

HISTÓRIA E ESQUECIMENTO ENTRE BENJAMIN E BAUDELAIRE:

A VI TESE SOBRE O CONCEITO DE HISTÓRIA E O POEMA LES BONS CHIENS

Lucas Alves Barbosa

RESUMO

Contra o historicismo positivista, que busca na história uma representação morta e imóvel do acontecimento histórico, Benjamin e Baudelaire reivindicam uma relação viva e ativa com o passado ao tomá-lo em sua dimensão de narratividade. O presente se inscreve sempre numa cadeia de tradição, ou ainda, em múltiplas cadeias de tradições que se confrontam no ato de narrar. A narração, em ambos os autores, se apresenta como ato político que salva ao reproduzir o passado e dá continuidade a cadeia de tradição. Neste sentido, procuramos estabelecer uma relação entre a sexta *Tese sobre o conceito de história* de Walter Benjamin e o poema *Os bons cães* de Charles Baudelaire, de modo a pôr em evidência essa compreensão do passado como campo de luta que age ativamente sobre o presente nessa disputa invisível, uma disputa que narra mais que o próprio passado, narra coletivamente os sujeitos como sujeitos sem narrativas.

Palavras-chave: Walter Benjamin. Charles Baudelaire. História. Narração.

HISTORY AND FORGETTING BETWEEN BENJAMIN AND BAUDELAIRE:

THE VI THESIS ON THE CONCEPT OF HISTORY AND THE POEM LES BONS CHIENS

ABSTRACT

Against Positivist Historicism, which seeks in history a dead and still representation of the historical event Benjamin and Baudelaire claim a live and active relationship with the past by taking it in their dimension of narrativity. The present is always inscribes in a chain of tradition, or even in multiple chains of traditions that confront in the act of narrate. The narration, in both authors, presents itself as a political act that saves by reproducing the past and continues the chain of tradition. In this sense, we seek to establish a relationship between the sixth thesis on the concept of Walter Benjamin's story and the poem The Good dogs of Charles Baudelaire, so as to highlight this understanding of the past as a field of struggle that actively acts on the Present in this invisible dispute, a dispute that recounts more than the past itself, collectively narrates the subjects as subjects without narratives.

Keywords: *Walter Benjamin. Charles Baudelaire. Story. Narration.*

Doutorando em Filosofia pela UNIFESP, mestre e graduado em Filosofia pela mesma instituição e licenciado em história pela Unifaccamp. Brasileiro, residente em Franco da Rocha – SP. Email: lucas.barbosa@unifesp.br

1 Benjamin, Baudelaire e o progresso histórico

Poderíamos estabelecer muitas relações entre a concepção de história, presente nas obras de Walter Benjamin e, implicitamente, presente nas obras de Charles Baudelaire, no entanto, a crítica da noção de progresso talvez seja a mais importante. Se Comte pressupunha uma evolução contínua da sociedade em sua teoria dos três estados, espelhada de sua teoria do conhecimento, defendendo a ideia tão difundida no século XIX de que "a ordem constitui sem cessar a condição fundamental do progresso e, reciprocamente, o progresso vem a ser a meta necessária da ordem" (COMTE, 1978, 68), em Baudelaire se evidencia justamente o contrário. Em Paris, o símbolo capital do progresso (e o símbolo do progresso do capital), o que se encontra é, antes de tudo, a desordem. Ou ainda, para ser mais preciso, uma contradição fundamental, segundo a qual a ordem se funda a partir da desordem. As figuras de ordenação, presentes nas cerimônias pomposas, nas arquiteturas da nobreza e nos mais diversos produtos da técnica, se opõem às descrições animalizadas das classes populares. Tomemos por exemplo o momento do encontro da criança pobre com a criança rica no poema *O brinquedo de pobre*:

Numa estrada, atrás da grade de um vasto jardim, no fundo do qual se destacava a brancura de um belo castelo batido pelo sol, estava um lindo e robusto menino, vestido com essa roupa de campo tão cheia de faceirice.

O luxo, a despreocupação e o espetáculo habitual da riqueza tornam essas crianças tão bonitas que parecem feitas de outra massa que não as crianças comuns ou da pobreza.

Ao lado dele, jogado na relva, via-se um boneco esplêndido, novo como o dono, envernizado, dourado, com um vestido de púrpura, coberto de plumas e miçangas. O menino, porém, não dava atenção ao seu brinquedo predileto, e eis o que olhava: Do outro lado da grade, na estrada, por entre os espinhos e as urtigas, estava outro menino, sujo, miserável, manchado de fuligem. Era um desses moleques em quem uma vista imparcial descobriria a beleza, se, assim como a vista de um entendido adivinha uma pintura ideal sob o verniz de um carro, fosse ele lavado da pátina repugnante da miséria.

Através aquela grade simbólica separando dois mundos, a grande estrada e o castelo, o menino pobre mostrava ao menino rico o seu brinquedo, que este último examinava avidamente, como um objeto raro e desconhecido. E o brinquedo que o sujo garoto atormentava, agitava e sacudia numa caixa engradada, era um rato vivo! Os pais, decerto por economia, tinham tirado o brinquedo da própria vida! E os

dois meninos riam-se um para o outro, fraternalmente, com dentes de igual brancura". (BAUDELAIRE, 1937, 24).

Nele, reconhecemos uma dupla realidade, a da criança rica e a da criança pobre, correspondentes a mundos de uma só vez separados e unidos pela cerca, um mundo da técnica e da ordem, do verniz e do espelho, o mundo do novo, não qualquer novo, mas do novo artificial da boneca, em contraposição à sujeira, não da sujeira natural da terra, mas da fuligem das chaminés da cidade, do brinquedo rato, o animal dos esgotos, ao mesmo tempo natural e urbano. Essa oposição à que Baudelaire alude, Benjamin sintetiza sobre a forma de uma dupla história, ou melhor, de múltiplas histórias incluídas em uma dupla tradição, a tradição dos opressores e a tradição dos oprimidos. Na modernidade, a opressão se impõe não apenas sobre os corpos dos oprimidos, mas sobre a própria tradição a partir de um processo de apagamento de sua própria história, relegando-os à temporalidade própria da modernidade capitalista, a saber, um presente perpétuo. Benjamin explica esse processo a partir do conceito de perda da aura.¹ Essa imagem já está presente em Baudelaire, por exemplo, no poema *A perda da auréola*, no qual o poeta deixa cair sua auréola pela rua agitada e, quando indagado por um amigo da perda, se satisfaz na ideia da possibilidade

¹ A noção de perda aurática deixa claro que neste processo de transformação do mundo pelo aprofundamento da realidade capitalista nem mesmo a vida do espírito escapa. A incursão nesta nova temporalidade hiper acelerada posta pelas necessidades da produção industrial, altera mais do que as relações que se estabelece ao longo da vida, transforma profundamente a própria relação com a vida. "Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria - a vida humana - não seria ela própria uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência - a sua e a dos outros - transformando-a num produto sólido, útil e único?" (BENJAMIN, 1994, 221). Assim, este tempo industrial, em oposição àquele tempo artesanal, exclui a possibilidade do narrador pela impossibilidade da experiência. "A alma, o olho e a mão estão assim inscritos no mesmo campo. Interagindo, eles definem uma prática. Essa prática deixou de nos ser familiar. O papel da mão no trabalho produtivo tornou-se mais modesto, e o lugar que ela ocupava durante a narração está agora vazio. (Pois a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente com seus gestos apreendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito)" (BENJAMIN, 1994, 220). No mundo burguês moderno, os órgãos convertem-se em "apêndices vivos" das máquinas, tal como o trabalho cessa de reproduzir uma identificação com seu produtor e, assim sendo, perdido o sentido da experiência mesma, como poderia se encontrar ainda algo a que se pudesse narrar? Sobre essa temática, do declínio da aura em sua relação com a crise da narratividade, ver o ensaio *O Narrador*, de Benjamin.

Doutorando em Filosofia pela UNIFESP, mestre e graduado em Filosofia pela mesma instituição e licenciado em história pela Unifaccamp. Brasileiro, residente em Franco da Rocha – SP. Email: lucas.barbosa@unifesp.br

de que ela seja encontrada pelo falso poeta, que a usará feliz em seu lugar. Também se encontra em Marx, no manifesto do partido comunista, onde se lê:

A burguesia despojou de sua auréola todas as atividades até então reputadas como dignas e encaradas com piedoso respeito. Fez do médico, do jurista, do sacerdote, do poeta, do sábio seus servidores assalariados (MARX, 2005, 42).

Apesar das diferenças, Berman reconhece em ambos um processo de *dessacralização* (BERMAN, 2007, 188), que em Benjamin aparece, por exemplo, na oposição entre valor de culto e valor de exposição (o falso poeta do poema que encontra a auréola na rua e a usa como objeto de exposição nas ruas – as massas, seja como espectadora, seja como reprodutora, são sempre um pressuposto dessa estética moderna). Em Benjamin, a aura corresponde a “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1994, 170). Portanto, é justamente aquilo que nos remete a uma dimensão incompreensível porque perdida no tempo, correspondente a uma tradição esquecida. A um só golpe, a perda da aura tanto desenraiza, retirando do campo da tradição, quanto atribui identidades artificiais, literalmente produzidas em massa e para a massa.

Graças a essa definição, é fácil identificar os fatores sociais específicos que condicionam o declínio atual da aura. Ele deriva de duas circunstâncias, estreitamente ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas. Fazer as coisas “ficarem mais próximas” é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade (BENJAMIN, 1994, 170).

Essa substituição da aura por efeitos técnicos produzidos para parecerem auráticos aparecem em Baudelaire, por exemplo, na imagem do verniz da boneca no poema citado, mas também, de outra maneira, em Marx, no trecho do manifesto lembrado acima, da substituição por uma forma abstrata de identidade produzida pela própria produção capitalista, a do trabalhador assalariado que, no entanto, deve aparecer sob uma forma natural e a-histórica, a teoria do fetichismo, do esquecimento de uma história, esquecimento que opera por meio de uma exposição.

Nessa realidade da perda da aura, resta o poeta como figura atópica que, após perdida a auréola em alguma esquina agitada, caminha sem ser

reconhecido, olhando como que de fora os transeuntes. Diante de um mundo desenraizado, não lhe resta outra tarefa além daquela de narrar uma história, não exatamente a de recompor a história apagada, mas narrar a história deste apagamento, a narrativa dos *Bons cães*², essa figura que encarna a perda da aura. Tanto o poeta baudelairiano, quanto o crítico da história benjaminiano, carregam, portanto, essa tarefa de narrar, na era do fim da narrativa, uma verdade³ tão invisível àqueles tão próximos dela, a de que a barbárie é o fundamento necessariamente oculto do progresso.

O presente trabalho buscará, a partir de uma análise paralela, por em evidência as aproximações entre Benjamin e Baudelaire no que diz respeito à sua concepção de história e à tarefa do narrador.

2 História e esquecimento, a VI tese

Benjamin inicia sua sexta tese *sobre o conceito de história* com uma crítica explícita (ao menos em sua própria tradução para o francês, “Décrire le passé tel qu’il a été - voilà, d’après Ranke la tâche de l’historien”)⁴ à famosa frase do historiador alemão Leopold Von Ranke, que sintetiza a objetividade e o historicismo positivista propondo uma análise *strictiore sensu* do passado⁵. Segundo H-I Marrou o que se operou desde Niebuhr e Ranke foi “o esforço para arrancar a história à *literatura*”⁶ (MARROU, 1975, 218). Ao contrário, o que Benjamin propõe é “apropriar-se de uma **reminiscência**,⁷ tal como ela relampeja

² Os *Pequenos poemas em prosa* foram escritos entre 1855 e 1864, numa França anterior à *belle époque*, à guerra Franco-prussiana e à *Exposition Universelle*, enquanto as teses sobre o conceito de história se inscrevem no contexto das perseguições do III Reich em 1940.

³ “O historiador é um profeta que olha para trás; dá as costas à sua própria época; seu olhar de vidente ilumina-se à vista dos cimos que esvanecem no passado crepuscular dos acontecimentos anteriores. É a este olhar de vidente que a história se faz mais claramente presente que aos (próprios) contemporâneos” (Benjamin, 1991, 351). (...) Benjamin inicia seu ensaio “O Narrador” referindo-se à fábula como forma de “dar conselhos”, arte tecida na “substância viva da existência” que tem um nome: sabedoria. A sabedoria é o lado épico da verdade, pois o poeta, ao lado do sacerdote e do adivinho diz o que é, foi e será. A poesia é, no dizer de Aristóteles, uma forma superior de memória. E o poeta é o “mestre da verdade na Grécia antiga.” (MATOS, 2001, 11-12)

⁴ BENJAMIN, 1991, 342.

⁵ “Ressurreição integral do passado” (RANKE, Apud MARROU, 38).

⁶ Não pode haver nada menos benjaminiano que tal tarefa.

⁷ Marcação minha.

no momento de **perigo**". A história se apresenta, portanto, sob a forma da narrativa, ou ainda, de múltiplas narrativas que se articulam numa grande tessitura. É justamente sob a imagem de tecido que Benjamin, num texto sobre Proust, expõe a história (memória), o tapete de Penélope, que tanto tece entrecruzando fios numa grande composição, como se desfaz durante a noite, de modo que nem mesmo se percebe o que foi desfeito (BENJAMIN, 1994, 37), de modo que a memória seja, tanto mais, produto do esquecimento. Em seu ensaio "O narrador", ao tratar da reminiscência e da tradição, Benjamin nos remete a Mnemosyne, "a Deusa da reminiscência" e mãe das musas. Essas entidades divinas tinham, por meio de seu canto, um poder de *presentificação*, de salvar do esquecimento, ao narrar a história. Essa perspectiva narrativa da história é que Benjamin busca formular ao escrever que

A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração [...] Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. [...] Em cada um deles vive uma Scherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está sendo contada. (BENJAMIN, 1994, 211).

Essa exigência de atuação sobre a cadeia da tradição, que o *momento de perigo* coloca ao historiador, como um chamado, opõe-se ao modelo de historiador neutro e conformista da tradição positivista e da escola alemã, da história oficial do estado nação. Esse *perigo* é uma porta de encontro do sujeito histórico (as classes dominadas) com suas derrotas passadas. Segundo Löwy, "o perigo de uma derrota atual aguça a sensibilidade pelas anteriores, suscita o interesse dos vencidos pelo combate, estimula um olhar crítico voltado à história" (LOWY, 2005, 65). O relampejo refere-se tanto à brevidade do momento de atuação, o seu caráter de faísca, de estopim da luta e da percepção de uma imagem autêntica do passado. No entanto, o que se coloca diante do historiador não é o passado em si, de forma objetiva e direta, mas uma imagem mediatizando essa relação. Conforme a perspectiva de Benjamin em *Rua de mão única*:

Não há nada mais pobre que uma verdade expressa tal como foi pensada. Em tal caso sua transcrição não é ainda nem sequer uma fotografia ruim. Também a verdade (como uma criança, como uma mulher que não nos ama) se recusa, diante da objetiva da escrita,

Doutorando em Filosofia pela UNIFESP, mestre e graduado em Filosofia pela mesma instituição e licenciado em história pela Unifaccamp. Brasileiro, residente em Franco da Rocha – SP. Email: lucas.barbosa@unifesp.br

quando nos acocoramos sob o pano preto, a olhar quieta e amistosamente. (BENJAMIN, 1995, 60).

A “crítica é uma questão de correto distanciamento” (BENJAMIN, 1995, 54) e é essa perspectiva crítica que se coloca diante do historiador que parte do materialismo histórico, que se distancia pela imagem, mas, diferentemente do historicista positivista que mantém sua exterioridade em relação ao passado, encontra-se imerso na tradição histórica como num campo de luta. Esse historiador encarna, desse modo, uma Scherazade, que narra sua sobrevivência. É a narrativa que salva, que mantém aquilo que não é capaz de manter-se por si. De dar eco às vozes que já se abafaram.

Essa verdade histórica a que Benjamin se refere, refletida sobre a forma da imagem na poça da rua,⁸ já que que não pode mostrar-se diretamente, afeta, portanto, o historiador em sua particularidade na medida em que o reflexo, para ser visto, pressupõe uma posição específica no mundo, não qualquer distanciamento, mas um correto distanciamento que o ponha na luz de reflexão a que a história é capaz de lhe projetar essa reminiscência. A singularidade específica a que essa verdade histórica exige para atingir o historiador é o que Benjamin chama de momento de perigo, o exato momento da reflexão da luz, através da poça, no olho atento daquele que se põe a olhá-la.

Daí que a relação do historiador com a história seja antes uma relação de experiência. Muito antes de um conhecer, um desvelar, um revelar, em sentido propriamente judaico como cabala, revelação, não como aquilo que, partindo do sujeito, se conhece, mas como aquilo que, tocando o sujeito, se põe à mostra,

⁸ “Estas áreas são para alugar - Insensatos os que lamentam o declínio da crítica. Pois sua hora há muito tempo já passou. Crítica é uma questão de correto distanciamento. Ela está em casa em um mundo em que perspectivas e prospectos vêm ao caso e ainda é possível adotar um ponto de vista. As coisas nesse meio tempo caíram de maneira demasiado abrasante sobre o corpo da sociedade humana. A “imparcialidade”, o “olhar livre” são mentiras quando não são a expressão totalmente ingênua de chã incompetência. O olhar mais essencial hoje, o olhar mercantil que penetra no coração das coisas, chama-se reclame. Ele desmantela o livre espaço de jogo da contemplação e desloca as coisas para tão perigosamente perto da nossa cara quanto da tela de cinema, um automóvel, crescendo gigantescamente, vibra em nossa direção. (...) Para o homem da rua, porém, é o dinheiro que aproxima dele as coisas dessa forma, que estabelece o contato conclusivo com elas. E o resenhista pago, que no salão de arte do *marchand* manipula as imagens, sabe, se não algo melhor, algo mais importante sobre elas que o amigo das artes que as vê na vitrine. O calor do tema desata-se para ele e o põe em disposição sentimental. – O que, afinal, torna os reclames tão superiores à crítica? Não aquilo que diz a vermelha escrita cursiva elétrica – mas a poça de luz que a espelha sobre o asfalto.” (BENJAMIN, 1995, 54-55)

se transmite, incluindo o sujeito numa cadeia de tradição a qual lhe resta o peso e a responsabilidade de carregá-la. A responsabilidade da tradição reside no fato de que, se por um lado toca o historiador particularmente, não o toca, no entanto, de maneira privada. Essa é a pedra fundamental da ideia de tradição, aquilo que subjetivamente o inclui numa corrente que está para além da subjetividade. Tal como nos eventos de rememoração dos calendários judaicos, onde o que se tem “não é mais aqui lembrança - o que manteria um sentimento da distância - mas reatualização” (BENJAMIN, apud LÖWY, 2005, 124), a relação com passado é marcada por esse chamado do passado, algo que, não apenas nos ultrapassa, mas que passa por nós e nos inclui. Um tempo carregado de sentidos, de experiências e de interpelações, chamados à espera da salvação. Enquanto o historiador burguês se apropria do passado como propriedade morta, na voz narrativa deste historiador que encarna a tarefa das musas de salvar a tradição do risco do esquecimento, o que se ouve é antes um eco despertado. Salvar o passado urge, portanto, como tarefa fundamental ao historiador, inclusive, porque este passado o inclui.

Benjamin continua: “o perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem”. A ameaça é, portanto, dupla, afeta tanto os predecessores quanto os sucessores da tradição, aqueles cujo destino é o esquecimento de suas derrotas, de seus sofrimentos e de suas esperanças e utopias, quanto seus sucessores, aos quais cabe a tarefa redentora, pois como afirma Gagnebin

A mesma preocupação de salvar o passado no presente graças à percepção de uma semelhança que os transforma os dois: transforma o passado porque este assume uma nova forma, que poderia ter desaparecido no esquecimento; transforma o presente porque este se revela sendo a realização possível dessa promessa anterior, que poderia ter-se perdido para sempre, que ainda pode se perder se não a descobirmos, inscrita nas linhas do atual. (GAGNEBIN, 2019, 16).

A história, em sua narratividade é, portanto polifônica, múltipla (tal como no *18 brumário de Luis Bonaparte* de Marx⁹) e a tarefa revolucionária é a do salto para fora da tradição, da escrita de uma nova história que rompa com a tradição dos vencedores, mas que, para tanto, parta da tradição dos oprimidos, do

⁹ Se n’O *Capital* Marx apresenta uma concepção de classes pautada no antagonismo entre capital e trabalho, no *18 Brumário* as classes são expostas em sua multiplicidade, em sua relação com os modos de existência, de forma que a história se abra à múltiplas perspectivas, de forma que as classes fundamentais se desdobrem em uma variedade de frações.

Doutorando em Filosofia pela UNIFESP, mestre e graduado em Filosofia pela mesma instituição e licenciado em história pela Unifaccamp. Brasileiro, residente em Franco da Rocha – SP. Email: lucas.barbosa@unifesp.br

resgate, da redenção de toda uma narrativa em risco de esquecimento, risco de ser suprimida por uma história oficial dos vencedores. Conforme nos diz Benjamin em continuação, “é preciso arrancar a tradição ao conformismo” (BENJAMIN, 1994, 224).¹⁰

“Pois o messias não vem apenas como o salvador:¹¹ ele vem também como o vencedor do anticristo” (Ibid., 224). O messias é, portanto, aquele que se encarrega de corrigir as injustiças da tradição de opressão por meio da realização das promessas do passado. É também o vencedor do *anticristo*. O anticristo é aquele que se passa pelo messias sendo seu oposto. Em um texto de 1938 sobre o romance *Die Rettung* de Anna Seghers, Benjamin escreve: “o III Reich parodia o socialismo como o anticristo parodia a promessa messiânica” (BENJAMIN Apud LÖWY, 2005, 68). São, portanto, as classes dominantes e, mais especificamente, esse nacional-socialismo alemão de Hitler o anticristo ao qual Benjamin se refere, escondendo por trás da máscara do socialismo o totalitarismo.

Benjamin prossegue dizendo: “o dom de despertar no passado as centelhas de esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer” (BENJAMIN, 1994, 224-225). Esse historiador desperta, não no presente, mas no passado as esperanças¹² de redenção, compreende que, diferentemente da afirmação marxiana de que a revolução socialista buscará no futuro seu material revolucionário, a verdadeira revolução volta-se à origem, as esperanças frustradas, tal como Ulisses mirava sua Ítaca. Essa mudança de perspectiva em relação à história é descrita em suas *Passagens* da seguinte maneira:

A revolução copernicana na visão histórica é a seguinte: considerava-se como o ponto fixo “o ocorrido” e conferia-se ao presente o esforço de se aproximar, tateando, do conhecimento desse ponto fixo. Agora esta relação deve ser invertida, e o ocorrido, tornar-se a reviravolta dialética, o interromper da consciência desperta. Atribui-se à política o

¹⁰ Tanto o conformismo historicista quanto o fatalismo de esquerda, da espera da revolução certa e inscrita teleologicamente na história.

¹¹ Na tradução francesa “*rédempteur*”.

¹² Esperança no sentido próprio de *sperare*, esperar alguma pessoa ou algo.

primado sobre a história. Os fatos tornam-se algo que acaba de nos tocar, e fixá-los é tarefa da recordação. (BENJAMIN, 2006, 433).

Ao término, Benjamin finaliza concluindo: “E esse inimigo não tem cessado de vencer” (BENJAMIN, 1994, 225). Essa conclusão pessimista deve-se ao momento ao qual as teses foram escritas, pouco antes de seu suicídio, quando da tentativa de fuga da gestapo pelos Pirenéus durante o período de ascensão do III Reich, mas é também um chamado, um alerta de que aquele momento era também um *augenblick der gefahr* (momento de perigo), ressaltando a urgência crítica.

Esse resgate das vozes perdidas, da memória esquecida, Benjamin encontra na psicanálise e em sua interpretação do sonho. A psicanálise de Freud, tomada por Benjamin, busca ater-se a detalhes tidos como irrelevantes, não percebidos ou escondidos, a partir de um outro olhar atento às pequenas coisas. Freud percebera como causa de toda neurose certo conflito localizado no passado e guardado na memória do indivíduo de modo não consciente, mas do qual resultavam os estados patológicos e sobre o qual o tratamento deveria agir. Em Benjamin a história assume, bem como a memória coletiva, tal papel na análise da sociedade moderna. A crítica é o meio pelo qual se busca o *despertar* da sociedade para além dos fetichismos da realidade, é o modo de trazer à consciência aquilo que foi recalcado, que foi suprimido pelas estruturas de defesa da consciência (BENJAMIN, 2009, 505-506).

3 Baudelaire e os bons cães

Em seu poema *Les Bons Chiens*, Charles Baudelaire se põe em favor do que ele chama bons cães e, no entanto, com o termo ele não designa os cães de raça, abastados, pomposos como os retratados por Joseph Stevens, a quem ironicamente o poeta dedica o poema, mas, ao contrário, se refere aos cães de rua, vadios e abandonados cuja multidão recusa e esquece. A relação que estabelece com esses cães é simétrica àquela estabelecida por um dono e seu asno na *Viagem sentimental a França e Itália* de Sterne. Em seu livro, Sterne descreve a experiência de um homem que acabara de perder um de seus filhos

e, a fim de evitar a morte do filho sobrevivente, cumpre uma promessa, ao realizar uma viagem montado em seu tão apegado asno (STERNE, 2008). Ao fim da viagem, o asno, desgastado, morre e o dono chega, portanto, ao destino completamente abatido e triste pela morte do amigo asno, o que provoca uma grande comoção na multidão que o recebe acolhedoramente ao pensar se tratar da angústia decorrente da morte do filho. Baudelaire se coloca, então, na condição do Senhor do asno, de modo que os bons cães representem, nessa alegoria, a figura do próprio asno. A escolha, tanto da imagem dos bons cães quanto da alegoria do asno para representar todo um grupo de miseráveis e abandonados urbanos, não apenas faz referência a sua condição animalizada, quanto põe em relevo a situação de tais grupos em sua condição de privados de linguagem, ou seja, da incapacidade de uma narratividade e, portanto, sujeitos ao esquecimento.

A tarefa a que Baudelaire se propõe segue justamente no sentido de um resgate, reassumindo o poder conferido pelas musas aos poetas gregos, de presentificação, a capacidade de livrar do esquecimento, e, no entanto, o que o poeta salva é justamente aquilo a que a musa antiga condenava ao esquecido, e é por isso que o poeta a substitui, em vista da musa cidadina, viva, não mais dos heróis, mas antes dos vadios, mais próxima da prostituta do que da deusa, de modo a cumprir a exigência retirada de Sterne quando o convoca a falar em seu nome, "Desça do céu ou suba até mim dos Campos Elíseos para me inspirar, em favor dos bons cães". Uma recusa do divino, do elevado e virtuoso em defesa do humano e decaído.

Uma recusa do divino que se estende a seu correlato terreno na figura da hierarquia, do formalismo e da burocracia estatal, em suma, daqueles cães cujos retratos pintados por uma multidão de Joseph Stevens, seus serviçais, imortalizam suas memórias. Estes são os cães cuja narratividade é reproduzida oficialmente, assim como os cães corpulentos burgueses a que chama de parasitas, que com seu sobrepeso arriam as patas dos cavalos em outro de seus poemas.

(...) à sua direita, todos os da ordem militar, o primeiro deles Said Paxá, sultão do Egito, então em Constantinopla; cortejos e pompas solenes desfilam em direção à pequena mesquita próxima do palácio, e, no

Doutorando em Filosofia pela UNIFESP, mestre e graduado em Filosofia pela mesma instituição e licenciado em história pela Unifaccamp. Brasileiro, residente em Franco da Rocha – SP. Email: lucas.barbosa@unifesp.br

meio dessas massas, funcionários turcos, verdadeiras caricaturas de decadência, esmagando seus magníficos cavalos sob o peso de uma obesidade fantástica (...) (BAUDELAIRE, 1996, 43).

Baudelaire se coloca em favor dos cães que, despossuídos de tudo, vivem errantes na cidade, salvos graças a um instinto não mais animal, mas um instinto urbano, fruto de sua própria necessidade.¹³ Estes cães a que apenas o prazer lhes pode prestar conforto, os cães saltimbancos que comem sua obra, na medida a produzem para saciar sua fome.

A estes cães resta apenas o olhar dos poetas sensíveis à miséria e à beleza nada virtuosas desses esquecidos. Tanto, de um poeta de colete vermelho presenteado pelo pintor, como descrito por Baudelaire, provavelmente Theophile Gautier, quanto de um Rimbaud ou Balzac, a reconhecerem-se na imagem desses cães de Baudelaire, “sempre fui raça inferior. Não posso compreender a revolta. Minha raça só se subleva para pilhar, como os lobos” (RIMBAUD, 2001, 23).

Se não encontramos ainda o potencial revolucionário de Benjamin em Baudelaire, já fica nítido, no entanto, sua percepção de certa história dos oprimidos, ela mesma suprimida por algo como uma história oficial, uma história dos opressores, a vangloriarem-se de sua operação. A aproximação entre a tarefa poético-política de Baudelaire e a história literário-política de Benjamin converge numa recusa diametralmente oposta à máxima historicista de Ranke. Literatura (narrativa), história e política fundem-se numa amálgama indissociável.

Sua história não narrada é perdida para os próprios bons cães, que no fim de cada dia buscam o esquecimento na embriaguez,

Mas a noite chegou. É a hora estranha e ambígua em que se fecham as cortinas do céu e se iluminam as cidades. Os revéberos se sobressaem sobre a púrpura do poente. Honestos ou desonestos, sensatos ou insanos, os homens dizem consigo: “Enfim, acabou-se o

¹³ “O que são os perigos da floresta e da pradaria comparados com os choques e conflitos diários do mundo civilizado? Enlace sua vítima no bulevar ou traspasse sua presa em florestas desconhecidas, não continua sendo o homem, aqui e lá, o mais perfeito de todos os predadores?” Para designar essa vítima, Baudelaire usa a expressão “dupe”; a palavra significa o simplório, o que se deixa enganar, e é o oposto do conhecedor da natureza humana. Quanto menos segura se torna a cidade grande, tanto mais necessário para se viver nela — assim se pensava — é esse conhecimento. Na verdade, a concorrência exacerbada leva o indivíduo a declarar imperiosamente os seus interesses.” (BENJAMIN, 1989, 37).

dia!” Os plácidos e os de má índole pensam no prazer e todos acorrem ao lugar de sua preferência para beber a taça do esquecimento (BAUDELAIRE, 1996, 23).

Ou ainda:

Há sobre o globo terrestre uma vasta multidão sem nome, cujo sono não basta para adormecer os sofrimentos. O vinho torna-se para ela cantos e poemas.

Muitas pessoas dirão, sem dúvida, que sou indulgente. “Você inocenta a embriaguez, idealiza a escória”. Confesso que diante dos benefícios falta-me coragem para contar os danos. Além disso, disse que o vinho era como o homem e concordei que seus crimes eram iguais às suas virtudes. (BAUDELAIRE, 1998, 219).

Os bons cães estão, assim, relegados a um esquecimento que se apresenta a um só tempo como cova e alcova, conforto e condenação. Poderíamos aproximá-lo da célebre descrição da religião em Marx em sua crítica da filosofia do direito de Hegel, “o suspiro da criatura oprimida, o ânimo de um mundo sem coração, assim como o espírito de estados de coisas embrutecidos” (MARX, 2010, 145), ou ainda, da própria ideia freudiana de recalque, de um conflito reprimido que mesmo oculto ainda produz efeitos destrutivos e passa, no entanto, despercebido a todos, numa história silenciosa (FREUD, 1974, 23).

Essa história abafada, recalçada pela tradição dos vencedores, que busca apagar os vestígios de sua opressão, os conflitos fundamentais que de forma bárbara sustentam sua pomposa civilização - os cavalos que carregam os corpulentos funcionários no cortejo de seus nobres e pesados senhores - não podem, no entanto, fugir a essa energia muda e, apesar de tudo, ainda viva dos marginalizados. Daí que sua imagem venha expressa na forma de animais, esses seres desprovidos de fala e, portanto, de narrativa. A impossibilidade de narrar e, deste modo, de restituir o conflito, pressupõe uma relação dialética entre civilização e barbárie como a descrita por Freud em *O mal-estar na civilização* (FREUD, 2020), onde a pressão civilizatória produz sempre uma tensão anti-civilizatória. O reprimido buscar seu retorno, de uma forma ou de outra, e para tanto não deve ser expresso sob a forma que fora recalçado. Eis a forma freudiana, realocada da história do Eu para o registro da história social em Benjamin, da recusa da exigência historicista de Rank (como ele realmente é o passado não pode se expressar), porque para poder ser narrado é preciso uma

mediação que o desvie do recalque (BENJAMIN, 2009, 446-447). Daí que os marginais precisem do olhar do artista para narração de sua história (não daquela história visual oficial produzida por vários Joseph Stevens, grandes artistas, lacaio de cachorros pomposos). Talvez se aplique aqui melhor do que nunca a afirmação que Lacan busca em Freud, de que o real apenas pode ser expresso nas malhas da ficção.

A oficialidade da história dos cães soberbos de Joseph Stevens relega a um ciclo de eterno retorno a condição dos bons cães de Baudelaire (inclusive porque são jogados a viverem um dia por vez na busca da reprodução de sua miséria)¹⁴. Nos termos de Matos:

A temporalidade capitalista é a da *Langeweile*, é repetição infernal. E apresenta semelhanças com a *akedia* grega, a *acedia* medieval, a melancolia da Renascença e o *ennui*. Diferencia-se deles, no entanto, dado que a monotonia determina uma existência demoníaca. Na monotonia o tempo não passa - como em Kant; não transcorre, como para Bergson; não sobrevêm, como em Heidegger - ele retorna; não é o tempo que lega um ensinamento e um aprendizado (...). A repetição da narrativa, através da qual se transmitia uma experiência, transforma-se em repetição de um mesmo lamento nostálgico. (MATOS, 2006, 1131)

Nesse processo de apagamento, os bons cães baudelarianos encontram-se, cantos, das pequenas coisas, das simples e vulgares vestes, uma história pessoal que narra uma história coletiva de uma coletividade sem história.

CONCLUSÃO

Não se tratou aqui de buscar estabelecer exatamente os pontos de convergência das perspectivas de história que se desdobram das obras dos autores, mas de compor caminhos de reflexão pelo encontro (não casual porque

¹⁴ Essa não historicidade histórica está presente também em Rimbaud: “Lembro a história da França, filha mais velha da igreja. Rústico, eu teria feito a viagem à terra santa; tenho na memória as estradas pelas planícies suávias, as vistas de Bizâncio, muralhas de Solimão; o culto de Maria, o enternecimento sobre o crucificado se erguem em mim entre mil magias profanas. – Estou sentado, leproso, entre vasos quebrados e urtigas, ao pé de uma parede descascada pelo sol. Mais tarde, cavaleiro germânico, ia bivacar sob as noites da Alemanha. / Ah! ainda: danço o sabá numa clareira rubra, com velhas e crianças. / Não recordo além desta terra e do cristianismo. Nunca nas recomendações de Cristo. Mas sempre só; sem família; até, que língua falava? Nunca me vejo nas recomendações de Cristo; nem nas dos proprietários, - representantes do Cristo. / Fosse quem fosse no século passado: não dou comigo senão hoje.” (RIMBAULD, 2001, 20-21)

já presente no próprio Benjamin) desse jogo de sentidos e imagens produzidos por ambos, de modo a iluminar um pouco a questão da história e do papel do historiador nessa perspectiva.

Neste sentido, talvez o mais fundamental que seríamos capazes de apreender dessa aproximação seja o modo de disposição pelo qual o historiador põe-se diante de um chamado do passado, que ainda que perdido, se vivifica na atualização a que este lhe proporciona. Essa rememoração não significa sua reconstituição, mas uma construção por aquele que o busca, que precisará, para tanto, primeiramente pô-lo abaixo, de modo que essa busca implique sempre uma destruição. O trabalho de salvar o passado passa por destruir o passado construído, reduzir a ruínas a história oficial.¹⁵ Daí que suas atenções voltem-se sempre ao recôndito. Neste sentido temos como exemplo a imagem do trapeiro,

O trapeiro é a figura mais provocadora da miséria humana. Lumpemproletário num duplo sentido: vestindo trapos e ocupando-se de trapos. “Eis um homem encarregado de recolher o lixo de cada dia da capital. Tudo o que a cidade grande 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 imundícies que, ruminadas pela divindade da Indústria, tornar-se-ão objetos de utilidade ou de prazer.” (“Du vin et du hachisch”. *OEuvres*, vol I, pp. 249-250 <OC 1, p. 381>). Como se constata nesta descrição em prosa de 1851, Baudelaire se reconhece no trapeiro. No poema <“Le vin des chiffonniers”, OC I, p. 106>, é apresentada ainda uma outra afinidade com o poeta, de forma explícita: “Vê-se um trapeiro cambaleante, a fronte inquieta, / Rente às paredes a esgueirar-se como um poeta, / E alheio aos guardas e alcagüetes mais abjetos, / Abrir seu coração em gloriosos projetos.” [J 68, 4] (BENJAMIN, 2006, 395).

Apenas na condição daquele que busca o recalcado é que se pode encontrar uma imagem do passado. Buscar no lixo, nas ruínas, na barbárie a matéria da reminiscência é lembrar que a história da civilização é a história da construção dessa ruína, que, portanto, “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (BENJAMIN, 1994, 225). A destruição da imagem fixa do passado posta pela narrativa eternizada da tradição abre a possibilidade de uma nova construção, não do passado como

¹⁵ “É importante para o historiador materialista distinguir, com máximo rigor, a construção de um estado de coisas histórico daquilo que se costuma denominar sua “reconstrução”. A “reconstrução” através da emparia é unidimensional. A “construção” pressupõe a ‘destruição’.” (BENJAMIN, 2006, 572).

Doutorando em Filosofia pela UNIFESP, mestre e graduado em Filosofia pela mesma instituição e licenciado em história pela Unifaccamp. Brasileiro, residente em Franco da Rocha – SP. Email: lucas.barbosa@unifesp.br

objeto, mas da relação com o objeto¹⁶. O trapeiro não apenas recolhe, mas ressignifica, dá ao “tesouro” recolhido um novo lugar numa nova composição, num só golpe, desfaz e constrói. Esse rompimento com o *continuum* da história, implica, portanto, um salto para fora da tradição. O abandono da pompa nobre da alta classe em favor da decadência, parte dessa certeza de que a primeira é a raiz segunda e que, portanto, não pode haver nela nada além de si mesma. Assim, a construção burguesa da ideia moderna de progresso é o ponto máximo da decadência, pois mata qualquer possibilidade de redenção do passado. Diante de um passado que ou lhe chega rigidamente ancorado numa linha de opressão, pelas vozes oficiais, ou é incapaz de alcançar-nos, dado a mudez dos oprimidos, resta ao historiador, ou ao poeta, apropriar-se deste como imagem que lhe afeta em seu momento. Desse modo, rememorar é mais que citar o passado, ou ainda, se é uma citação, não o é *ipsis litteris*, como em Ranke, mas no sentido de intimá-lo, convocá-lo à depor, muito menos para reconstituir o crime do que para chegar à condenação.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. **Les bons chiens**. In *Petits poèmes en prose*. Disponível em: <http://www.tierslivre.net/ftp/ baudelaire_spleen.pdf>. Visualizado pela última vez em 22/07/2020 p.163-168

_____. **Paraísos artificiais**. Tradução de Alexandre Ribondi, Vera Nóbrega e Lúcia Nagib. Porto Alegre: L&pm pocket, 1998.

¹⁶ “O interesse que o historiador materialista nutre pelo ocorrido é, por um lado, sempre um interesse apaixonado pelo que já passou, pelo que está terminado e pelo totalmente morto. O pré-requisito indispensável para qualquer citação (vivificação) de partes deste fenômeno e de estar seguro, em geral e por inteiro, de seu caráter encerrado. Em uma palavra: para o interesse histórico específico - cuja legitimidade o historiógrafo materialista tem a incumbência de provar - precisa ser demonstrado, com sucesso, que se trata de um objeto que de forma inteira, efetiva e irrevogável, “pertence à história”. (BENJAMIN, 2006, 409).

_____. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna.** Organização de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Tera, 1996

_____. **Pequenos poemas em prosa**(Versão digital). Rio de Janeiro:Athena Editora. 1937. Disponível em: <<http://lelivros.love/book/baixar-livro-pequenos-poemas-em-prosa-charles-baudelaire-em-pdf-epub-e-mobi/>>. Visualizado pela última vez em 26/05/2020

_____. **Petits poèmes en prose.** Disponível em: <http://www.tierslivre.net/ftp/ baudelaire_spleen.pdf>. Visualizado pela última vez em 26/05/2020

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Rua de mão única.** Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo.** Trad. José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. 1 ed. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1989.

_____. **Passagens.** Trad: ARON, Irene & MOURÃO, Cleonice P. B. Minas Gerais: Editora, UFMG, 2006.

_____. **Sur le concept d'histoire.** In: Écrits français, éd. J.-M. Monnoyer, Paris, Gallimard, 1991.

BERMAN, Marhall. **Tudo que sólido se desmancha no ar.** Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras 2007.

COMTE, Auguste. **Curso de Filosofia Positiva.** Em: Os Pensadores. Tradução de José Arthur Giannotti. 1.ed. São Paulo : Abril Cultural, 1978.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização (1930).** Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Cienbook, 2020.

_____. Cinco lições de psicanálise. In__ : **FREUD/PAVLOV. Vol. XXXIX de Os Pensadores.** Tradução de Durval Marcondes e J. Barbosa Corres. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

LOWY, Michael. **Walter Benjamin: aviso de incêndio:** uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant [tradução das teses], Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Muller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MARROU, Henri-Irénée. **Do Conhecimento Histórico.** Tradução de Ruy Belo. Lisboa: Editorial Aster, 1975.

Doutorando em Filosofia pela UNIFESP, mestre e graduado em Filosofia pela mesma instituição e licenciado em história pela Unifaccamp. Brasileiro, residente em Franco da Rocha – SP. Email: lucas.barbosa@unifesp.br

MARX, Karl. ENGELS, Friedrich. **Manifesto Comunista**. Tradução de Álvaro Pina. São Paulo: Boitempo, 2005.

MATOS, Olgária. **Aufklärunc na metrópole: Paris e a Via-Láctea**. Pós-fácio à edição brasileira. In *Passagens*. Belo Horizonte: editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2006. p.1123-1140

MATOS, Olgária Chain Féres. A narrativa: metáfora e liberdade. In__ : **Contar história, fazer História - História, cultura e memória** [S.l: s.n.], 2002.

RIMBAULD, Arthur. **Uma temporada no inferno**. Tradução de Paulo Hecker Filho. Porto Alegre: L&PM, 2001.

STERNE, Laurence. **Viagem sentimental pela França e Itália**. Tradução de Luana Ferreira de Freitas. São Paulo: Hedra, 2008.