

O HEROÍSMO MODERNO DE CHARLES BAUDELAIRE: UMA LEITURA À LUZ DE WALTER BENJAMIN

THE MODERN HEROISM OF CHARLES BAUDELAIRE: A READING IN THE LIGHT OF WALTER BENJAMIN

Jorge Benedito de Freitas¹
Mestre em Filosofia
Universidade Federal de Minas Gerais
(defreitasjorge2@gmail.com)

RESUMO: Este artigo discute o heroísmo moderno do poeta Charles Baudelaire com base nas interpretações construídas pelo filósofo Walter Benjamin ao longo dos ensaios da década de 1930 e do Caderno “J-Baudelaire” do Projeto das Passagens.

Palavras-chaves: Baudelaire. Benjamin. Modernidade. Paris.

ABSTRACT: This paper discusses the modern heroism of the poet Charles Baudelaire based on the interpretations built by the philosopher Walter Benjamin over the trials of the 1930s and Book "J-Baudelaire" of the **Arcades Project**.

Keywords: Baudelaire. Benjamin. Modernity. Paris.

Para Walter Benjamin (1989, p. 73): “O herói é o verdadeiro objeto da modernidade. Isso significa que, para viver a modernidade, é preciso uma constituição heróica.” Nesse contexto, o poeta Charles Baudelaire reuniu em sua poesia sobre a metrópole de Paris as imagens desses heróis que, sobrevivendo à modernidade, são capazes de construir a forma imagética dessa mesma época. Em outras palavras, Baudelaire foi capaz de

[...] representar poderosamente e essencialmente o homem moderno. [...] o homem moderno, com seus sentidos aguçados e vibrantes, seu espírito dolorosamente sutil, seu cérebro saturado de tabaco, seu sangue ardendo de álcool... Essa individualidade de sensível, por assim dizer, Ch. Baudelaire... a representa como tipo, como Herói, se quiserem. (BENJAMIN, 2009, p. 333, [J 33a, 3])

O heroísmo moderno imprime-se nas imagens daqueles que se situam à margem dos ditames estabelecidos pelo contrato social e, principalmente, por aqueles que estão do lado de fora do sistema de produção material capitalista. Em outras palavras, não são as imagens recorrentes do heroísmo romântico, mas, sim,

¹ Doutorando em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (PósLit/UFMG). Bolsista CAPES.

as imagens dos anti-heróis, escolhidas pelo poeta no “espetáculo da vida mundana e dos milhares de existências desregradas que habitam os subterrâneos de uma grande cidade” (BAUDELAIRE, 1995, p. 730), imagens que repousam, sobretudo, nas figuras da prostituta, da lésbica, do **flâneur**, do trapeiro, dos velhos, dos proletários e na imagem do próprio poeta.

A modernidade que, segundo Benjamin (1989, p. 74), “opõe ao impulso produtivo natural do homem” resistências que são “desproporcionais às forças humanas”, não reserva um local para o herói antigo, herói que sucumbiria ao movimento devorador da temporalidade da produção material e, desse modo, estaria “destinado a desaparecer [...] sob a forma de substituição pelos heróis cujos feitos vêm relatados na *Gazette des Tribunaux*”, conforme ressalta Molder (2012, p. 132). Esses heróis modernos – cujos feitos são relatados nos jornais – possuem paixões capazes de, diferentemente do herói antigo, resistirem aos impulsos destrutivos da modernidade, resistências que são encontradas no vinho, na venda do corpo, na luta diária, na negação do orgânico e, de sobremaneira, no suicídio. Contudo, a relação entre o herói antigo e o herói moderno não pode ser descartada em Baudelaire, visto que a prova de fogo pela qual a modernidade, e todos os seus constructos devem passar – nisso incluem-se os heróis e o poeta – é a de um dia ser “digna de se tornar antiguidade” (BAUDELAIRE, 2010, p. 36).

No que diz respeito a Baudelaire e ao heroísmo moderno, a relação entre antigo e moderno pode ser sublinhada em dois pontos. 1) Na possibilidade de ambos, poeta e herói, serem lidos como elementos da antiguidade, visto que o “herói que se afirma no palco da “modernidade” é, de fato, sobretudo, um ator” (BENJAMIN, 2009, p. 410, [J 77a, 3). Nesse sentido, tanto o poeta – também entendido como um herói moderno – que gostaria de “ser lido como um escritor da antiguidade” (BENJAMIN, 1989, p. 88), quanto o herói – como no exemplo do proletário, no qual Baudelaire reconhece a representação da imagem do “lutador escravizado”, ou melhor, do “gladiador” (BENJAMIN, 1989, p.74) – representam no palco transitório da modernidade elementos modernos, mas que, no entanto, estão fadados a tornarem-se antiguidade, a perecerem. 2) Para construir algumas imagens dos heróis modernos, Baudelaire recorre à antiguidade, como no caso da heroína lésbica, imagem buscada na “Antiguidade grega”, como local que “concede-lhe a

imagem da heroína que lhe pareceu digna de ser transposta para a modernidade” (BENJAMIN, 2009, p. 416, [J 81a, 2]).

Na esteira das resistências que a modernidade impõe ao modo de vida do sujeito moderno, sentenciando-o a uma existência determinada pelo tempo da produção material, pelo confinamento nas fábricas e pela mediação das relações sociais através do signo do consumo das mercadorias, os heróis resistem, cada qual a seu modo, à assimilação na esfera mercantil moderna. Sendo assim, como dito anteriormente, o suicídio aparece como uma importante posição de resistência aos impulsos da modernidade, para Baudelaire, de acordo com o filósofo, suicídio aparece como “o único ato heroico que restara às populações doentias das cidades naqueles tempos reacionários” (BENJAMIN, 1989, p. 75). O suicídio representa, assim, a potencialidade de resistência ao atentar-se contra o próprio corpo, contra a única propriedade cujo se é dono.

Essas populações doentias e, de sobremaneira, heroicas, são os principais objetos alegóricos de dois poemas dos “Quadros Parisienses”, “Os sete velhos” (**Les sept vieillards**) e “As velhinhas” (**Les petites vieilles**). Nesses poemas, o cenário e o herói se reúnem nas imagens decrépitas das figuras que percorrem aos trancos a metrópole parisiense, conforme atesta a primeira estrofe de “As velhinhas”:

No enrugado perfil das velhas capitais,
Onde até mesmo o horror se enfeita de esplendores,
Eu espreito, obediente a meus fluidos fatais,
Seres decrépitos, sutis e encantadores.
(BAUDELAIRE, 2006, p. 311)

Esses seres decrépitos transformam-se em heróis modernos pela capacidade de resistirem, ainda que esfarrapados, à transitoriedade e ao tempo devorador da modernidade. É possível sublinhar a condição heroica na última estrofe do poema “As velhinhas”, no passo em que as senhoras – o objeto heroico do poema – resistem ao padecimento do tempo, por meio do apreciar “o único e autêntico heroísmo ainda produzido por essa sociedade” (BENJAMIN, 1989, p. 73), qual seja, a apreciação da música tocada pela fanfarrinha de campesinos empobrecidos em um jardim público, movimento de apreciação que, segundo Baudelaire (2006, p. 315), “Algo de heróico põe na alma dos cidadãos”.

A alegoria² aparece nesses poemas em uma perspectiva capaz de conjugar decrepitude e rememoração na imagem dos velhos como uma potência de resistência ao tempo devorador, uma vez que Benjamin (2009, p. 400, [J 71, 2]) descreve as imagens desses velhos como verdadeiros “receptáculos inesgotáveis de recordações”. Os velhos que em sua decrepitude heroica percorrem a cidade em um estranho caminhar, encurvados de espinha quebrada, enfermos, senis, enrugados, dotados de um ar fantasmagórico, carregam em sua imagem a tendência para o grotesco na poesia baudelairiana, tendência que pode ser sublinhada pela imagem fisionômica do primeiro velho do poema “Os sete velhos”:

Não era curvo, mas quebrado, e sua espinha
Compunha com a perna um claro ângulo reto,
Tanto mais que o bastão, que a seu perfil convinha,
Lhe dava o ar retorcido e o ímpeto incorreto.
(BAUDELAIRE, 2006, p. 307)

Segundo Luiz Costa Lima (1980, p. 127), em *Mímesis e Modernidade*, “o grotesco baudelairiano está sempre relacionado ao grande número de figuras macabras, sejam moscas, fossos, vazios criados no corpo, deformação de seus membros”. Nesse sentido, a fisionomia grotesca desses velhos pode reforçar o seu entendimento como uma potência de resistência à temporalidade da modernidade, pois, mesmo decrepitos e arruinados, uma espécie de paixão reservada aos heróis modernos – que de maneira nenhuma pode ser encontrada na entrega ou na renúncia dos heróis antigos – parece residir no coração desses seres, paixão essa que entendemos como a potencialidade do recordar frente à transitoriedade e efemeridade das constituições modernas.

Se os velhos ilustram a possibilidade de resistência à temporalidade da modernidade através da rememoração de um outro tempo, oposto ao tempo do trabalho que devora o ser humano na produção material, os trapeiros, por sua vez, outra imagem peculiar do heroísmo moderno construído na poética de Baudelaire,

² Benjamin (2011), em *Origem do Drama Trágico Alemão (Ursprung des deutschen Trauerspiel)*, procura reabilitar o conceito de alegoria em “contraposição à condenação da alegoria ocasionada pela afirmação do conceito de símbolo” (TEODORO, 2014, p. 20) como modelo dominante da representação e, posteriormente, o filósofo berlinense irá retomar o conceito de alegoria na década de 30, sobretudo, em ensaios sobre a obra de Baudelaire com vistas a determinar o poeta francês como um alegorista. Em linhas gerais, o conceito de alegoria funciona como o modo de representação de uma época que se encontra em ruínas, de modo que, fazendo uso das constantes do **luto** pela perda dos antigos significados e do **jogo** de significações, Benjamin procura fazer jus às tentativas de dizer as coisas dentro de uma temporalidade regida pela transitoriedade.

resistem à modernidade através do vinho e do isolamento que o trabalho de recolher o lixo produzido pela recente sociedade industrializada lhe proporciona. Isso ocasiona que a visão que o trapeiro tem dos objetos que recolhe é totalmente outra que a consideração destes enquanto lixo. Benjamin, no fragmento [J 68, 4] (2009, p. 395), apresenta o trapeiro e destaca a relação que ele constrói com os objetos que recolhe:

O trapeiro é a figura mais provocadora da miséria humana. Lumpemproletário num duplo sentido: vestindo trapos e ocupando-se dos trapos. “Eis um homem carregado de recolher o lixo de cada dia da capital. Tudo o que a cidade rejeitou, tudo o que ela perdeu, tudo o que desdenhou, *tudo o que ela destruiu, ele cataloga e coleciona*. Ele consulta os arquivos da orgia, o cafarnaum dos detritos. Faz uma triagem, uma escolha inteligente; recolhe como um avaro um tesouro, as imundices que, ruminadas pela divindade da Indústria, tornar-se-ão objetos de utilidade ou de prazer.”

De acordo com o filósofo (1989, p. 16), em “Paris do Segundo Império – A boêmia”, um maior “número de trapeiros surgiu nas cidades desde que, graças aos novos métodos industriais, os rejeitos ganharam certo valor”, ou seja, o trapeiro parece, à primeira vista, uma imagem tipicamente moderna, derivada, justamente, da modernização da indústria e da produção em massa das mercadorias. Baudelaire, considerando o trapeiro como um dos heróis da modernidade, se reconhece nesse intrigante personagem que percorre a cidade em busca daquilo que os outros rejeitaram. Nesse sentido, trapeiro e poeta são aproximados pela lírica baudelairiana, conforme evidenciado na segunda estrofe de “O vinho dos trapeiros” (**Le vin des chiffoniers**):

Vê-se um trapeiro cambaleante, a fronte inquieta,
Rente às paredes a esgueirar-se como um poeta,
E, alheio aos guardas e alcaguetes mais abjetos,
Abrir seu coração em gloriosos projetos.
(BAUDELAIRE, 2006, p. 351)

Baudelaire se reconhece na imagem do trapeiro pelo fato de que a sua busca poética reside, principalmente, na procura dos temas e das imagens que até então eram desprezadas pela lírica tradicional. Nas palavras de Benjamin (1989, p. 77), tal busca poética é realizada no “lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo”, desta busca dirigida àquilo que a sociedade e a lírica tradicional dispensaram, o poeta encontrou o assunto heroico de sua poesia. É importante destacar, a fim de

reforçar o reconhecimento de Baudelaire na imagem do trapeiro, a comparação do caminhar do poeta em busca da presa poética com o caminhar do trapeiro em busca dos rejeitos produzidos pela sociedade moderna. Nesse intuito, reproduzimos novamente os dois trechos das estrofes que revelam essa aproximação, em “O sol” (2006, p. 295), o poeta, à procura da poesia, diz: “Buscando em cada canto os acasos da rima,/Tropeçando em palavras como nas calçadas,/Topando imagens desde há muito já sonhadas”. Em “O vinho dos trapeiros”, o eu-lírico diz que “Vê-se um trapeiro cambaleante, a fronte inquieta,/ Rente às paredes a esgueirar-se como um poeta” (BAUDELAIRE, 2006, p. 351). Sendo assim, é evidente que o caminhar do poeta em busca das rimas é o mesmo movimento cambaleante do trapeiro, pois ambos, poeta e trapeiro, dirigem-se aos acasos das coisas, àqueles locais onde os rejeitos, os objetos e temas descartados pela sociedade e pela tradição literária se encontram, de modo que ambos fazem parte desse mesmo local onde encontram os mecanismos para o seu sustento. Tanto um quanto o outro também estão excluídos, ou melhor, também são descartados pela sociedade, cujo único local que ainda lhes resta é o lixo.³ Benjamin destaca a aproximação entre poeta e trapeiro da seguinte maneira:

Trapeiro ou poeta – a escória diz respeito a ambos; solitários, ambos realizam seu negócio nas horas em que os burgueses se entregam ao sono; o próprio gesto é o mesmo em ambos. Nadar fala do andar abrupto de Baudelaire; é o passo do poeta que erra pela cidade à cata de rimas; deve ser também o passo do trapeiro que, a todo instante, se detém no caminho para recolher o lixo em que tropeça. (BENJAMIN, 1989, p. 79)

Outro ponto importante levantado pelo fragmento [J 68, 4] diz respeito à questão acerca da relação do trapeiro com os objetos que recolhe, cataloga e coleciona. A relação que esse estabelece com tais objetos é, para o filósofo, um dos fatores que contribuem para definir a postura do trapeiro enquanto herói moderno, justamente porque o interesse que o trapeiro “nutre pelos dejetos e detritos da cidade grande” (BENJAMIN, 2009, p. 414, [J 79a, 5]) é outro, é um interesse diferente tanto daquele que relega a esses detritos à condição de algo sem nenhum valor, quanto o interesse estritamente mercadológico. Em outras palavras, o trapeiro

³ Baudelaire reforça essa aproximação na seguinte passagem de **Paraísos artificiais**, o trapeiro: “Chega sacudindo a cabeça e tropeçando no calçamento como os jovens poetas que passam todos os seus dias a caminhar e a procurar rimas.” (BAUDELAIRE, 2007, p.189).

atribui um valor diferenciado a esses objetos, fator que aproxima a condição do trapeiro à do colecionador. A tarefa do colecionador é a de retirar os objetos de suas funções habituais e atribuir-lhes a “integração em um sistema histórico novo”, isto é, a uma “coleção” (BENJAMIN, 2009, p. 239, [H 1a, 2]), onde os objetos são desligados de seu valor de uso e de troca para constituírem valores individuais, atribuídos pelo próprio colecionador enquanto conhecedor do objeto e da coleção. O trapeiro também se ocupa de objetos que foram destituídos de seus valores de uso e de troca e, atribui a eles características individuais, valores que só dizem respeito àquele que os atribuiu. Tanto o trapeiro quanto o colecionador interessam-se “por objetos descontextualizados, [...] por objetos que perderam todo o valor de troca e todo o valor de uso” (ROUANET; PEIXOTO, 1992, p. 64). Ambos adotam como tarefa a ação de resignificarem tais objetos em um determinado conjunto. De acordo com Zita Rosane Possamai, no artigo “Memórias visuais e a cidade”, a semelhança entre colecionador e trapeiro, pode ser entendida da seguinte maneira:

O que faz o colecionador do museu se não restituir sentidos a objetos inanimados e esquecidos no fundo de baús e gavetas, senão ressignificá-los no contexto de um museu ou de uma exposição, atribuindo-lhes valores outros que fogem ao estatuto das mercadorias que vão, inevitavelmente, para o lixo no contexto das grandes cidades. Tal como o trapeiro, o colecionador recolhe do cotidiano da vida das pessoas objetos que não possuem mais valor de utilidade, passando-os por uma triagem que obedece a uma escolha. Posteriormente, inserindo estes objetos no interior do museu, ele passa a realizar as operações de catalogação, classificação, pesquisa e registro. (POSSAMAI, 2007, p. 06)

Contudo, é necessário atentar que o colecionador, em seu movimento de salvar e ressignificar os objetos, recolhe apenas aquilo que tem algum valor para a sua coleção e, portanto, o objeto que não foi sumariamente descartado, não encontrou o destino do lixo, ao contrário do trapeiro, “que apenas pode recolher a partir de tudo aquilo que foi descartado e que, por consequência, foi considerado destituído de significado para ser conservado” (POSSAMAI, 2007, p. 06). Entretanto, ambos, colecionador e trapeiro, lidam com os objetos com a finalidade de atribuírem novos significados e, nesse sentido, conservá-los, cada um a sua maneira, dispostos em um conjunto capaz de oferecer resistência à transitoriedade que a modernidade os impõe. Desse modo, o colecionador, visto como “trapeiro dos objetos mortos”, faz

os objetos renascerem “num novo universo relacional” (ROUANET; PEIXOTO, 1992, p. 64).

Ao trapeiro, cujo sustento é retirado dos resíduos que a sociedade industrial descarta, atribui-se não só o mérito de reconfigurar a realidade dos objetos recolhidos, como também a reconfiguração de sua própria posição no real, posição passível de resistir à temporalidade destrutiva da modernidade. A este herói da modernidade acrescenta-se uma outra perspectiva de resistência, que lhe advém das promessas que o vinho pode oferecer. Vinho que, segundo Benjamin (1899, p. 16), “transmite aos deserdados sonhos de desforra e de glórias futuras”. Na embriaguez do vinho, juntam-se as imagens do trapeiro e dos proletários, imersos em uma “multidão sem nome, cujo o sono não basta para adormecer os sofrimentos” (BAUDELAIRE, 2007, p. 190). Nesse sentido, o vinho é o elixir que transmite força e atua diretamente na vontade do herói para resistir e, ao mesmo tempo, assimilar os choques que a vivência (**Erlebnis**) moderna lhe impõe, seja na condição de enfrentar os choques da multidão na busca dos seus resíduos materiais ou poéticos, seja no contato diário com a máquina que aliena e transforma operário em um autômato construído sob medida para operar uma única função. À propriedade miraculosa do vinho – tal qual a ambrosia dos antigos deuses olímpicos – de restaurar a força e a vontade, e também de conferir aos sociais a potencialidade de sonharem com o dia que a sua situação será revertida, Baudelaire relega a seguinte estrofe de “A alma do vinho” (**L’ âme du vin**):

Hei de acender-te o olhar à esposa embevecida;
A teu filho farei voltar a força e as cores,
E serei para tão túbio atleta da vida
O óleo que os músculos enrija os lutadores.
(BAUDELAIRE, 2006, p.351)

Para Benjamin (2009, p.396, [J 68a, 5]), essa estrofe revela uma “correspondência infinitamente triste entre modernidade e Antiguidade”, o que é uma das características que faz a poética baudelairiana ser mais precisa do que a sua teoria estética em revelar a face da modernidade. Isso se dá por que em Baudelaire ocorre a interpenetração entre modernidade e antiguidade, não uma antiguidade retirada da própria modernidade, conforme Hans Robert Jauss (1996) apresenta no artigo “Tradição Literária e Consciência Atual da Modernidade”, mas, uma ida a

elementos que se encontram em um tempo anterior. Na estrofe acima de “A alma do vinho”, a correspondência ocorre entre o “proletário e o lutador escravizado”. Aí, a execução do trabalho diário na linha de produção capitalista nada mais é, segundo o filósofo, do que “o que, na antiguidade, trazia glória e aplauso ao gladiador” (BENJAMIN, 1989, p. 74). Nesse sentido, dia-após-dia o proletário enfrenta o sistema capitalista numa luta de vida ou de morte, travando uma batalha contra a perda de sua humanidade no reconhecimento de si na máquina ou função que exerce, entretanto, uma batalha de antemão perdida. Se o poeta sucumbe ao duelo que trava com os choques que a multidão lhe confere, o proletário, ou o trapeiro, sucumbe ao reconhecimento de si mesmo apenas na função que exercem para a sua sobrevivência. Desse modo, mesmo a função de reconfiguração dos objetos da realidade exercida pelo trapeiro, ao fim, fraqueja em face da necessidade de sobrevivência em uma sociedade na qual os excluídos não possuem espaço, a não ser os antros escuros dos subterrâneos da metrópole. Contudo, as benéficas promessas da embriaguez pelo vinho suavizam, mesmo que momentaneamente, a dura visão da realidade.

A relação que Baudelaire estabelece com as mulheres em **As flores do mal** pode ser resumida recorrendo à análise das duas heroínas da modernidade que figuram na obra baudelairiana, cuja importância é salutar para o desenvolvimento da imagem da Paris de Baudelaire, a saber, as imagens da lésbica e da prostituta. A primeira é definida enquanto heroína da modernidade pelo fato de, segundo Benjamin (1989, p. 88), conter o “ideal erótico de Baudelaire – a mulher que evoca a dureza e virilidade –” que “se combina a um ideal histórico – o da grandeza do mundo antigo”. A título de esclarecimento, decompondo a citação anterior temos o seguinte: a) a lésbica evoca a dureza da resistência feminina ao mundo do trabalho e a virilidade que não está a serviço da reprodução, isto é, que não está a serviço do orgânico; e b) a imagem da lésbica remete a uma relação explícita entre modernidade e antiguidade na poética de Baudelaire, uma vez que, deliberadamente, o poeta recorre a exemplos da antiguidade grega para traçar o perfil da sua heroína moderna, conforme ressalta Benjamin (1989, p. 88), em “Paris do Segundo Império – A modernidade”: “A Grécia fornece-lhe a imagem da heroína que lhe aparece digna e capaz de ser transferida para a modernidade. Nomes

gregos – Delfina e Hipólita – são dados às figuras femininas num dos maiores poemas de *As Flores do Mal*, dedicado ao amor lésbico”.

O primeiro sentido empregado à imagem da lésbica é recorrente da incorporação da mulher no processo de produção da matéria, o que ocorre, de acordo com Benjamin, no início do século XIX com sua inclusão

[...] sem reservas no processo de produção de mercadorias. Os teóricos estavam de acordo quanto ao fato de que a sua feminilidade estava ameaçada; traços masculinos deveriam necessariamente aparecer na mulher no decorrer do tempo. Baudelaire aprova esses traços. Simultaneamente, porém, ele quer eximi-los da dominação econômica. Chega assim a conferir um acento puramente sexual a esta tendência da evolução feminina. O modelo da lésbica expressa a posição ambivalente da “modernidade” frente à evolução técnica. (BENJAMIN, 2009, p. 362, [J 49a, 1])

Tal inclusão, como a própria citação revela, contribui para a imagem negativa que os teóricos da época teciam sobre a mulher inserida no processo da produção material, a imagem de que a mulher não somente perderia os seus traços femininos distintos, como também assumiria para si o costume dos modos desacertados e detestáveis do operário industrial, constituindo-se apenas como uma imitação da alma masculina. Contudo, para o poeta da modernidade, a inclusão no processo de produção, responsável pela modificação da imagem da mulher na sociedade, tornara-se matéria fértil para a sua fantasia, tanto que esses traços de masculinização assumem um caráter erótico. Indo mais além, assumem um caráter de resistência à modernidade. Resistência em dois sentidos: a) primeiramente, no sentido de encontrar mecanismos de resistir à temporalidade destrutiva da produção mercadológica, isto é, a imagem masculinizada da mulher evoca a dureza das heroínas da Grécia antiga – **Amazonas** – a fim de sobreviver a um ambiente extremamente inóspito, como é o caso do trabalho industrial. Para o poeta, esse caráter de sobrevivência à industrialização pode ser entendido como um caráter de sobrevivência à própria sociedade moderna, visto que as mulheres também são tidas como excluídas, em um lugar subalterno na organização social. Nesse contexto, Baudelaire confere a essa resistência, em um segundo momento, b) um acento puramente sexual, ou seja, uma resistência em todos os sentidos, inclusive à dominação que o homem visa exercer sobre o corpo feminino e, conseqüentemente, ao habitual destino de ser mãe. As palavras de Claire Demar, citadas por Benjamin

(1989, p. 89), revelam, **ipsis litteris**, esse manifesto de resistência heróica, a saber: “Abaixo a maternidade! Abaixo a lei do sangue! Digo: abaixo a maternidade! Se algum dia a mulher se libertar do homem que lhe paga o preço do seu corpo... então deverá sua existência exclusivamente à sua própria criatividade.” Ademais, segundo o filósofo, é essa a “estampa em sua versão original” da “imagem da mulher heróica recolhida por Baudelaire” (DEMAR apud BENJAMIN, 1989, p. 89), uma imagem heróica que revela os esforços de resistência para sobreviver em uma sociedade na qual a mulher não possui nenhum lugar, a não ser o local de mãe e esposa, subalterna ao homem.

O poeta dedica dois poemas à imagem da lésbica, “Lesbos” (**Lesbos**) e o já mencionado “Mulheres malditas – Delfina e Hipólita” (**Femmes damnés – Delphine et Hippolyte**). Esses poemas mantêm a característica heroica da lésbica na modernidade, entretanto, revelam a posição confusa que Baudelaire possuía em relação ao amor lésbico, uma vez que “*Lesbos* é um hino ao amor lésbico; *Delfina e Hipólita*, por um lado, é, ainda que sempre vibrante de piedade, uma condenação dessa paixão”, conforme ressalta Benjamin (1989, p. 90). “Lesbos” constrói uma correspondência direta com a antiguidade grega clássica, pressuposto que se confirma devido à quantidade de referências a personagens e locais dessa mesma época. O próprio título do poema faz alusão à ilha grega de *Lésbos*, lar da antiga poetisa Safo, responsável pela popularização de *Lésbos* como palco originário do amor lésbico. Baudelaire apresenta a ilha como um local onde o amor lésbico não é visto como algo condenável, mas, sim, como a “ilha onde os beijos são como cascatas”,/ “Secretos e febris, copiosos e infecundos” (BAUDELAIRE, 2006, p. 467). É importante considerar que o poeta, ao celebrar esse amor de resistência, não abre mão de ressaltar o caráter infecundo, ou não funcional, desses beijos, isto é, tal amor não é uma celebração do caráter orgânico do amor que visa a reprodução, mas, sim, um puro **amour pour l'amour** que celebra seus beijos. Em “Mulheres malditas – Delfina e Hipólita”, por sua vez, não é possível encontrar nenhum indício de celebração do amor lésbico; nesse poema, o lesbianismo é altamente condenável, ambas as amantes que intitulam o poema foram vencidas e condenadas pelo seu crime de amor, condenação que tem a sua radicalização na seguinte estrofe:

– Descei, descei, ó tristes vítimas sublimes,
Descei por onde o fogo arde em clarões eternos!
Mergulhai neste abismo em que todos os crimes,
Tangidos por um vento oriundo dos infernos,
(BAUDELAIRE, 2006, p. 481)

Para o filósofo, essa discrepância na visão que Baudelaire possui sobre o amor lésbico impossibilita a salvação dessa imagem na modernidade. Por mais que a lésbica seja concebida como uma heroína da modernidade, na Paris de Baudelaire a sua imagem está sempre vinculada ao satanismo inerente à temporalidade moderna, ou seja, a sua posição está fadada à imersão na temporalidade do eterno retorno do mesmo, isto é, a imagem da lésbica terá o seu entendimento, na concepção baudelairiana, sempre vinculado ora à perda dos traços femininos devido a sua inserção no processo de produção material, ora à beatitude ou condenação de sua prática amorosa.

Dentro do escopo de análise das imagens dos heróis da modernidade baudelairiana é de suma importância a investigação das imagens da prostituta e do **flâneur**. Começando pela imagem da prostituta, pode-se dizer que ela é uma das mais importantes da poética baudelairiana, a imagem da modernidade com que o poeta mais se identifica, pois ambos – poeta e prostituta – não possuem alternativa senão aquela de se entregarem ao mercado, de se venderem como mercadorias. No caso da prostituta o próprio corpo é vendido, no caso do poeta os poemas, ambos – corpo e poema – entendidos enquanto artigos para a massa. Segundo Buck-Morss (2002, p. 227), essa identificação vai mais além, a “prostituta não é só objeto de sua expressão lírica, é o modelo de sua própria atividade”, isto é, para dizer o óbvio, Baudelaire considerava a publicação e a venda de seus poemas como uma forma de prostituição. Benjamin por vezes destaca a aproximação da atividade do poeta à da prostituta, como, por exemplo, ao apontar que o poema “A musa venal” (**La muse vénale**) “mostra o quanto o poeta considerava por vezes a publicação de obras poéticas uma forma de prostituição” (BENJAMIN, 2009, p. 376, [J 56a, 3]). Nesse sentido o filósofo acredita que o poema acima, apresenta situação do literato na modernidade, o qual, em “posição desvantajosa”, tem de aceitar “moedas sonantes por sua confissão” (BENJAMIN, 1989, p. 29). Esta posição desvantajosa acentua-se no fim da vida do poeta e, também, com seu pouco sucesso, não lhe resta nada senão “colocar-se à venda junto com a obra”, oferecendo-se por um “preço irrisório”

confirmando a “inevitabilidade da prostituição do poeta” (BENJAMIN, 2009, p. 382, [J 60a, 2]). Até mesmo ao falar do modelo fisionômico do poeta o filósofo compara o comportamento de Baudelaire ao das prostitutas. Nas palavras de Benjamin (2009, p. 361, [J 48a, 2]), o poeta “se comporta da mesma maneira que a prostituta força sua fisionomia como objeto sexual ou como ‘amante’ para ocultar suas práticas profissionais”, ou seja, Baudelaire força os seus trejeitos de poeta – fator que se revela na vestimenta extravagante, na gargalhada satânica e, de sobremaneira, na entonação com que o poeta declamava seus poemas pelos diversos cafés da metrópole – com a finalidade de resistir à realidade de ter de entregar-se ao mercado. Mas ao fim, com a necessidade material de sobreviver, tal qual a prostituta, o poeta também se torna uma mercadoria destinada ao consumo das massas. Como artigo de massa no centro de uma grande cidade, segundo Benjamin:

A prostituição ganha um de seus atrativos mais poderosos com o surgimento da cidade grande. Trata-se o efeito que ela exerce na massa e através da massa. Somente a massa permite à prostituição dissimular-se [sic] por bairros inteiros da cidade, sendo que, anteriormente, ela estava segregada, senão em casas, ao menos em certas ruas. Somente a massa permite ao objeto sexual refletir-se em centenas de efeitos excitantes que ela própria produz, ao mesmo tempo. Ademais, a própria venalidade pode tornar-se um estimulante sexual; e este atrativo aumenta quando uma oferta copiosa de mulheres enfatiza o seu caráter de mercadoria. (BENJAMIN, 2009, p. 384, [J 61a, 1])

Como mercadoria, a prostituição atinge seu auge na metrópole moderna, “somente com a massificação urbana” (ROUANET; PEIXOTO, 1992, p. 64) a prostituição pode alcançar todos os recônditos da grande cidade. O fetiche mercadológico alcança o máximo de sua realização na imagem da mulher que se vende na cidade grande como um artigo de massa, cujo letreiro oferece a possibilidade de realização de todas as fantasias libidinais do sujeito por um preço módico. **Possua-me**, diz o corpo enfeitado, oferecendo-se à multidão que caminha pelas ruas, passagens ou vielas da metrópole. A oferta é respondida pelo passante que acredita na máxima: o “dinheiro transmite sensualidade”. Nesse jogo de sedução pelas ruas da metrópole, o poder do capital define a ordem do dia e, “sob o domínio do fetiche da mercadoria”, onde o “*sex appeal* da mulher” assume os contornos e “as cores dos apelos da mercadoria” (BENJAMIN, 2009, p. 391, [J 65a,

6]), a prostituta torna-se, “por essência, a encarnação de uma natureza impregnada pela aparência de mercadoria” (BENJAMIN, 2009, p. 407, [J 75 a]). A massa doentia e tragada pela temporalidade do trabalho, cujos choques atordoam o poeta, aceita a similitude da aparência da prostituta como a da mercadoria, e a vê não como material orgânico, mas, sim, como uma imagem de sonho, como local – tal como vê as passagens – onde os sonhos e as promessas podem ser realizados. Para o olhar da prostituta, a massa é a presa que ela espreita em cada caminhar, é a possibilidade de, na captura de algum passante, retirar o seu sustento. Desse modo, massa e prostituta realizam uma “comunhão mística”, ressaltava Benjamin (1989, p. 161) no décimo sétimo fragmento de texto **Parque central**.

De acordo com Benjamin (p. 381, [J 59, 10]): “A forma da mercadoria manifesta-se em Baudelaire como conteúdo social da forma da percepção alegórica. Forma e conteúdo confundem-se em uma síntese que é a prostituta”. Nesse fragmento, o filósofo apresenta a importante constituição que a imagem da prostituta possui na modernidade. Uma imagem capaz de aliar a forma mercadoria e o conteúdo social que ela representa, já que ao mesmo tempo em que a prostituta expõe-se como uma mercadoria, ela carrega em si o conteúdo fetichista que necessita para atrair a massa. Em outros termos, o fragmento parece indicar que a teoria do fetiche da mercadoria de Marx e a teoria do fetiche erótico construída por Freud integram-se na imagem da prostituta. Nesse sentido, o entreposto dialético inaugurado pela moda entre mulher e mercadoria – entre o desejo (conteúdo) e o cadáver (forma), como já dito anteriormente, encontra a sua expansão idealizada na prostituta, tida pelo filósofo como “o mais valioso espólio no triunfo da alegoria – a vida que significa morte” (BENJAMIN, 2009, p. 382, [J 60, 5]). Podemos entender esse triunfo alegórico como o triunfo da forma mercadoria na modernidade que tem na imagem da prostituta o expoente máximo do jogo alegórico de significação que a mercadoria propõe, visto que a imagem de desejo que se oferece como objeto de consumo celebra a consagração da forma mercadoria que submete ao seu jugo a própria natureza humana. Para Rouanet, a relação fetichista em duplo sentido – mercadológico e erótico – que a prostituta exerce sobre a massa da grande metrópole, assenta-se, sobretudo, em uma posição que confere à prostituta a condição de oferecer – tal qual a mercadoria – uma “relação mais harmônica com a natureza” (ROUANET; PEIXOTO, 1992, p. 64). Evidentemente uma relação ilusória,

uma falsa harmonia que a capacidade de significação alegórica atribui à imagem da prostituta. Mas, por trás dessa falsa harmonia, a imagem da prostituta representa “um subproduto da miséria” (ROUANET; PEIXOTO, 1992, p. 64) produzido pela modificação radical das relações entre os homens, relações essas dominadas pela lógica do processo de produção material.

O **flâneur**, como habitante da modernidade, “não pode deixar de interessar-se” pelo fenômeno da prostituição, um “fenômeno típico de grande cidade” (ROUANET; PEIXOTO, 1992, p. 64). Aliás, em sua **flânerie**, ele se interessa por tudo que tipicamente pertence à metrópole moderna. “Seu mundo”, diz Rouanet & Peixoto (1992, p. 50), “é o das fantasmagorias urbanas – a da cidade por excelência, Paris, capital do século XIX”. Esse personagem, representa nada menos do que uma mônada, isto é, uma imagem singular que condensa todas as outras imagens da modernidade, na qual é “possível obter um conhecimento mais aprofundado do fenômeno da metrópole moderna”. O **flâneur** é aquele que percorre as ruas da metrópole vivenciando todos elementos e todos os personagens que esta lhe proporciona, sempre em busca de novas sensações e novas vivências. Em seu caminhar, o **flâneur** fareja os rastros e descobre os segredos mais ocultos que a metrópole reserva. Relaciona-se de maneira especial com a multidão, nela sente-se como se estivesse no interior de sua residência, encontra abrigo em sua apreciação. Como alegorista da cidade, o **flâneur** é capaz de resignificá-la por completo, transformando-a ora em uma cidade estrangeira a ser explorada, ora em domicílio – **intérieur** seguro –, e até mesmo em uma paisagem campestre, tal qual a magia dos panoramas é capaz de fazer. Ainda segundo os Rouanet & Peixoto, esse personagem é

[...] o detentor de todas as significações urbanas, do saber integral da cidade, do seu perto e do seu longe, do seu presente e do seu passado, reconhecendo-a sempre em seu verdadeiro rosto – um rosto surrealista –, vendo em todos os momentos do seu lado de paisagem, em que ela é natureza, e seu lado de interior, em que ela é quarto. (ROUANET; PEIXOTO, 1992, p. 50)

Nesse sentido, o **flâneur** reconhece a cidade como um local de entrega, um caminho de apreciação dos devaneios que somente os percursos desse labirinto de sonhos pode ocasionar. Por isso o **flâneur** joga-se na torrente da multidão, deixa-se levar, retira dela a sua potência de resistir frente ao tédio, torna-se um exímio

observador capaz de captar, segundo Benjamin (1989, p. 39), “as coisas em pleno vôo, podendo assim imaginar-se próximo do artista”. O **flâneur**, esse “sonhador ocioso” (BENJAMIN, 2009, p. 462, [M 1, 5]), busca escapar do mundo do trabalho. A ociosidade é condição *sine qua non* para a realização da **flânerie**, sem essa condição nosso personagem não teria êxito em sua função de embriagar-se com a cidade – vista como um poderoso narcótico. Embriaguez que se apodera cada vez mais “daquele que, por um longo tempo, caminha a esmo pelas ruas” como diz Benjamin (2009, p. 462) no fragmento [M 1,3] do arquivo temático “M - O **flâneur**”. Nesse misto de ociosidade e embriaguez, o *flâneur* vê a cidade como um “cenário de teatro” (BENJAMIN, 2009, p. 392, [J 66a, 6]), entende a vivência como um espetáculo, a metrópole como um local passível de servir de palco para as diversas figuras que pode encenar, como, por exemplo, o detetive, o observador e o fisiognomista. Baudelaire, ciente dessa condição mimética do **flâneur**, adota para si mesmo a aparência desse último. Enquanto habitante da modernidade e apreciador da multidão, o **flâneur** difere da massa que observa, ele não é simplesmente o indivíduo que se espreme entre as duas torrentes da multidão, ao contrário, é aquele transeunte que possui um tempo próprio de caminhada, “que precisa de espaço livre e não quer perder a sua privacidade. Ocioso, caminha como uma personalidade, protestando contra a divisão do trabalho que transforma as pessoas em especialistas” (BENJAMIN, 1989, p. 50). Por isso, para o **flâneur**, as passagens são os locais ideais para o seu florescimento e para a prática da **flânerie**. De acordo com Benjamin (1989, p. 51), “a galeria é a forma clássica do interior sob o qual a rua se apresenta para o *flâneur*”, é nela que ele pode exercer tanto a sua caminhada realizada a passos de tartaruga como sua observação dos passantes que se encantam com as mercadorias nas vitrines. Este local de sonho é o refúgio final do **flâneur**, ali ele se desvincula dos choques que o caminhar na multidão lhe traz e pode apreciar seu movimento constante. Contudo, o **flâneur** não escapa da fascinação, faz jogo duro com o mercado, critica o seu modelo de produção, mas, no fim, também é fascinado por esse labirinto mercadológico, também, a seu modo, serve aos propósitos do mercado como uma espécie de “espião que o capitalismo envia ao reino do consumidor” (BENJAMIN, 2009, p. 471, [M 5, 6]).

“Na passagem, mais do que em qualquer outro lugar, a rua se apresenta como **intérieur** mobiliado e habitado pelas massas” (BENJAMIN, 2009, p. 468, [M

3a, 4]), sobretudo, nesse local, o **flâneur** observa, põe seus olhos a fim de descobrir e perscrutar os desejos dos passantes, esconde-se na multidão e procura desvendar os sonhos que povoam esse enorme labirinto para, por fim, revelá-los aos donos do capital. Enquanto **flâneur**, como uma de suas muitas fisionomias, Baudelaire sentia uma empatia pela mercadoria, tal “empatia emergia de uma capacidade mimética que se assemelhava à capacidade da mercadoria para cobrir traços distintos”, salienta Buck-Morss (2002, p. 229). Entretanto, essa capacidade mimética de assemelhar-se com o **flâneur** não se justifica apenas como uma escolha pessoal do poeta que vê na multidão o seu público e assim a vê também como uma mercadoria. Ela – a capacidade mimética de Baudelaire – revela, sobretudo, que a opção do poeta por determinados temas, determinadas fisionomias, determinados procedimentos (como a escolha pela representação alegórica) é o meio que o poeta encontrou para tentar sobreviver à modernidade, em uma temporalidade regida pelo tempo da produção material e da coisificação extrema do sujeito.

Foi, justamente, a partir das escolhas de temas e personagens – da multidão fadada ao perecimento nas esteiras do processo de produção material e dos heróis modernos que se destacam na tentativa de sobreviver à modernidade – que Baudelaire buscou sobreviver à temporalidade da modernidade e manter a posição de poeta em tempos que não lhe reservavam ao menos um pinga de dignidade. Buscou, ainda, ir além, dando uma forma a essa temporalidade moderna, temporalidade que faz jus a duas importantes determinações benjaminianas: a) a de uma visada estritamente alegórica da modernidade, onde as imagens que preenchem a modernidade são prenes de significados, são ambíguas, podem e devem significar qualquer coisa no jogo de significação que estão imersas. Estão fadadas a perecerem na velocidade que a própria modernidade lhes imputa, por isso, adotam a forma da alegoria como uma resistência, um retorno, característica que diz respeito à segunda consideração benjaminiana; b) a interpenetração entre antiguidade e modernidade é constante na configuração alegórica que Baudelaire atribui a modernidade, suas imagens poéticas evidenciam um jogo alegórico capaz de revelar que a modernidade não retira as suas significações de si própria, mas dirige-se a uma temporalidade anterior para construir as suas significações. Talvez esse movimento de ir à antiguidade para construir a modernidade evidencie, no entendimento de Benjamin, o procedimento de resistência que Baudelaire constrói

contra a beatitude prometida pelo progresso tecnológico que traz a novidade, visto que a “oposição categórica de Baudelaire ao progresso foi a condição imprescindível que lhe permitiu apoderar-se de Paris em sua poesia” (BENJAMIN, 2009, p. 392, [J 66a, 1]). É, exatamente, essa hostilidade ao progresso que parece legitimar a teoria benjaminiana do poeta que se dirige à antiguidade e não ao seu próprio tempo para construir a imagem de sua época.

Referências

BAUDELAIRE, C. **As Flores do Mal**. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2006.

_____. **O pintor da vida moderna**. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

_____. **Poesia e prosa**: volume único. Trad. (Org.) Ivan Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

_____. **Paraísos artificiais**: o haxixe, o ópio e o vinho. Trad. Alexandre Ribondi, Vera Nobrega e Lúcia Nagib. Porto Alegre: L&PM, 2007.

BENJAMIN, W. **Passagens**. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

_____. **Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BUCK-MORSS, S. **Dialética do olhar**: Walter Benjamin e o projeto das **Passagens**. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

COSTA LIMA, L. **Mímesis e modernidade**: formas das sombras. São Paulo: Ed. Graal, 1980.

JAUSS, H. R. Tradição Literária e Consciência Atual da Modernidade. In: OLINTO, H. K. (Org.). **Histórias de Literatura. As Novas Teorias Alemãs**. São Paulo: Editora Ática, 1996.

POSSAMAI, Z. R. Memórias visuais e a cidade. In: **URBANA – Revista eletrônica do CEIC**, ano 2, nº 2, 2007.

ROUANET, S. P.; PEIXOTO, N. B. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? In: **Revista da USP/Dossiê Walter Benjamin**, n. 15, set-nov de 1992.

TEODORO, J. B. F. **As imagens da modernidade no Projeto das Passagens de Walter Benjamin**, dissertação de mestrado, Universidade Federal de Ouro Preto. Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2014. Orientadora: Imaculada Maria Guimarães Kangussu.

Recebido em 26 de janeiro de 2016
Aceito em 20 de maio de 2016