ruínas e catástrofes, anjos e tempestades vindas do paraíso, parece indicar ainda, de modo mais específico, uma profecia apocalíptica.

A essência primitiva da obra de Klee, principalmente no que se refere ao desenho do anjo, revela-se, sobretudo, pelos traços e proporções disformes, o que poderia ter sido o aspecto elementar que permitiu que a sensibilidade de Benjamin fosse tocada artisticamente para, a partir desta percepção do disforme em Klee, elaborar, agora, de modo racional, o conceito que ele propõe de história, fundamentado na imagem da ruína.

O disforme se aproxima da ruína no tocante a sua significação daquilo que não tem uma forma regular: no caso do disforme, porque não há a obediência a regras pré-estabelecidas e reconhecidas como válidas culturalmente, como, por exemplo, a proporcionalidade dos elementos que compõe a obra de arte, e, no caso da ruína, porque há uma irregularidade expressa pela deformação advinda da perda de uma parte daquilo que foi, um dia, seu todo.

Outro aspecto que aproxima também o disforme da ruína diz respeito ao duplo movimento de fascínio e repulsa, que, embora sejam opostos, se desenvolvem conjuntamente. O disforme é atraente por causa da novidade que traz consigo, que, por não estar submetido a formas pré-concebidas, proporciona o diferente, o exótico, o desconhecido, que poderia motivar quem o observa a buscar desbravar aquele estranho, para que se torne conhecido e, conseqüentemente, compreendido, o que permitirá que o novo seja dominado pelo observador, trazendo uma sensação de gratificação. Ao mesmo tempo, o novo é também angustiante por proporcionar dificuldades, em um primeiro momento, em como lidar com o que o constitui e, nesse instante, é como se o novo, em seu aspecto de desconhecido, dissesse, aos moldes da esfinge de Tebas, “decifra-me ou devoro-te”, o que poderia proporcionar certos receios no observador.

O disforme é ainda desagradável em sua desproporcionalidade, porque a beleza, sempre admirável e encantadora, é associada, desde a Antiguidade, ao harmônico, como ressalta Victor Hugo: “o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização” (2007, p. 36). Entretanto, principalmente na modernidade, os escritores e artistas exploraram também outro conceito de beleza artística que se constitui pela aproximação, para utilizar duas palavras mencionadas por Victor Hugo, do sublime e do grotesco e, portanto, os admiradores da arte moderna perceberiam esteticamente algo de atraente no disforme.

Já a ruína fascina por sua resistência à ação do tempo, ao ser notada a partir do material que está diante do observador, o que a coloca como elemento que remeteria à força, a qual poderia nos motivar, a exemplo das ruínas, a nos tornarmos mais

resistentes às adversidades que o tempo, que chamamos vida, nos proporciona. Sob esta perspectiva, a ruína funcionaria como um elemento heroico – no sentido do herói épico –, que, com sua bravura, é capaz de vencer até mesmo o tempo, mas também, justamente por esta percepção heroica das ruínas, ela poderia nos lembrar de que ainda não temos esta mesma força, que é preciso conquista-la dia após dia, sem a garantia de que vamos alcança-la.

Contudo, a vitória da ruína sobre o tempo não se realiza com a exaltação da completude do seu ser, revestido, até certo ponto, de determinada invulnerabilidade, como ocorreria caso se tratasse plenamente de um herói épico, porque a ruína venceu o tempo, mas com perdas, fraturas e rompimentos. Portanto, a ruína é, também, marca da falta, ao se ressaltar a observação da parte que não mais existe no que constitui a ruína no momento presente, o que poderia nos lembrar dos incômodos da perda que cerceiam nosso cotidiano, da angústia do não possuir o que se deseja, mas, como a psicanálise nos ensina, é também a falta que nos impulsiona a agir e dar movimento à dinâmica da nossa vida.

Nesses termos, se Benjamin reinventa o quadro de Paul Klee, em que o pensador alemão parece ter encontrado as ruínas de seu conceito de história na plasticidade do disforme da pintura de Klee, o anjo da história, reconhecido por Benjamin, é quem recriaria o passado a partir de seu olhar do presente. É o olhar do anjo da história que, situado no momento presente, mas voltado para o passado, percebe que “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1994, p. 229), como afirma o pensador alemão na tese XIV. Nesta perspectiva, o presente está potencializado nos escombros do passado, o que não estabelece linhas precisas de separação entre passado e presente, como o conceito positivista de história pressupõe, mas reconhece certo amálgama entre os dois tempos.

Reconhecer a história como um acúmulo de ruínas é, em certa medida, também perceber o próprio presente como ruína, pois é dele que emerge o olhar que se direciona ao passado na tentativa de compreendê-lo – e a constituição do próprio olhar em meio às ruínas do presente motivaria a percepção das ruínas do passado –, ao mesmo tempo em que o passado já continha em si mesmo o presente e, desse modo, se o passado é ruína, o presente que nele se encontra também o é.

No entanto, a observação do tempo passado como ruína não nos parece inerente a qualquer momento que perceba a temporalidade do antes, mas talvez tal percepção seja possível – ou mais possível – apenas na modernidade. Nas culturas fechadas, para

utilizarmos um termo de Georg Lukács (2000), o passado se estabelece no presente como tradição para os indivíduos de uma dada comunidade, que dá a eles todos os sentidos de sua existência e, ao se reconhecerem nos valores e nos saberes de sua tradição, os indivíduos se integram ao presente de sua comunidade de forma harmônica, mas também a seu passado, visto como completude inquestionável.

Sem o desejo de transcendência, que faz com que o indivíduo esteja integrado à superfície do mundo, “o grego conhece somente respostas, mas nenhuma pergunta, somente soluções (mesmo que enigmáticas), mas nenhum enigma, somente formas, mas nenhum caos” (LUKÁCS, 2000, p. 27) e assim o é porque respostas, soluções e formas chegam até os membros da comunidade por meio de um passado concebido como tempo íntegro e sábio, capaz de lhes guiar no presente de forma segura, natural e precisa.

Nesses termos, o anjo da história, se pertencesse a uma cultura fechada, não poderia ver seu passado como ruína, porque a relação que estabeleceria com o passado não possibilitaria percebê-lo como descontinuidade e fratura, que, como descrito por Benjamin, estimularia o desejo da mudança dos destroços que constituiria o passado, ao mesmo tempo em que se evidenciaria a impossibilidade de concretização desse desejo, já que o anjo da história é empurrado pelo progresso e nada pode fazer com relação às ruínas que vê. Estando o anjo da história sob a perspectiva das culturas fechadas, o passado seria concebido como totalidade a ser emulada, em que o indivíduo se reconhece na tradição da comunidade à qual pertence.

O aspecto de emulação do passado aponta também para outro elemento de incompatibilidade entre um anjo da história das culturas fechadas e outro da modernidade: o passado é fonte de sabedoria nas culturas fechadas, porque constituído de feitos heroicos e não catastróficos, como o fragmento de Benjamin apresenta. Por esta razão, o passado deve ser aprendido e incorporado à vida prática dos membros da comunidade, sem que isso gere um anseio de transformação das bases fundamentais da tradição que lhes é legada.

Não é sem motivo, portanto, que Lukács, ao pensar as culturas fechadas, teoriza, na verdade, sobre o herói da epopeia homérica, narrativa que exalta, sobretudo, as grandes realizações da Guerra de Troia, em que a coragem, a determinação e a força de Aquiles, por exemplo, é modular para seu povo, porque é um exemplo a ser seguido pelos demais, mas também suas qualidades heroicas são as próprias qualidades de toda a comunidade, porque não há uma separação plena entre indivíduo e comunidade.

Outra questão a se pensar é que o anjo da história das culturas fechadas não seria afastado de seu passado, ao ser lançado para frente pelas forças tempestuosas do progresso, porque o indivíduo, como membro integrado de uma comunidade, estabelece uma relação de identificação tal com o passado que, mais do que se aproximar dele, o passado constitui o seu ser de forma plena. Embora o passado seja visto como um tempo absoluto, o que implica em certa distância com relação ao indivíduo em seu momento presente, é justamente no absoluto do passado que o indivíduo encontra o significado do aqui e agora, o que possibilita que ele vá ao encontro do passado por meio da identificação que estabelece, mas também que o indivíduo se encontre no passado, porque a tradição é para ele fonte de autenticidade e, por isso mesmo, é emulada.

Benjamin, em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, ao refletir sobre a perda da áurea da obra de arte diante de sua reprodução, por meios técnicos, sobretudo na modernidade, ressalta a importância da distância, em termos de acessibilidade na vida cotidiana, entre o observador e a obra de arte. Esta distância seria capaz de preservar a autenticidade da obra e dar sentido ao presente, diante de sua permanência em uma tradição, cuja “forma mais primitiva de inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprimia no culto” (1994, p. 171), que é destituído com a reprodutibilidade técnica da obra de arte, de acordo com o pensador alemão.

Os membros da comunidade, ao receberem de seus antepassados a tradição de seu povo, bem como se dedicarem a sua compreensão, se reconhecerem nelas e pautarem sua vida prática a partir dos valores, saberes e concepções transmitidos, eles acabam por cultivar suas próprias tradições e, nesse sentido, é possível traçar certo paralelo com as reflexões de Benjamin quanto à reprodutibilidade técnica da obra de arte. Como no caso da distância necessária entre o observador e a obra de arte, é justamente o absoluto do passado que proporciona o distanciamento que é preciso para que haja a identificação e emulação da tradição, que, conseqüentemente, a torna próxima à vida cotidiana no momento presente, mas também elemento de constituição do ser.

Nesses termos, a imagem do progresso que afasta tempestuosamente o anjo da história dos destroços do passado somente é possível caso o anjo não esteja sob a perspectiva das culturas fechadas, mas da modernidade. O progresso, em sua significação de movimento para frente, revela-se como um direcionamento sempre para o futuro, tanto em termos de melhorias, como em termos de decadências, diferentemente do ocorre com um indivíduo que pertence a uma cultura fechada que

tem seu olhar voltado constantemente para o passado, porque o futuro nada lhe pode dizer de diferente do que o passado já não tenha dito, uma vez que, quando o futuro se tornar presente, também será guiado pelas tradições.

Nas culturas fechadas, o passado permite que o indivíduo, em seu momento presente, se reconheça na tradição que lhe é legada, porque, de algum modo, esse passado ainda existe e permanece vinculado à comunidade de maneira orgânica, não no sentido que se viva o passado e não o presente, mas a experiência do presente é significada pelo passado e esse processo de significação é que permite que o passado permaneça, inclusive, como um objeto de culto.

Entretanto, o progresso, ao voltar seu olhar para o futuro, não possibilita que o indivíduo se identifique com o futuro, mas apenas que haja uma projeção, porque, diferentemente do passado, que já ocorreu e teve suas marcas já traçadas, o futuro ainda não existe e, no caso da modernidade, o futuro não será a repetição do passado, como se suporia nas culturas fechadas, mas uma possibilidade que tem como valor o novo e, desse modo, nega o passado, o que instaura, como chamou Octávio Paz, uma tradição da ruptura:

Ao dizer que a modernidade é uma tradição cometo uma ligeira inexatidão: deveria ter dito *outra* tradição. A modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta; porém desaloja-a para, um instante após, ceder lugar a outra tradição, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra. O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade (1984, p. 18 – grifos do autor).

Na modernidade, a homogeneidade das culturas fechadas é substituída pelo princípio da heterogeneidade, em um constante refazer-se que impulsiona ao futuro, logo, a ideia de progresso tornou-se um dos grandes ideais do projeto de modernidade, traçado, inicialmente, pelos iluministas, em que o uso da razão levaria a sociedade a um desenvolvimento crescente de suas condições materiais de existência e do usufruto da liberdade, com a finalidade de emancipar o homem, principalmente, com relação a superstições, fanatismos e crenças míticas, cuja ciência seria seu meio de explicar o mundo.

A modernidade é um tempo de ruínas. Nela encontram-se as marcas de uma sociedade cujos indivíduos se percebem cindidos com relação ao seu grupo social, porque não mais encontram o sentido para suas existências dado *a priori*, por meio de uma sucessão geracional de saberes, valores e práticas que lhe permitam conhecer o mundo e, desse modo, sua própria vida. São indivíduos para quem a experiência da partilha coletiva parece ter dado lugar ao questionamento do desconhecido, do estranho,

do outro, que leva ao descobrimento si próprio enquanto ser em suas potencialidades e, com isso, a um isolamento, cada vez mais acentuado, com relação aos demais membros da sociedade.

Nesses termos, as relações entre indivíduo e sociedade sobrevivem, na modernidade, como um escombro, porque estão degradadas, o que não permitiria a união harmônica, singular e significativa entre indivíduo e sociedade, mas, ao contrário, possibilita que haja ausências a fraturar essas relações. Contudo, não significa que o sujeito moderno rompeu por completo com a sociedade e viva de modo independente das dinâmicas sociais, porque a dimensão social e a dimensão individual são indissociáveis, como nos afirma a Sociologia (ELIAS, 1994; CHINOY, 1975; SICHES, 1968). Na modernidade, as relações entre indivíduo e sociedade não são inexistentes, mas se efetivam como ruínas, porque estilhaçadas e não mais plenas como fora nas culturas fechadas.

Com a complexidade da subjetividade dos homens modernos em se descobrirem como ser, eles se encontram também fraturados com relação a si próprios, porque as demandas, exigências e comprometimentos que o mundo prático moderno coloca as pessoas, impreterivelmente, chocam-se com os seus anseios, aspirações e projetos. Sem o domínio pleno de todas as circunstâncias que seriam necessárias às realizações de seus desejos, ocorre um deslocamento interno nos sujeitos, vivido como conflito, diante do descompasso entre o que se aspira e o que é possível de se realizar na realidade sociocultural. Desse modo, o homem moderno é uma ruína de si mesmo, porque, para além dos desajustes entre anseios e concretizações, ele sente a necessidade de se refazer diante da constante transformação do mundo moderno e, nesse processo, emerge os destroços que permanecem a lhe recordar, também, de suas ausências que iluminam a falta da integralidade que vivencia cotidianamente.

Portanto, as ruínas apontam para os aspectos da catástrofe, da destruição, da fratura, da fragmentação, como Benjamin nos permite perceber em seus escritos. Porém, é preciso estabelecermos um processo de refinamento do olhar reflexivo para as ruínas, por meio de reflexões mais detidas, cuidadosas e atentas, que nos permitam observar mais de perto seus aspectos e o modo como elas se apresentam ao homem moderno. Este processo possibilitaria notarmos que as ruínas são: marcas do isolamento, porque as ruínas seriam uma parte que, ao permanecer no tempo e no espaço, perde o contato direto – e, portanto, se isola – com a outra parte que foi destruída, bem como com o que era o todo, que não mais existe em sua integralidade; bem como marcas da falta, porque indicam que aquilo que agora forma o todo da ruína é, na verdade, uma parte de um

outro todo e que permite a percepção não somente do que vemos, mas também da certeza que havia algo ali que não mais existe, que falta uma outra parte irrecuperável, naquele momento, para a porção material que está diante de nós.

2. A multidão como ruína: Benjamin lê Baudelaire

Em seu artigo “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, Walter Benjamin analisa a poesia de Charles Baudelaire, poeta primordial da poesia moderna, a partir da perspectiva de que, para o sujeito poético – que, de acordo com o pensador alemão, parece se confundir com o próprio poeta nesse caso –, a experiência da multidão se dá a ele como uma experiência do choque, em um sentido psicanalítico.

De acordo com as propostas de Freud sobre o funcionamento da psique humana, há um sistema de proteção do ego, como forma de preservação de sua energia psíquica contra os múltiplos estímulos externos, que poderiam atuar destrutivamente sobre ele. O choque, enquanto uma dessas energias externas ao ego, se estabelece como rompimento das barreiras de proteção de modo a provocar uma experiência traumática, quando não registrado pela consciência, porém, uma vez vivenciado conscientemente, os impactos do choque seriam amortecidos, porque, segundo Benjamin,

quanto maior for a participação do momento de choque em cada uma das impressões recebidas, quanto mais constante for a presença da consciência no interesse da proteção contra os estímulos, quanto maior for o êxito dessa sua operação, tanto menos essas impressões serão incorporadas na experiência, e tanto mais facilmente corresponderão ao conceito de vivência (2006, p. 112).

Para a constituição de uma experiência, desse modo, deveria estar implicada uma memória de certas percepções, que estaria ao nível do inconsciente, no qual ela permanece duradoura e resguardada, portadora de um conhecimento. A experiência, em seu sentido pleno, de significar as vivências de modo a fazer emergir dela um conhecimento, é recusada na experiência do choque, que, nas palavras de Benjamin, é uma presença constante na elaboração da poesia de Baudelaire e, por extensão, da própria poesia moderna.

Com o estilhaçamento das experiências partilháveis, coletivas e comunitárias na sociedade moderna, motivado pelo almejo, cada vez maior, do aprimoramento técnico e tecnológico, o que foi identificado pelo próprio Benjamin, sobretudo em seu artigo intitulado “Experiência e pobreza”, o poeta encontraria na experiência do choque uma outra experiência, não mais em sua concepção plena, que possa lhe servir como possibilidade de matéria poética a ser explorada artisticamente.

De acordo com as reflexões de Benjamin, há uma relação fundamental entre os versos de Baudelaire e a experiência do choque, em que é preciso ressaltar que

o fato de o choque ser assim amortecido e aparado pelo consciente emprestaria ao evento que o provoca o caráter de experiência vivida em sentido restrito. E, incorporando imediatamente este evento ao acervo das lembranças conscientes, o tornaria estéril para a experiência poética (BENJAMIN, 2006, p. 110).

Para Benjamin, a experiência do choque somente pode se converter em matéria poética quando não vivido conscientemente, porém, o pensador alemão não explicita em seu texto os motivos, razões e circunstâncias que permitiram se chegar a essa conclusão. Benjamin deixa certa lacuna em texto para que o leitor possa completa-la reflexivamente na leitura, procedimento comum em sua obra, marcada constantemente também pela fragmentação discursiva, como é o caso de “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, artigo que nos propomos a analisar, mais detidamente, e que, conseqüentemente, é o centro e a fonte primordial das nossas reflexões.

Nesses termos, acreditamos que a experiência do choque é capaz de ser motivadora do processo poético, em sua criação, porque, como a consciência não pôde significar o evento no momento que ele ocorreu, caberia à poesia, em seu trabalho de escrita, que envolve sempre uma dimensão consciente por parte do poeta, a tentativa de buscar a elaboração do evento, em termos psicanalíticos, em que o poeta reflexivamente se colocaria a dar significado ao evento vivenciado.

O processo de atribuir sentido ao que foi vivenciado se converteria em uma experiência, mas, mesmo assim, não mais em seu sentido pleno, porque sua realização não se daria na ordem da vida cotidiana, de modo espontâneo e integrado à vida do indivíduo, mas sim no âmbito da literatura, uma criação artística, que, ainda que guarde certas relações com a sociedade, a cultura e a subjetividade, a vida representada na literatura não é estritamente a própria vida dos indivíduos.

A natureza da vida colocada em cena na literatura não tem exatamente a mesma constituição da vida de qualquer ser humano, porque, entre outros aspectos, é reelaborada por uma linguagem poética, que ressignifica, transfigura e recria a experiência de choque do próprio poeta, por meio da exploração da dimensão polissêmica da língua, o que coloca sempre sobre suspeita a conexão direta entre o evento vivido pelo poeta e os versos escritos por ele, o que não significa que não seja possível, em alguns casos, identificar esta relação em certa medida.

Em “arte como procedimento”, Viktor Chklovski chama a atenção para o automatismo que marca a vida cotidiana e, conseqüentemente, a linguagem que é utilizada no dia-a-dia, que, diante dos hábitos, regulamentações e repetições diárias,

fariam com que a vida siga um ritmo involuntário. Contudo, para o crítico literário russo, a arte buscaria desautomatizar nosso olhar, por meio de uma linguagem igualmente desautomatizada, para que, assim, a obra de arte capture nossa percepção por um tempo que se alonga:

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato da percepção tem um fim em si mesmo e deve ser prolongado [...] (CHKLOVSKI, 1978, p. 45).

Nesses termos, a poesia, como obra de arte, pode ser, para seu leitor, também uma experiência de choque diante do processo de desautomatização que a constitui, porque, acostumado ao automatismo do cotidiano, o leitor, ao se deparar com a poesia, seria atingido por um desconhecido que não busca ser facilmente assimilável, ainda mais se considerarmos a poesia de Baudelaire, bem como a própria poesia moderna, que pretende questionar os limites da linguagem poética e da própria poesia, em um constante processo de refazer-se, ao problematizar o que havia anteriormente em termos de poesia (PAZ, 1984).

Porém, a desautomatização da arte não necessariamente teria um fim em si mesma, como acredita o formalista russo, em uma afirmação muito característica da corrente teórica a que ele se vincula, mas sim poderia também ter como finalidade permitir que compreendamos as relações do indivíduo com a sociedade, a cultura e consigo mesmo de um modo diferente do que a vida cotidiana é capaz de nos revelar.

De acordo com as hipóteses de Benjamin, o elemento que Baudelaire utiliza para flagrar essas relações em sua poesia é a multidão. O poeta, ao sair à rua, se expõe ao contato materialmente direto, às vezes, entre esbarrões e colisões inevitáveis, com pessoas que caminham pela cidade, contato, porém, que se dá muito mais por meios visuais – mas não necessariamente de troca de olhares –, quando muito ocasionais, infortunados e rápidos contatos corporais.

A palavra raramente é dirigida a alguém que também faça parte da multidão, o que impossibilita o surgimento de vínculos mais significativos entre as pessoas que a compõe, uma vez que temos “uma multidão a perder de vista, onde ninguém é para o outro nem totalmente nítido nem totalmente opaco” (BENJAMIN, 1989, p. 46), conforme aponta o pensador alemão em “Paris do Segundo Império”, porque é impossível não notar a existência material dos corpos que caminham, mas também não há tempo para se ativer a seus detalhes, o que possibilita uma percepção um pouco nebulosa do outro.

São muitos, mas estão sós, paradoxo que revela a multidão em sua desvinculação com o que lhe permitiria ser um todo, porque, caso as pessoas que compõe a multidão partilhassem, entre si, ideias, ideais e práticas, possibilitaria a integração plena de todos como uma comunidade, como era nas culturas fechadas. É a partir dessa percepção paradoxal que estabelecemos a relação entre a experiência do choque e a multidão, que, embora essa relação seja enunciada por Benjamin, não está explicitamente detalhada em seu texto.

A multidão constantemente se refaz, porque a todo o momento novas pessoas se misturam aos transeuntes, outras a deixam por já terem chegado a seu destino, bem como o próprio indivíduo que, a cada esquina que avança, se depara com novas formulações da multidão. Essa instabilidade, associada ao foco que os indivíduos dão para seus próprios interesses e à novidade que é a presença da multidão na vida cotidiano dos europeus em fins do século XIX, não permite que o indivíduo possa registrar em seu consciente suas percepções da multidão, para que, assim, possa amortecer o choque provocado. O indivíduo adentra a multidão sem a conhecer e a converte em experiência de choque justamente porque, no momento em que está na multidão, é impossibilitado de assimilá-la conscientemente.

É importante salientar ainda que Benjamin reconhece que “esta multidão, cuja existência Baudelaire nunca esquece, não lhe serviu [a Baudelaire] de modelo para nenhuma das suas obras, mas impregna a sua criação como uma figura oculta” (2006, p. 116). Baudelaire, em seus poemas, não descreveu a multidão, na busca por flagrantes que a mobilizasse artisticamente como um grande painel em seus versos, ou ainda não se preocupou em relatar poeticamente as sensações, percepções e imagens que colocassem a multidão em primeiro plano de seus poemas a partir de suas peculiaridades.

Para Benjamin, a multidão, entretanto, constantemente esteve presente na poesia de Baudelaire, porém, de modo oculto, porque ela, ainda que não enunciada, infiltra o olhar do poeta como a um véu que lhe cobre os olhos e o motiva a lançar-se – olhar e poeta – no mundo, em uma busca que desbrava as ruas da Paris de fins do século XIX entre a repulsa e o fascínio, de modo que “o pavoroso atue sobre ele como um encantamento” (BENJAMIN, 1989, p. 56).

A multidão é uma das marcas fundamentais da modernidade no século XIX, que despertou grande interesse de diferentes escritores e poetas, e resulta do maior desenvolvimento técnico e tecnológico da sociedade moderna, o que levou ao crescimento e efervescência da vida urbana, que aumentou consideravelmente o número

de pessoas nos centros urbanos e, conseqüentemente, a existência de uma multidão de transeuntes pelas ruas da cidade.

A multidão permitiu também que os indivíduos se distinguíssem uns dos outros por meio, por exemplo, da moda, em que as vestimentas marcam em suas cores, tecidos e cortes a personalidade de quem as usa, e, desse modo, sua singularidade que o distancia dos demais. Daniela Calanca, em seu livro *História social da moda*, afirma que “pode-se dizer que existe moda quando o amor pelo novo se torna um princípio constante, um hábito, uma exigência cultural” (2008, p.12), o que evidencia a relação que se estabelece entre a moda e a modernidade a partir da presença de um desejo insaciável, na sociedade e na cultura, pelo novo.

A moda somente faz sentido em uma sociedade moderna, para a qual o individualismo é uma característica essencial, que se acentua progressivamente e que está presente nas diversas situações, relações e setores da sociedade moderna. Nesses termos, não é por acaso que Baudelaire, em seu artigo “O pintor da vida moderna” (1988), texto primoroso para a discussão da modernidade, dedica-se a analisar, entre outros aspectos, a moda na sociedade francesa como um fator primordial dos tempos que nomeamos como modernidade.

Outro elemento que aponta para a distinção dos indivíduos na sociedade moderna, conforme nos lembra Benjamin (2006), são as linhas de montagem nas fábricas, em que o operário é responsável apenas por uma pequena parte do processo de fabricação, sem qualquer consciência que o possibilite conhecer a totalidade do processo, como acontecia em se tratando do trabalho artesanal, realizado, principalmente, antes da Revolução Industrial, ocorrida, em um primeiro momento, na Inglaterra, mas que também pôde atingir outras partes da Europa, como, por exemplo, a França.

Benjamin, em “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, utiliza-se, em seu texto, da mesma estratégia que ele mesmo reconhece em Baudelaire quanto ao ocultamento da multidão no campo enunciativo, mas que, mesmo assim, se faz presente nos versos do poeta francês: o pensador alemão, ao refletir sobre a questão da multidão como uma experiência de choque em Baudelaire, traz, nas entrelinhas, a imagem da ruína, sem que a mencione em nenhuma passagem de seu artigo.

Como mencionado na sessão anterior, a ruína é a marca da falta e, ao mesmo tempo, do isolamento, logo, é sobre esta perspectiva que podemos considerar a multidão como ruína, vista pelo sujeito poético de Baudelaire, segundo a análise de Walter Benjamin. A multidão indica a falta de integração plena entre os indivíduos na

sociedade moderna, que, mesmo que corporalmente estejam muito próximos, lado a lado muitas vezes, nada ou muito pouco partilham e transmitem para a constituição de vínculos efetivos que possam, de alguma forma, elucidar o sentido de suas existências. Ao contrário, evitam estabelecer contato com as pessoas com quem dividem os espaços pelas ruas, e, desse modo, a multidão apontaria ainda para o isolamento, porque o indivíduo, diante da grande quantidade de pessoas que circulam pelas vias urbanas, não estabelece com elas um todo unificado, mas se percebe apartado dessas pessoas, com quem divide provisoriamente um espaço e nada mais.

Benjamin traz para seu texto uma citação de Heinrich Heine, poeta romântico alemão, em que ressalta a condição solitária dos homens no espaço urbano das grandes cidades e, por extensão, a solidão percebida em meio à multidão:

O habitante dos grandes centros urbanos volta a cair no estado selvagem, que o mesmo é dizer, no isolamento. A sensação de depender dos outros, antes sempre estimulada pela necessidade, vai decaindo progressivamente no funcionamento sem atritos dos mecanismos sociais (2006, p. 126).

Quem caminha pela multidão tem a certeza de não depender dos transeuntes que também circulam pelas vias urbanas, porque sente que não precisa depender dos demais, uma vez que sozinho consegue administrar as questões que lhe cabe na ordem da vida prática, mas também porque não pode depender, pois sabe que as pessoas não estariam dispostas a deixar seus afazeres com a finalidade de ajudá-lo. A competição desmedida, instaurada pelo sistema capitalista, sobretudo na segunda metade do século XIX, nos diferentes setores da vida social, “leva o indivíduo a declarar imperiosamente os seus interesses” (BENJAMIN, 1989, p. 37), o que, conseqüentemente, o afasta das demais pessoas que formam a multidão.

Interessante é a imagem que o sintagma “vai decaindo progressivamente” transmite para se referir à perda da sensação de dependência mútua entre indivíduos de um mesmo grupo social – ainda que não necessariamente da mesma classe social –, porque denota um processo de ar(ruina)mento dos mecanismos sociais, que se fratura e torna-se ruína, o que aponta para o modo implícito com que as ruínas estão presentes nas palavras de Benjamin.

Benjamin, ao reconhecer a experiência de choque como um fator essencial das estruturas poéticas de Baudelaire – “a experiência de choque é uma das que se tornaram determinantes para a estrutura de Baudelaire” (2006, p. 112) –, também evidencia que, “em Baudelaire, a massa é de tal forma intrínseca que em vão buscamos nele a sua descrição” (2006, p. 115). De acordo com as palavras de Benjamin, há uma relação entre experiência de choque e multidão, que se realiza de modo intrínseco e implícito

nos versos do poeta francês, que, ainda que não enunciada, essa relação constituiria o ponto central da poesia baudelairiana.

Benjamin afirma ainda que, nos versos do poeta francês, “é como se uma palavra se desmoronasse sobre si mesma” (BENJAMIN, 2006, p. 112), imagem que remete a ruínas, em que a palavra, material primordial da poesia, é percebida como elemento que, em si mesma, possui as marcas da catástrofe e dos destroços. Se a experiência de choque e a multidão fazem parte dos elementos mais internos e orgânicos da poesia baudelairiana, conseqüentemente, a ruína também é um desses elementos, o que justifica a impressão de que as palavras se estilhacem em si mesmas.

Embora Benjamin não tenha afirmado explicitamente em seu texto, podemos observar, a partir das reflexões do pensador alemão, expostas em “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, que a poesia de Baudelaire se alicerça sobre três pilares fundamentais: a experiência de choque, a multidão e a ruína. Porém, como bom construtor de versos, Baudelaire soube genialmente fazer com que quem admirasse a beleza do edifício poético que ele mesmo construiu não enxergasse suas ferragens, canos e tijolos, ainda que é possível saber que eles estão presentes ali, de alguma forma, assim como aconselha o poeta brasileiro Olavo Bilac em seu poema “Ao poeta”, ao declarar que “natural, o efeito agrade/ sem lembrar os andaimes do edifício”.

Contudo, trata-se de uma multidão que, em ruínas, fascina o poeta de *As Flores do Mal*, pelo encanto de quem se permite seduzir pela liberdade de caminhar despreocupadamente, sob o fascínio do inesperado, mas que, simultaneamente, também proporciona repulsa, porque nela não encontra um olhar para caminhar junto, uma palavra que o ressignifique, há apenas a solidão que desumaniza: “se é certo que [Baudelaire] se sentia dominado pela força de atracção [da multidão], que fazia dele, enquanto *flâneur*, um dos seus, também não o abandona o sentimento da sua natureza inumana” (2006, p. 123).

O isolamento que Baudelaire percebe na multidão parece fazer com que falte às pessoas que por ela circulam o seu caráter humano, que se referiria ao convívio em que a expressão de sentimentos e ideias revitalizaria o espírito humano. Porém, o que se pode notar na multidão, ao contrário, é que os interesses particulares parecem estar de tais modos descolados dos objetivos coletivos, que permitiriam a partilha e a interdependência, que o indivíduo não seria mais do que uma peça de um mecanismo, um objeto com uma utilidade: o cumprimento dos seus interesses e obrigações.

Assim, a multidão, como marca da falta, parece despertar no sujeito poético de Baudelaire o que a própria falta, em termos psíquicos, pode despertar no sujeito: a falta

não é responsável apenas por um sentimento pesaroso, que lembraria a repulsa do sujeito poético diante da multidão, mas também é uma fonte impulsionadora, como nos momentos em que aflora o fascínio pela multidão.

Um dos motivos do sujeito poético se ver entre o encanto e a repulsa seria, justamente, porque, ao se deparar com a multidão, encontra nela as suas próprias faltas, principalmente, no que diz respeito à percepção da ausência de integração plena entre as pessoas e consigo próprio, portanto, o que fascina e rechaça seria o reconhecimento, inconsciente, da multidão como ruína.

Interessante observarmos uma rápida passagem em que Benjamin apresenta uma concepção de multidão, na busca por melhor caracterizá-la: “Não se pode pensar em nenhuma classe, em nenhuma forma de coletivo estruturado. Não se trata de outra coisa senão de uma multidão *amorfa* de passantes, de simples pessoas nas ruas” (2006, p. 113 – grifos nossos).

Nesse trecho de seu texto, Benjamin evidencia a multidão como um conjunto de pessoas, mas que não possui uma estrutura de organização estável, mas sim uma amorfia, uma deformação, uma ausência de forma pré-determinada, o que pode se referir às ruínas no tocante a sua expressão de ausência de uma completude, do que não permaneceu intacto, do que sofreu – e sofre – alterações.

Assim como na tese IX, de “Sobre o conceito de História” (1994), em que Benjamin parece reconhecer no disforme do quadro de Klee as ruínas que motivaram as reflexões necessárias para o estabelecimento do seu conceito de história, como já mencionado na sessão anterior, o pensador alemão, na passagem citada acima, ao conceber a multidão como amorfa, parece reconhecer também nela o disforme, o que contribui para observarmos, nas entrelinhas de “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, a ruína como um elemento importante para a poesia de Baudelaire.

Ainda que Benjamin não faça referência à ruína em “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, como procuramos mostrar neste artigo, um dos desdobramentos possíveis das reflexões que o pensador alemão apresenta em seu artigo permite reconhecermos a multidão como ruína, que se estabelece como uma experiência do choque, sobre a qual Baudelaire elabora a sua poesia.

A ruína seria uma imagem soterrada no texto de Benjamin, que permite que o próprio texto seja construído como uma ruína, em que a discussão ou o reconhecimento da ruína, como aspecto central da poesia baudelaireana se perdeu, porém sua ausência pode ser notada e, pela sua falta, podemos identificar a sua existência. Ao refletir sobre a experiência do choque, da multidão e da ruína, é preciso, portanto, como arqueólogos,

ir à procura, cuidadosamente, destes escombros encobertos pelo texto e, quem sabe, aí encontrarmos um pouco de nós mesmos.

Referências Bibliográficas

AMORIM, Orlando Nunes de. Sobre lobos e homens: memória e testemunho em “Os salteadores”, de Jorge de Sena. In: DIAS, Maria Heloísa Martins; PITERI, Sônia Helena de Oliveira Raymundo (orgs.). **A literatura do Outro e os Outros da literatura**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. **A modernidade de Baudelaire**. Trad. Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. **Flores do mal**. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire. In: _____. **A modernidade**. Ed. e trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

_____. Experiência e pobreza. In: _____. **O anjo da história**. Ed. e trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

_____. Paris do Segundo Império. In: _____. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BILAC, Olavo. **A um poeta**. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/bilac.html#poeta>>. Acesso em 01/03/2015.

CALANCA, Daniela. **História social da moda**. Trad. Renato Ambrosio. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

CHINOY, Ely. **Sociedade**: uma introdução à sociologia. 4. ed. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix; Brasília: INL, 1975.

CHKLOVSKI, Viktor. A Arte como Procedimento. In: VÁRIOS. **Teoria da literatura**: formalistas russos. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski; Maria Aparecida Pereira; Regina L. Zilberman; Antônio Carlos Hohlfeldt. 4 ed. Porto Alegre: Globo, 1978.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos**. 1. ed. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Trad. Célia Berrettini. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

PAZ, Octávio. **Os Filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SICHES, Luis Recaséns. **Tratado de sociologia**. v. 1. 1. ed. Trad. João Baptista Coelho Aguiar. Porto Alegre: Editora Globo, 1968.