

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS****Instituto de Filosofia e Ciências Humanas****Departamento de Filosofia**

---

***Memória e Distanciamento na  
Teoria da Experiência de  
Walter Benjamin*****Lucianno Ferreira Gatti**

Dissertação apresentada ao Departamento  
de Filosofia do Instituto de Filosofia e  
Ciências Humanas, sob orientação da  
Profa. Dra. Jeanne Marie Gagnebin de Bons.

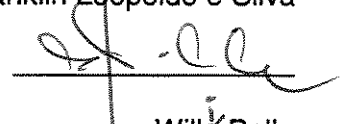
Este exemplar corresponde  
à versão final da dissertação  
defendida e aprovada em  
28/10/2002

Banca examinadora:

---

Jeanne Marie Gagnebin de Bons

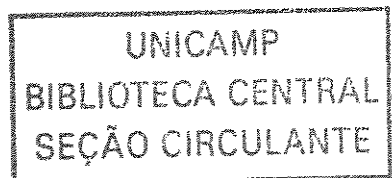
  
Franklin Leopoldo e Silva

  
Wille Bolle

---

2002

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL



|            |                                     |
|------------|-------------------------------------|
| UNIDADE    | BC                                  |
| Nº CHAMADA | 1/UNICAMP<br>G229m                  |
| V          | EX                                  |
| TOMBO BC/  | 51652                               |
| PROC.      | 16-837-02                           |
| C          | <input type="checkbox"/>            |
| D          | <input checked="" type="checkbox"/> |
| PREÇO      | R\$ 11,00                           |
| DATA       | 06-12-02                            |
| Nº CPD     |                                     |

CM00176247-6

BIBID. 275674

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

G229m

**Gatti, Lucianno Ferreira**

**Memória e distanciamento na teoria de experiência de Walter Benjamin / Lucianno Ferreira Gatti - Campinas, SP : [s.n.], 2002.**

**Orientador: Jeanne Marie Gagnebin de Bons.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de  
Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**

**1. Benjamin, Walter, 1892-1940. 2. Experiência. 3. Memória.  
4. Modernidade. I. Bons, Jeanne-Marie Gagnebin de.  
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e  
Ciências Humanas. III. Título.**

## Índice

|                                              |            |
|----------------------------------------------|------------|
| <b>Agradecimentos</b>                        | <b>5</b>   |
| <b>Resumo/Abstract</b>                       | <b>7</b>   |
| <b>Introdução</b>                            | <b>11</b>  |
| <b>Capítulo 1</b>                            | <b>25</b>  |
| 1.1 – <i>As Flores do Mal</i>                | 26         |
| 1.2 – A Modernidade                          | 36         |
| 1.3 – O Flâneur e a Empatia com a Multidão   | 59         |
| 1.4 – A Vivência do Choque e o <i>Spleen</i> | 73         |
| <b>Capítulo 2</b>                            | <b>91</b>  |
| 2.1 – A Memória Involuntária                 | 93         |
| 2.2 – O Tempo Reencontrado                   | 101        |
| 2.3 – As Correspondências                    | 121        |
| 2.4 – Tempo e Distanciamento                 | 137        |
| <b>Considerações Finais</b>                  | <b>161</b> |
| <b>Bibliografia</b>                          | <b>169</b> |

## **Agradecimentos**

À CAPES, pela bolsa de estudos que financiou parte dessa pesquisa.

A Profa. Jeanne Marie Gagnebin, pela amizade e pela orientação meticulosa que me ajudaram a encontrar um caminho até essa dissertação.

Aos Profs. Franklin Leopoldo e Silva e Willi Bolle, pelas críticas e sugestões, no exame de qualificação, que foram de grande valia para a conclusão da dissertação.

Ao Prof. Ricardo Terra, que me deu as boas vindas na Filosofia e o impulso inicial ao ler meu primeiro projeto de pesquisa.

E a Patrícia, que dispensa justificativas.

## Resumo

O objetivo desse trabalho é analisar, por meio das noções de memória e distanciamento, a teoria da experiência que Walter Benjamin desenvolveu no ensaio *Sobre Alguns Temas em Baudelaire* (1939). Nossa abordagem ocorrerá em dois momentos. No primeiro deles, vou me concentrar sobre a impossibilidade histórica, que Benjamin diagnostica a partir da poesia do *spleen* de Baudelaire, de realização da experiência na modernidade. Examinarei a vinculação entre o surgimento da modernidade nos textos de Baudelaire e uma forte preocupação com a questão do tempo. Para isso introduzirei o conceito de novo, essencial na estética de Baudelaire e responsável, segundo Benjamin, pela alteração na apreensão do tempo que se desdobrará no declínio da experiência. Tentarei mostrar como Benjamin caracteriza a reflexão sobre a impossibilidade da experiência como o cerne da poesia do *spleen*, ao mesmo tempo em que, pela caracterização do fenômeno da multidão, o vincula às circunstâncias de vida modernas, reunidas no conceito de vivência do choque. No segundo capítulo, procurarei circunscrever essa concepção plena de experiência que Benjamin opõe à vivência do choque. Vou me deter na interpretação do romance de Proust *Em Busca do Tempo Perdido* e naqueles poemas de Baudelaire que Benjamin identifica como marcados pela esforço de reconstruir uma experiência no sentido estrito do termo. Ao mesmo tempo, tentarei diferenciar suas concepções de memória, bem como as consequências dessa diferença para a teoria da experiência de Benjamin. Ao final desse percurso, esperamos ter recuperado elementos necessários para a localização de um problema que Benjamin inseriu no centro de seu trabalho sobre o século XIX parisiense: a possibilidade de reconstrução da experiência na modernidade.

**Palavras-chave:** experiência, memória, distanciamento, modernidade.

### Abstract

The aim of this work is to analyse, by the concepts of memory and distance, the theory of experience that Walter Benjamin developed in the essay *On Some Motives in Baudelaire*. Our approach is divided in two chapters. On the first one, I'm going to focus the historical impossibility, detected by Benjamin in the *spleen* poetry by Baudelaire, of realisation of the experience in modernity. I shall examine the link between the arise of modernity in Baudelaire's texts and a strong concern about the matter of time. I'm going to introduce the concept of new, essential to Baudelaire's aesthetics, and responsible, as Benjamin says, for the change in the apprehension of time that resulted in the decline of experience. I shall try to show how Benjamin characterises the reflection about the impossibility of experience as the heart of the *spleen* poetry, at the same time as he, by the characterisation of the phenomena of the crowd, links it to the modern conditions of life, assembled in the concept of lived experience of chock. On the second chapter, I'm going to circumscribe the authentic concept of experience that Benjamin opposes to the lived experience. I shall detain on the interpretation of Proust's novel *Remembrance of things past* and on the poems of Baudelaire identified by Benjamin by the attempt to reconstruct an authentic experience. At the same time, I shall try to distinguish their concepts of memory, as well as the consequences of this difference to Benjamin's theory of experience. At the end of this way we hope to have recovered important elements to the localisation of a question that Benjamin put at the heart of his research on the Parisian XIX century: the possibility of reconstruction of experience in modernity .

**Key-words:** Experience, memory, distance, modernity.

*Le Printemps adorable a perdu son odeur!*

Baudelaire

## Introdução

O objetivo do presente trabalho é analisar, por meio das noções de memória e distanciamento, a teoria da experiência que Walter Benjamin desenvolveu no ensaio *Sobre Alguns Temas em Baudelaire* (1939). Essa perspectiva se justifica pela hipótese de que somente essa relação entre memória e distanciamento fornece os elementos necessários para a compreensão dos traços profundamente históricos e sociais da última formulação realizada por Benjamin do conceito de experiência. Esse tema, que já havia sido trabalhado em textos de juventude,<sup>1</sup> volta a ocupar Benjamin na década de 1930 em ensaios como “*Experiência e Pobreza*” (1933) e “*O Narrador*” (1936) num momento em que está envolvido em amplas pesquisas sobre a transformação da cultura em torno das passagens parisienses do século XIX.<sup>2</sup> Toda a sua atividade intelectual nesses anos está intensamente marcada pela preocupação com uma crise da tradição que ronda todas as formas de produção e transmissão da cultura. Esse tema, que é o cerne de toda a sua chamada “fase materialista”, iniciada por volta de 1925 com *Rua de Mão Única*,<sup>3</sup> reúne os

<sup>1</sup> Cf. *Experiência* (1913) e *Sobre o Programa da Filosofia por Vir* (1917), este último uma tentativa de incorporar ao sistema kantiano uma noção mais ampla de experiência, capaz de conter a experiência religiosa.

<sup>2</sup> As pesquisas realizadas por Benjamin em torno das passagens de Paris durante 1927-9 e 1934-40 eram referidas por ele como “trabalho das passagens” ou “projeto das passagens”, ou ainda como “Paris, capital do século XIX”, título dos *Exposés* de 1935 e de 1939. O trabalho não foi concluído, e as anotações que Benjamin havia feito até então foram publicadas pela primeira vez em 1982 sob o título *A Obra das Passagens (Das Passagen-Werk)*. Esse título não é de Benjamin, mas do editor das suas *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann, o qual já foi muito criticado, não só pela escolha desse título, que remeteria a um trabalho concluído, mas também pela organização das anotações de Benjamin. Uma discussão dessas críticas pode ser lida no primeiro capítulo do livro de Willi Bolle, *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. São Paulo, Edusp, 1994. Daqui por diante, vamos nos referir a essas pesquisas de Benjamin como “projeto das passagens”, ou simplesmente “passagens”.

<sup>3</sup> A afirmação de que *Rua de Mão Única* marca uma inflexão no pensamento de Benjamin e inicia sua aproximação do marxismo é feita por Susan Buck-Morss. *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, The MIT Press, 1989. pp. 8-24. Buck-Morss realiza comparações entre diversas versões desse texto, salientando a guinada materialista de Benjamin, e marcando a diferença em relação à sua obra anterior *A Origem do Drama Barroco Alemão*, texto que seria o ápice da chamada fase metafísica de Benjamin. Buck-Morss salienta, todavia, que essa mudança não resultou em uma oposição entre essas duas fases. Muito pelo contrário, no materialismo de Benjamin haveria mais uma continuidade e uma retomada de

ensaios do final da década de 1920 e da década de 1930 às pesquisas sobre a século XIX parisiense sob essa preocupação comum. *Sobre Alguns Temas em Baudelaire* tem uma importância significativa no contexto dessas investigações. É um dos poucos textos inteiramente articulados por Benjamin a partir do vasto material sobre o século XIX coletado para o projeto das passagens. Ao mesmo tempo, Benjamin retoma nesse ensaio temas e conceitos desenvolvidos nos anos anteriores em textos como *O Narrador* e *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica* (1936), algo que não aparecia no trabalho anterior sobre Baudelaire, *A Paris do Segundo Império em Baudelaire* (1938).<sup>4</sup> Como um texto que reúne material tanto do projeto das passagens como da produção ensaística da década de 1930, *Sobre Alguns Temas em Baudelaire* traz, ao lado das teses *Sobre o Conceito de História* (1940), as últimas reflexões de Benjamin sobre a transformação histórica da cultura, apresentadas sob o viés do colapso de uma concepção tradicional de experiência num momento, por volta de meados do século XIX, que se reconhece pelo início da modernidade.

É necessário enfatizar, desde o início, que as concepções de memória e de experiência assumem em Benjamin a feição de uma atividade histórica. Uma introdução a

---

problemas da fase anterior, examinados sob uma nova perspectiva, do que um abandono das questões discutidas anteriormente.

<sup>4</sup> A relação entre os dois trabalhos escritos sobre Baudelaire remete ao projeto de escrever um livro sobre o poeta francês financiado pelo Instituto de Pesquisa Social, presidido na época por Max Horkheimer. Esse livro compreenderia três partes. 1. "Baudelaire, Poeta Alegórico". 2. "A Paris do Segundo Império em Baudelaire". 3. "A Mercadoria com Objeto Poético". A primeira parte deveria fornecer a especificidade do uso da alegoria por Baudelaire, em relação ao uso da alegoria pelo barroco, e também em relação ao contraste com "doutrina das correspondências" de Baudelaire. A segunda parte deveria deixar de lado a teoria artística da primeira parte e empreender uma interpretação crítico social do poeta, tendo como temas a multidão, a cidade como objeto poético, e a estrutura moderna da experiência temporal na ociosidade e no trabalho. A última parte interpretaria a alegoria como a consequência formal de todos os motivos anteriores e apresentaria a mercadoria como a realização da intenção alegórica de Baudelaire. Como se sabe, Benjamin só teve tempo de escrever a segunda parte do livro, dividida, por sua vez, em três ensaios. 1. "A Boêmia". 2. "O Flâneur". 3. "A Modernidade". Esse grupo de três textos, intitulado *Paris do Segundo Império em Baudelaire*, foi duramente criticado pelo Instituto, em especial por Adorno. Diante da recusa em publicá-lo, e também pressionado por dificuldades financeiras, uma vez que dependia de uma bolsa do Instituto para sobrevivência, Benjamin reelabrou um dos ensaios, "O Flâneur", escrevendo "Sobre Alguns Temas em Baudelaire", o qual foi publicado no ano seguinte, em 1939, sob a aprovação do Instituto.

esse caráter dos conceitos de Benjamin pode ser fornecida por um pequeno texto intitulado *Escavando e Recordando*.

A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, despreendidas de todas as conexões mas primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador. E certamente é útil avançar em escavações segundo planos. Mas é igualmente indispensável a enxada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. Assim, verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas. A rigor, épica e rapsodicamente, uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente.<sup>5</sup>

Aqui a atividade de recordar é vista na sua analogia com o trabalho arqueológico. A memória não é o instrumento de exploração do passado, mas o meio (o *medium*), tal como o solo o é para aquele que escava. A memória se torna uma região de pesquisa na qual trabalha aquele que busca o seu passado. Nessa região, presente e passado, esquecimento e lembrança se mesclam entre si como camadas de terra. O segredo da atividade de escavar, de recordar o passado, é descobrir o entrelaçamento de presente e passado, do lembrado e do esquecido na própria atividade de escavar, que, ao revolver o solo, os coloca em contato. Benjamin remete a atividade de recordar e de explorar o passado que se encontra na memória a uma prática sem garantia prévia de sucesso, que depende da atividade presente de entrar em contato com o passado e estabelecer com ele uma experiência. O processo arqueológico de exploração engloba um acaso objetivo – lê-se aqui a influência de Proust e Freud – na descoberta do passado, uma

---

<sup>5</sup> Benjamin, *Escavando e Recordando*, in *Imagens de Pensamento. Gesammelte Schriften* IV-1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, pp. 400-1; *Obras Escolhidas II*, São Paulo, Brasiliense, 1996, pp. 239-40. (Daqui em diante

descontinuidade entre o pesquisador e o objeto ausente na biografia e na historiografia tradicionais. Característica do método arqueológico é que não se busca a salvação de todo um processo como se o passado pudesse ser recuperado de forma total. O interesse de Benjamin é retirar o evento singular de uma continuidade ideal. A memória é assim uma atividade essencialmente prática do indivíduo que explora seu próprio passado e não o trabalho abstrato de uma razão histórica que reconstrói e reconhece o passado sistematicamente. O fundamental é a salvação do singular que é retirado das camadas do esquecimento. Nesse trabalho, como Benjamin bem indica, “se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. Assim, verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas.” O essencial na descoberta do passado é assinalar sua importância para o presente daquele que o descobre. A exploração do passado, na prática historiográfica de Benjamin, é indissociável da reflexão sobre o próprio presente. Aqui já estão presentes as reflexões que Benjamin reunirá anos mais tarde nas teses *Sobre o Conceito de História*. A descoberta do passado não se resume na importância do passado enquanto tal, mas no significado desse passado para aquele que o reencontra. Subjacente a essa maneira como o passado ressurgiu está a impossibilidade dele retornar tal qual ele foi um dia. No texto, isso é representado de maneira inconfundível na forma de torso que caracteriza as imagens do passado. Elas surgem indissociáveis das transformações impressas nelas pelo tempo enquanto estavam submersas no solo da memória. Seu estado de torso dá à recordação a feição de uma reflexão sobre a distância temporal entre o desaparecimento antigo e a descoberta atual. Somente essa reflexão torna possível ao indivíduo salientar a importância da descoberta do passado para o seu

---

citaremos como GS e OE, respectivamente, seguidos do número do volume e da página). No decorrer da dissertação, tomarei a liberdade de alterar as traduções disponíveis quando achar necessário.

presente: “A rigor, épica e rapsodicamente, uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra.” A construção de uma imagem de si a partir da conjunção entre passado e presente é o que constitui para Benjamin a elaboração da experiência. É o contato reiterado com o passado que confere ao presente a possibilidade de constituir a experiência do sujeito. Mas para a constituição da experiência a simples exploração do próprio passado não é suficiente. Como Benjamin afirma no ensaio sobre Baudelaire que iremos examinar, a experiência pertence à tradição. Por isso, a atividade de recordar, para ser constitutiva da experiência, deve atualizar essa tradição no presente daquele que recorda. Em *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*, Benjamin conferiu essa tarefa ao conceito de rememoração (*Eingedenken*).<sup>6</sup> Somente esse conceito especifica a constituição da experiência em Benjamin. Ele remete não só à conjunção de passado e presente, mas também a uma referência a dados do passado coletivo que tornaria possível o contato entre o indivíduo e a tradição. A

---

<sup>6</sup> Os três termos utilizados por Benjamin nessa “semântica da memória” são *Gedächtnis*, *Erinnerung* e *Eingedenken*, os quais traduzirei respectivamente por memória, recordação e rememoração. Essa escolha não se diferencia daquela feita pelo tradutor brasileiro de *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*, com exceção do termo *Erinnerung* que preferimos traduzir por recordação ao invés de lembrança dado o seu sentido mais ativo. Em traduções de outros textos de Benjamin, nos quais esses termos são importantes, como *Para uma Imagem de Proust* e *O Narrador*, não há observância nenhuma dessa proposta que escolhemos. Na tradução que realizou do texto sobre Proust, Sérgio Paulo Rouanet traduz *Erinnerung* e *Eingedenken* indistintamente por recordação, rememoração, reminiscência e memória. Na sua tradução de *O Narrador* (especialmente no parágrafo XIII, em que Benjamin estabelece uma diferença entre esses três termos e três gêneros épicos), Rouanet traduz *Erinnerung* por reminiscência e *Eingedenken* por rememoração, enquanto que, na tradução de Modesto Carone, *Erinnerung* é vertida por lembrança e *Eingedenken* por Recordação. Como se vê, há uma grande dificuldade em uniformizar a tradução desses termos. Se escolhemos elaborar uma proposta é segui-la ao longo de toda a dissertação é porque os termos se referem a aspectos distintos da relação entre passado e presente e, conseqüentemente, traz conseqüências para a própria noção de experiência a que eles remetem. Para a escolha das traduções, tomamos como base a maneira como os termos são utilizados por Benjamin em *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*, uma vez que é o texto de apoio de toda a nossa dissertação. Não há, porém, uma observância estrita do texto de Benjamin a essa nossa proposta, uma vez que ele, por exemplo, chega a se referir à utilização da memória por Proust como rememoração. Num texto como *O Narrador*, a diferença torna-se ainda maior no momento em que Benjamin escolhe a recordação (*Erinnerung*) e a memória (*Gedächtnis*) como musas da poesia épica e da narração, respectivamente, reservando a rememoração (*Eingedenken*) para musa do romance, ou seja, dando o termo que teria mais conotações coletivas e de contato com a tradição, que melhor configuraria a experiência, justamente para aquele gênero épico que seria a forma do indivíduo isolado e do declínio da experiência. Quanto ao termo reminiscência, ele dificilmente surge nos textos de Benjamin, sendo uma exclusividade do romance de Proust. Ele só aparecerá portanto em citações de Proust, não sendo utilizado por nós para a discussão da memória ou da experiência. Em face dessas dificuldades, nosso objetivo aqui é apenas fornecer um parâmetro para as nossas análises de textos, sem qualquer intenção de absolutizar essas distinções, ou retirar nossas interpretações apenas delas.

rememoração seria uma especificação da atividade de recordar que romperia os limites da recordação pelo indivíduo isolado. Em todo esse ensaio sobre Baudelaire, a possibilidade de a recordação atingir uma esfera do passado coletivo determina o teor da experiência que é elaborada na atividade de recordar. Como veremos, a feição individual da memória involuntária de Proust e a dimensão coletiva da rememoração em Baudelaire são critérios fundamentais levados em conta por Benjamin ao tentar caracterizar a forma que ambos deram em suas obras ao contato com uma experiência em crise.

A escolha de Baudelaire e Proust para elaborar uma teoria da crise da experiência é plenamente justificada para Benjamin na medida em que esses autores teriam realizado de forma aprofundada, como grandes representantes da literatura moderna, uma reflexão sobre a historicidade da própria literatura e da experiência que ela encerra. Esse tema teria sido formulado programaticamente nos escritos teóricos de Baudelaire como uma estética do novo. Esta estética, que funda a modernidade artística, supõe um especial vínculo entre a produção artística e a atenção ao presente. A confluência entre a produção artística e a atualidade histórica sob nome de modernidade identifica na arte um esforço de apreensão não de um padrão de beleza imutável fornecido pela tradição, mas da beleza que se apresenta na transitoriedade da vida cotidiana. Benjamin percebe aí uma relação profunda com o tempo que encontrará nas *Flores do Mal* sua apresentação mais complexa na oposição entre *spleen* e *ideal*. Nessa oposição, que constitui o núcleo de sua teoria da experiência elaborada a partir de Baudelaire, Benjamin encontra uma profunda reflexão sobre as condições históricas que geraram a particularidade da tentativa de Baudelaire em realizar uma experiência. Ao mesmo tempo em que Baudelaire procura representar uma experiência autêntica pela rememoração de um tempo imemorial, reconhece a insuficiência de tal esforço diante das condições adversas da vida urbana da Paris do século XIX. Essas duas faces da modernidade de Baudelaire são interpretadas por Benjamin como duas maneiras de apreensão do tempo. Um tempo

pleno e construtivo no *ideal* e a consciência aguda de um tempo destruidor no *spleen*. Ambos, contudo, se originam no paradoxo envolvido na noção de novo: uma temporalidade que se forma pela atenção ao presente, mas que, justamente por isso, se consome e se destrói. Esse conceito não só é o centro da teoria de Baudelaire como também está presente em todo seu projeto poético. Ao fundar a modernidade como uma busca pelo novo, Baudelaire inaugura uma preocupação com o tempo que repercutirá por toda a literatura moderna. É essa preocupação que, segundo a interpretação de Benjamin, marcará tal literatura pela reflexão constante das condições que a tornaram possível.

Elaborada a partir da consciência de sua historicidade, a literatura moderna, de Baudelaire a Proust, apresenta o diferencial para Benjamin na abordagem de um problema que se define desde o início pela sua relação com o tempo e pela sujeição à transformação histórica. É por esse ângulo que Benjamin analisa um momento de crise da experiência pela contraposição entre os conceitos de experiência (*Erfahrung*) e vivência (*Erlebnis*). O termo em alemão para a verdadeira experiência é *Erfahrung*, composto a partir do radical *fahr*, que significa viajar, percorrer uma distância. Esse sentido é recuperado por Benjamin para a construção de sua concepção de experiência, a qual subentende a distância e as noções correlatas de travessia, de provação, de aprendizado, de desdobramento e aperfeiçoamento que ocorrem com o tempo. Assim, o conceito de *Erfahrung* é utilizado para designar uma concepção plena de experiência que enfrentaria na modernidade seu momento de crise. Ele se compõe não só pela experiência individual, mas pela inserção dessa no contexto mais amplo da experiência coletiva. A experiência se molda não com dados isolados e deslocados, mas pelo acúmulo e por uma continuidade construtiva que dá ao indivíduo a possibilidade de elaborar um sentido para a própria vida com o passar do tempo. Nela o tempo não é desagregador; ao contrário, o tempo é um elemento fundamental para a sedimentação e integração dos acontecimentos

de uma vida. É essa experiência que funda e se relaciona com uma tradição. O termo contraposto à *Erfahrung* é a *Erlebnis*, a vivência ou experiência vivida, um conceito empobrecido de experiência que surge no século XIX num momento de enfraquecimento dos laços históricos do indivíduo com a tradição e de predominância de uma existência fundada no isolamento da vida urbana. A vivência é composta por impressões fortes, por sensações imediatas de efeito instantâneo, que não são passíveis de serem incorporadas à vida do indivíduo como na experiência. Logo no início de *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*, Benjamin destaca o fracasso de duas tentativas filosóficas do final do século XIX de se apropriar de uma experiência mais verdadeira, em oposição à experiência empobrecida das massas urbanas, justamente pela utilização do conceito de vivência. Benjamin identifica na noção de vivência a falta de autoreflexão histórica das assim chamadas “filosofias da vida” de Dilthey e Bergson. Ao contrário da literatura moderna, que teria trazido a reflexão sobre a possibilidade histórica da experiência para o seu interior, a “filosofia da vida” teria voltado as costas às condições que haviam originado sua tentativa de se apropriar da experiência. Pode-se dizer que Benjamin retoma o antigo conflito entre filosofia e literatura, recolocando-o sob a chave da capacidade de cada uma refletir sobre sua historicidade. A crítica de Benjamin à tentativa de Bergson de enfatizar a importância de uma memória a-histórica para a constituição da experiência é reveladora dessa insuficiência. “Bergson não tem, por certo, qualquer intenção de especificar historicamente a memória. Ao contrário, rejeita qualquer determinação histórica da experiência, evitando com isto, acima de tudo, se aproximar daquela experiência, da qual se originou sua própria filosofia, ou melhor, contra a qual ela foi remetida. É a experiência inóspita, ofuscante da época da industrialização em grande escala. Os olhos que se fecham diante desta experiência confrontam outra de natureza complementar na forma por assim dizer de sua reprodução espontânea. A filosofia de Bergson é uma tentativa de

detalhar e fixar esta imagem reproduzida.”<sup>7</sup> As críticas que Benjamin dirige a Bergson tem como apoio um texto de Horkheimer<sup>8</sup>, escrito alguns anos antes, e que criticava Bergson em nome da ausência de “um aprofundamento crítico do contexto histórico do qual emergem as questões que tenta reelaborar e solucionar.”<sup>9</sup> Na crítica de Benjamin há assim uma retomada da separação entre teoria crítica e teoria tradicional desenvolvida por Horkheimer em 1937<sup>10</sup> e que caracteriza a teoria tradicional por essa ausência de reflexão sobre a própria historicidade.<sup>11</sup> O que Benjamin salienta é, portanto, a impossibilidade de qualquer tentativa de compreensão do tempo e da experiência que não se entenda como profundamente histórica.

Da mesma maneira procede a crítica que Benjamin dirigiu durante toda a sua vida ao historicismo alemão, do qual Dilthey é um dos maiores representantes. Dilthey procurou fundar as ciências do espírito num princípio de verdade universal para o conhecimento. Situou o modelo do conhecimento no autoconhecimento e procurou uma forma de apreensão de si que fosse anterior a apreensão pela linguagem ou pela razão. Encontrou na vivência, ou seja, na maneira como se estruturam os eventos de uma vida, essa estrutura pré-reflexiva e intuitiva que seria comum a todos os homens. A imediatez da apreensão de si pela vivência torna-se garantia da autenticidade do conhecimento e passa a ser modelo também para o conhecimento histórico. Contra a diferença entre o sujeito e o objeto do conhecimento, Dilthey encontra na estruturação das vivências um princípio comum que tornaria possível ao historiador, pela *empatia* com seu objeto, transportar-se para o lugar de seu objeto de conhecimento, que não seria nada além de outras criações humanas, e conhecê-lo como se conhece a si mesmo. Esse modelo

<sup>7</sup> Benjamin, *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*, GS I-2, p.; OE III, p. 105.

<sup>8</sup> Max Horkheimer. Sobre a Metafísica do Tempo de Bergson, in *Cadernos de Filosofia Alemã* 6, 2000. São Paulo, Humanitas – FFLCH/USP, 2000.

<sup>9</sup> Franklin Leopoldo e Silva. Apresentação ao Artigo de Max Horkheimer, in *Cadernos de Filosofia Alemã* 6. p. 51

<sup>10</sup> Max Horkheimer, Teoria Tradicional e Teoria Crítica, in Benjamin, Habermas, Adorno, Horkheimer, *Textos Escolhidos*, São Paulo, Abril, Cultural, 1983.

historiográfico, imediatista e pré-reflexivo, é duramente criticado por Benjamin em todo o projeto das passagens. Contrário às concepções de vivência e de empatia de Dilthey, Benjamin não procurará anular a distância entre passado e presente, mas fazer da reflexão sobre esse distanciamento o próprio ponto de partida do trabalho do historiador.

Nesse primeiro momento de nossa reflexão, pode-se dizer que, para Benjamin, a “filosofia da vida”, ao elaborar a noção de vivência, seja como um tempo vivido interiormente e sem referência histórica, seja como princípio a-histórico do conhecimento, teria procurado uma imediatidade na apreensão da experiência sem referência à sua estrutura histórica. Isso a teria desviado da experiência em dois sentidos; primeiro, teria afastado qualquer possibilidade de compreender o que consiste, de fato, a experiência, ou seja sua estrutura histórica; e segundo, não teria podido compreender as causas históricas na deterioração da experiência e de sua impossibilidade a partir de meados do século XIX, ou seja, no período que se autocompreende como modernidade.

Com base nessas considerações, é possível fornecer um primeiro esboço de nosso problema. A abordagem da teoria da experiência pelo viés da memória e do distanciamento pode ser esquematizada da seguinte maneira. Na concepção de Benjamin, o que estrutura a experiência é uma especial conjunção, na memória, entre traços do passado individual e do passado coletivo. A experiência está condicionada à atividade de rememoração que instaura a possibilidade de que o passado individual se insira no contexto mais amplo da comunicação entre gerações sucessivas que formam a tradição. A rememoração, para estabelecer essa conjunção, necessita, por sua vez, de uma noção plena de tempo capaz de estruturar uma concepção decisiva de presente que se descubra na sua possibilidade de entrar em contato com o passado e retomar experiências que esse passado lhe transmite. Mas essa retomada só é possível caso o

---

<sup>11</sup> Ao contrário da teoria crítica, desenvolvida pelos pesquisadores do Instituto de Pesquisa Social, e a qual os textos de Benjamin sobre as passagens e sobre Baudelaire se vinculam.

presente reflita sobre essa distância fundamental que o separa e o torna diferente do passado. Somente assim se pode entender a noção de atualização do passado no presente, que reelabora a experiência passada, mas não anula a diferença do presente em relação a ela. A constituição da experiência pela atualização do passado remete a uma noção complexa de presente. Sendo uma tarefa do presente constituir uma relação produtiva com o passado, a experiência não é assim um tempo pleno que se desenrola do passado ao futuro, formando uma continuidade. Ela é, isso sim, uma descontinuidade, uma atividade que tem que ser reiterada a cada momento, uma retomada que não ocorre automaticamente. Tal contato está sempre sujeito ao perigo e ao risco envolvidos no processo de transmissão da cultura. A rememoração é, portanto, uma atividade de reencontro de passado e presente enquanto articulação de uma diferença produzida pelo distanciamento. É a reiteração desse reencontro que estrutura a experiência.

Se é o distanciamento temporal<sup>12</sup> que torna possível a rememoração e, em consequência, a estruturação da experiência, também é ele que indica a fragilidade e o perigo envolvido na atividade de realização da experiência. Como ela se estrutura sobre o distanciamento, é necessário um tempo pleno que estruture esse distanciamento, ou melhor, que seja capaz tanto de estabelecer uma diferença qualitativa entre dois instantes, passado e presente, quanto de construir uma noção forte de presente capaz de

---

<sup>12</sup> Uma noção positiva de distância também pode ser encontrada na hermenêutica de Paul Ricoeur. Entre o dilema insolúvel, para aquele que empreende o trabalho de interpretação, entre um distanciamento que garantiria a objetividade de sua atitude metodológica para o conhecimento da realidade e o inegável pertencimento à essa realidade histórica a ser colocada como objeto de estudo, Ricoeur formula uma noção de distância que reconhece a historicidade da experiência e da linguagem humanas. A distância não seria mais assim o que impede a comunicação, mas o que a constitui. Seria sobre essa distância que atuaria o trabalho de interpretação da linguagem. Sobre essa questão, ver de Ricoeur, "La fonction herméneutique de la distanciation", in Ricoeur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*. Paris, Éditions du Seuil. Veremos no capítulo 2, como a análise que Ricoeur faz de Proust salienta esse papel fundamental do distanciamento. Vale ainda mencionar, já que estamos tratando do distanciamento em Walter Benjamin, a importância dessa noção para o teatro épico de Bertold Brecht, tema de vários textos escritos por Benjamin. O distanciamento está no centro do "efeito de estranhamento" (*Verfremdungseffekt*) e da estratégia de elaborar um teatro anti-aristotélico, avesso às noções de empatia e de catarse. Examinar essa questão em Brecht nos levaria, porém, muito longe dos objetivos mais restritos dessa dissertação. De Benjamin sobre Brecht, ver, entre outros, *O que é o Teatro Épico?*, in GS II-2, OE I. Para um exame recente dessa questão, e que leva em conta a interpretação de Benjamin, vale a pena consultar o excelente ensaio de Roberto Schwarz, *Altos e Baixos da Atualidade de Brecht*, in *Seqüências Brasileiras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

estabelecer uma experiência com o passado. Determinada percepção do tempo, notadamente o tempo segmentado e uniformizado da vivência urbana do choque impede que o presente se descubra numa diferença qualitativa em relação ao passado. O empobrecimento na percepção do tempo é caracterizada por Baudelaire no *spleen* como uma consciência aguda da dimensão destrutiva do tempo. O tempo, esvaziado de seu conteúdo, transforma-se numa sucessão acelerada de instantes descontínuos que dissolvem toda tentativa de estabelecer uma relação significativa com o passado. O próprio passado, privado do caráter diferenciador que um tempo pleno lhe dava, desaparece como algo significativo para o presente.

Para apresentar e discutir essas questões, dividi a dissertação em dois capítulos. No primeiro deles, vou me concentrar sobre a impossibilidade histórica, que Benjamin diagnostica a partir da poesia do *spleen* de Baudelaire, de realização da experiência na modernidade. Por contraposição à interpretação de Baudelaire feita por Dolf Oehler, tentarei insistir na amplitude que o tema da experiência oferece à interpretação de Benjamin sobre Baudelaire (e, por extensão, também sobre Proust). Examinarei a vinculação entre o surgimento da modernidade nos textos de Baudelaire e uma forte preocupação com a questão do tempo. Para isso introduzirei o conceito de novo, essencial na estética de Baudelaire e responsável, segundo Benjamin, pela alteração na apreensão do tempo que se desdobrará no declínio da experiência. Tentarei mostrar como Benjamin caracteriza a reflexão sobre a impossibilidade da experiência como o cerne da poesia do *spleen*, ao mesmo tempo em que, pela caracterização do fenômeno da multidão, o vincula às circunstâncias de vida modernas, reunidas no conceito de vivência do choque. No segundo capítulo, procurarei determinar melhor no que consiste essa concepção plena de experiência que Benjamin opõe à vivência do choque. Vou me deter na interpretação do romance de Proust e naqueles poemas de Baudelaire que

---

Benjamin identifica como marcados pela esforço de reconstruir uma experiência no sentido estrito do termo. Ao mesmo tempo, tentarei trabalhar nesses dois escritores a diferença de suas concepções de memória, bem como as conseqüências dessa diferença para a teoria da experiência de Benjamin. Ao final desse percurso, esperamos ter recuperado elementos necessários para a localização de um problema que Benjamin inseriu no centro de seu trabalho sobre o século XIX parisiense: a possibilidade de reconstrução da experiência na modernidade.



## Capítulo 1

Na preferência de Walter Benjamin, as *Flores do Mal* constituem a visão mais aguda que Baudelaire apresentou da modernidade. Já a teoria da arte moderna, desenvolvida em vários escritos por Baudelaire, não seria um retrato tão bem acabado de tal época. Quando se considera, porém, a numerosa obra crítica na qual Baudelaire acompanha boa parte da produção artística de seu tempo, reconhecendo nela uma qualidade comparável à da melhor arte do passado, a afirmação de Benjamin pode soar descabida. De fato, pode ser um exagero afirmar algo como “a teoria da arte moderna é, na visão baudelairiana da modernidade, o ponto mais fraco.”<sup>13</sup> Ainda mais quando tal colocação conclui uma discussão sobre *O Pintor da Vida Moderna* (1863), texto dos últimos anos de vida de Baudelaire no qual é exposta de maneira mais bem elaborada sua teoria da arte moderna. A colocação de Benjamin não busca, todavia, diminuir o trabalho crítico e teórico de Baudelaire, uma vez que seu valor é atestado muitas vezes nas análises feitas por Benjamin em *Paris do Segundo Império*. Benjamin procura, isso sim, apontar, n’*As Flores do Mal*, um paradoxo na imagem da modernidade que a crítica de arte em geral, e em particular *O Pintor da Vida Moderna* e sua definição de beleza moderna, apenas sugerem.

Essa diferença d’*As Flores do Mal* em relação a outros textos de Baudelaire deverá servir-nos de guia, nesse capítulo, a fim de examinar a questão da crise da experiência apontada por Benjamin na modernidade. Procuraremos mostrar como a negatividade do *spleen* problematiza as questões da memória, da temporalidade e do distanciamento a partir de uma situação de declínio da experiência. Após introduzir a interpretação que Benjamin realizou d’*As Flores do Mal* pelo viés da experiência,

---

<sup>13</sup> Walter Benjamin. *A Modernidade*, GS I-2, p. 585; OE III, p. 81.

examinaremos como Baudelaire apresenta uma concepção de modernidade ligada à idéia do novo, e como, no *spleen*, essa concepção de modernidade está estritamente vinculada à percepção de uma temporalidade destruidora. Mostraremos como essa apreensão do tempo é interpretada por Benjamin a partir de uma crise da experiência e, pela oposição entre as noções de empatia e distanciamento (oposição essa que remete à distinção entre vivência e experiência), veremos que Baudelaire oscila entre a crítica e a identificação com a vivência. A diferença entre o *spleen* d'*As Flores do Mal* em relação ao *Pintor da Vida Moderna* é interpretada por meio dessa ambigüidade manifestada no contato com a multidão. A seguir, discutiremos o conceito de vivência do choque, elaborado por Benjamin a partir da poesia do *spleen* a fim de relacionar esse declínio da experiência a um momento histórico caracterizado pela intensificação da urbanização. Assim, tentaremos mostrar que, na interpretação de Benjamin, a poesia do *spleen* se destaca na obra de Baudelaire pela recusa da empatia com a realidade da vivência do choque e pela reflexão crítica sobre a crise da experiência. Pela leitura de Benjamin, o que diferencia essa poesia é o fato dela não ter abandonado o problema da possibilidade da constituição da experiência por meio da memória e do distanciamento, mas tê-lo questionado sob o viés do fracasso da tentativa de realização da experiência na modernidade.

### **1.1 – *As Flores do Mal***

Em *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*, Benjamin inicia a abordagem da crise da experiência pela mudança na recepção da poesia lírica. Essa questão é introduzida pelo exame da dificuldade crescente de compreensão da poesia lírica e do conseqüente afastamento entre o poeta e seu público leitor. “Baudelaire teve em mira leitores que se vêem em dificuldades ante a leitura da poesia lírica. O poema introdutório de *As Flores do*

*Mal* se dirige a esses leitores. Com sua força de vontade e, consequentemente, com sua capacidade de concentração não se vai longe; esses leitores estão afeitos ao *spleen*, que anula o interesse e a receptividade.”<sup>14</sup> Se Baudelaire se dirige a esses leitores, e os chama de irmãos, é porque encontra no *spleen*, que atinge poeta e leitor, a possibilidade de ser compreendido. Para Benjamin esse elemento é revelador das transformações que certas condições específicas – o *spleen* – introduziram na maneira como a poesia é lida e escrita. O alcance dessas transformações é estendido por Benjamin para um âmbito mais amplo. “Se as condições para a receptividade da poesia lírica se tornaram desfavoráveis, é natural supor que a poesia lírica só excepcionalmente mantém contato com a experiência do leitor. E isto poderia ser atribuído à mudança na estrutura dessa experiência.”<sup>15</sup> É a partir da mudança da estrutura da experiência, detectada na mudança nas condições de recepção da poesia lírica, que Benjamin inicia o exame da deterioração da experiência pela realidade da vivência. Por isso é necessário examinar essa esperança de ser compreendido que Baudelaire depositava em seus leitores. As circunstâncias que envolveram a publicação das *Flores do Mal* e os diversos caminhos que Baudelaire preparou para introduzir o livro a seu leitor oferecem o material para a discussão dessa questão.

Baudelaire adiou diversas vezes a publicação d’*As Flores do Mal*. Bem antes da primeira edição de 1857, a partir de 1845, ele já anunciava anualmente a publicação próxima de uma coletânea de seus poemas.<sup>16</sup> Os primeiros anúncios do jovem Baudelaire prometiam um volume intitulado *As Lésbicas*. Logo após a revolução de 1848, em novembro daquele ano, um anúncio na imprensa de Paris prometia um volume com o título de *Os Limbos*, em possível alusão à experiência recente a que essa poesia

<sup>14</sup> Benjamin, *Sobre Alguns...*, GS I-2, p. 607; OE III, p. 103.

<sup>15</sup> Benjamin, GS I-2, p. 610; OE III, p. 104.

<sup>16</sup> Detalhes sobre a publicação d’*As Flores do Mal* podem ser encontrados no livro de Dolf Oehler, *O velho mundo desce aos infernos. Auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, pp. 270-2

remeteria. Dois anos mais tarde, em 1851, Baudelaire publica onze poemas retirados de um livro ainda referido como *Os Limbos*, e que, segundo a nota editorial do suplemento cultural do jornal que o editou, teria estreita relação com as circunstâncias históricas da época: “Essas peças foram tiradas do livro *Les Limbes*, de Charles Baudelaire, que deve aparecer em breve por Michel Lévy, rue Vivienne, e que é destinado a retratar a história das agitações espirituais da juventude moderna.”<sup>17</sup> Outros anúncios, tão pouco felizes como esse, voltam a prometer essa lírica destinada a refletir as angústias modernas. Baudelaire todavia não volta a publicar poemas nos anos seguintes. Firma reputação como crítico de arte e tradutor de Poe, deixando a escrita ou a publicação de poesia de lado. Somente em 1855, ano da exposição universal, a qual Baudelaire dedicaria um importante texto, aparece uma coletânea de seus poemas na prestigiada *Revue de Deux-Mondes*, preparando a primeira edição de 1857. O título, porém, não é mais o mesmo. O volume que apresenta cerca de um quinto do que viria a ter no futuro surge com seu título definitivo, *As Flores do Mal*.

A ambigüidade de tal título, e que se estende para seu conteúdo, rapidamente suscitou controvérsia e foi um dos pontos centrais do processo movido contra o livro. A reunião de duas palavras insuspeitas de convivência apresentava de antemão as intenções de Baudelaire numa oposição que se mostraria nos próprios poemas o cerne de seu projeto poético. Além da forte ambivalência, o título marca ainda a estridência das suas intenções, envoltas na tentativa de chocar o público – o satanismo de Baudelaire – e no resguardo do mistério a respeito de suas ambigüidades. A afeição pelos títulos misteriosos era, como bem lembra Dolf Oehler uma predileção de Baudelaire, e parte integrante de sua proposta: “‘título misterioso, ‘título-bomba’, ‘título-trocadilho’, como diz o próprio Baudelaire. O trocadilho é dissimulado, de fato, graças à união paradoxal de dois substantivos, um sarcasmo à lógica da época, que exigia imperiosamente *Flores do bem*,

---

<sup>17</sup> Citado por Oehler, op. cit., p. 271.

assim como pela ambigüidade, ou mesmo plurivocidade, daqueles dois substantivos tomados isoladamente. De maneira contrária pode ser interpretada a própria metáfora da flor, da qual não se sabe ao certo se indica a *beleza* do mal ou suas *excrecências*; pode-se também entender as flores como figuras retóricas, e então se pensaria numa retórica ou poética do mal. O outro termo do título, 'Mal', é talvez ainda mais cambiante do que as próprias flores: a tradução alemã por *das Böse* é plenamente justificada, mas perde as conotações de doença ou patologia que o termo possui em francês. O título de Baudelaire é concebido de tal forma a escapar à lógica da contradição: ele promete ao mesmo tempo a repulsa aversiva do mal e sua transfiguração. (...) A despeito de toda a agressividade, o título, por si só, que flamejava em letras vermelhas na primeira edição de Poulet-Malassis, não denuncia ninguém. Estridente como é, permanece envolto no manto do mistério.”<sup>18</sup>

A afeição ao mistério não impede Baudelaire de alimentar o desejo de ser compreendido. Testemunho disso são as inúmeras indicações de leitura que escreveu para as *Flores do Mal*.<sup>19</sup> Além do título, podem ser mencionadas as epígrafes, a dedicatória a Théophile Gautier, o poema introdutório *Ao Leitor* e várias notas aos poemas, bem como projetos de prefácios ou epílogos ao texto. Durante os dez anos que viveu após a primeira edição, parte desse material foi modificada ou mesmo suprimida, não chegando a nenhum termo pelas mãos do próprio Baudelaire. Esse conjunto introdutório e estratégico indica, porém, a distância entre Baudelaire e seu público, algo que sempre deu margem a mistificações e acusações. Dessa série de textos, o poema *Ao Leitor* aparece em destaque na invocação direta do leitor, simultaneamente alvo de agressões e irmão em uma mesma experiência degradante. Suas últimas estrofes dizem:

Apertado, formigando, como um milhão de helmintos,  
Em nosso cérebro cresce um povo de Demônios,  
E, quando respiramos, a Morte em nossos pulmões

<sup>18</sup> Oehler. op cit., Pp. 272-3.

<sup>19</sup> Para uma análise dos vários textos dessa “introdução” às *Flores do Mal*, ver Oehler, op. cit., pp. 268-290.

Desce, rio invisível, com surdos lamentos.

Se o estupro, o veneno, o punhal, o incêndio,  
 Não bordaram ainda com seus divertidos desenhos  
 A tela banal de nossos lamentáveis destinos,  
 É que nossa alma não ousou o suficiente.

Mas entre os chacais, as panteras, os lince,  
 Os macacos, os escorpiões, os abutres, as serpentes,  
 Os monstros esganiçantes, urrantes, grunhantes, rastejantes,  
 Na feira infame de nossos vícios,

Há um mais feio, mais ruim, mais imundo,  
 Sem grandes gestos nem grandes gritos,  
 Faria com prazer da terra um detrito  
 E num bocejo engoliria o mundo;

É o tédio! – o olhar carregado de choro involuntário,  
 Ele sonha com cadafalsos fumando seu cachimbo.  
 Tu o conheces, leitor, esse monstro delicado,  
 - Hipócrita leitor, – meu semelhante, – meu irmão!<sup>20</sup>

Não se trata de um elogio ao leitor, ou do convite a uma leitura agradável. Baudelaire invoca o vício, tanto privado como social, no tom confessional de quem espera de seus leitores uma entrega maior do que aquela que os folhetins da época exigiam. A agressão justifica-se assim a retirá-los de uma prostração sem vontade a fim de que se entreguem a experiências ínfimas que se afiguram como as únicas dignas de atenção. Não se pode dizer que o estupro, o veneno, a punhalada ou o incêndio incluam-se entre virtudes ou ações louvadas na época por aqueles que muito se incomodaram com a publicação do livro e o condenaram como pornografia. Baudelaire dirige-se justamente

<sup>20</sup> Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, in *Oeuvres Complètes* I, pp. 5-6. (Citado daqui em diante como OC, seguido do número do volume e da página). Todas as traduções dos poemas de Baudelaire são minhas. Procurei traduzir com o máximo de literalidade possível, não havendo qualquer pretensão de reconstruir em português o metro, o ritmo, as rimas e as sonoridades que os poemas apresentam em francês. As traduções virão acompanhadas do original em francês nas notas de rodapé. Serré, formillant, comme un million d'helminthes, / Dans nos cerveux ribote un peuple de Démons, / Et, quand nous respirons, la Mort dans nos poumons / Descend, fleuve invisible, avec de sourdes plaintes. // Si le viol, le poison, le poignard, l'incendie, / N'ont pas encor brodé de leurs plaisants dessins / Le canevas banal de nos piteux destins, / C'est que notre âme, hélas! N'est pas assez hardie // Mais parmi les chacals, les panthères, les lices, / Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents, / Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants, / Dans la ménagerie infâme de nos vices, // Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde! / Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris, / Il ferait volontiers de la terre un débris / Et dans un bâillement avalerait le monde; // C'est l'Ennui! – l'oeil chargé d'un pleur involontaire, / Il rêve d'échafauds en fumant son houka. / Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat, / – Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!

contra esses leitores a fim de encontrar em alguns insatisfeitos a mesma experiência que o leva a escrevê-lo. A mesma passagem, no entanto, pode ser lida no sentido de que as virtudes louvadas pelo poeta não se encontram naqueles a quem o poema é dirigido, configurando assim uma crítica de maior alcance à época. A experiência fundamental da morte, que desencadeia a série de monstros de que se ocuparão os versos seguintes, é todavia o que se encontra em forte oposição às ações socialmente desprezíveis citadas. Ela desencadeia os monstros horríveis, mas que não se comparam a um maior do que todos e que culmina numa sucessão até sua nomeação na última estrofe. O tédio, que surge ao lado da morte como alegoria da época, é a grande força destruidora que pode reduzir toda a terra a nada, indicando que a destruição não está nas grandes ações, mas no cotidiano banal e na ausência de vontade de um leitor que observa confortavelmente o progresso da França do Segundo Império.

É nesse sentido que Dolf Oehler interpreta o poema, como um registro singular da banalidade e da catástrofe que se seguiram aos massacres de junho de 1848. Tal banalidade indica tanto o horror do que teria acontecido como a indiferença diante da possibilidade de repetição das mesmas catástrofes. Mas o poema é também uma auto-análise: o mesmo tédio que se abate sobre os pós-revolucionários e marca profundamente o início do Segundo Império é também o do poeta: esse não é o antípoda do irmão hipócrita e nem a vítima de uma sociedade pervertida, mas “padece igualmente do mal que revelará ao leitor e que é tanto mais pernicioso pelo fato de não provocar nenhuma dor real: a impotência do artista é a *correspondence* do vazio da época.”<sup>21</sup> Mas Baudelaire não se resignaria nem a essa impotência e nem ao vazio: a constatação da dor o leva a tentar compensá-la apresentando-a de forma ainda mais terrível. “Quando ecoa o apelo à memória, ele tenta uma terapia de choque e ataca violentamente seu leitor. (...) Ao mesmo tempo, esse excêntrico paladino do bem não acredita seriamente

que sua brutalidade tenha um efeito salutar sobre o leitor, imune a todo ataque.”<sup>22</sup> Para Oehler o ataque a esse leitor significa o apelo a outro, esse sim mais próximo do poeta e que sofre com o mundo apresentado pelo poema; há, portanto, uma cisão que divide o público entre um “filisteu, saturado, e outro antiburguês, insatisfeito.”<sup>23</sup>

O apelo a um leitor que não se mostra receptivo à poesia, bem como a explicação de tal situação pelas circunstâncias históricas que envolvem tal letargia, são, ao mesmo tempo, o que separa e o que aproxima a interpretação de Oehler da de Benjamin. Oehler insere sua interpretação do poema, bem como toda a sua abordagem de Baudelaire e da literatura do período, no contexto do recalque social que se seguiu ao fracasso da revolução de 1848 e ao golpe de estado de 1851. O início do Segundo Império, segundo ele, é marcado pelo esquecimento do massacre de junho de 1848, experiência que dá o tom a toda a produção do período, como aponta o prefácio de seu livro: “A empresa consiste na apresentação sistemática das relações entre um dos grandes temas recalcados da história recente da Europa – o fracasso da revolução de 1848, que culminou nos acontecimentos sangrentos de junho em Paris – e uma modernidade suficientemente conhecida, já que canonizada nesse meio tempo, mas cujo conteúdo crítico permanece, tanto ontem como hoje, objeto de controvérsia. Em outras palavras, indaga-se sobre a parcela da experiência traumática do ano de 1848 na nova orientação dos autores que revolucionaram a literatura romântica e fundaram a modernidade crítica.”<sup>24</sup> Diante do recalque, a tarefa que tal literatura assume, notadamente em Baudelaire, é a da rememoração dessa data. Não por acaso, Oehler utiliza como epígrafe um célebre trecho do livro sobre as passagens de Paris, que Benjamin não chegou a concluir: “Escrever história significa dar às datas a sua fisionomia.” É a esse esforço que, na interpretação de Oehler, Baudelaire já se dedica no poema *Ao Leitor*. Assim as

---

<sup>21</sup> Oehler, op. cit., p. 283.

<sup>22</sup> Idem.

<sup>23</sup> Idem.

recordações de 1848 são o fundamento de tal diagnóstico sombrio sobre a sociedade do Segundo Império. “No estudo da patologia da metrópole e de seus habitantes, parte integrante do ‘doloroso programa’ de *Les Fleurs du Mal* e do *Spleen de Paris*, emergem forçosamente, e na maioria das vezes sem que se perceba (...) reminiscências dos massacres de junho, como se eles tivessem aos olhos de Baudelaire uma relevância particular para a anamnese do ‘Mal’”.<sup>25</sup> E a partir de uma citação fundamental de Benjamin sobre experiência e memória, Oehler localiza sua interpretação: “ ‘Onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo.’ A experiência poética, que já *Au Lecteur* quer produzir, mescla datas do passado individual e coletivo com aquelas de um presente, o do Segundo Império, que desejaria esquecer suas origens a fim de poder acreditar em sua eternidade. *Au Lecteur* demonstra como a ebriedade de fevereiro, a exasperação de dezembro e a loucura de junho devem ser relacionadas às perversões costumeiras daqueles que povoam a metrópole.”<sup>26</sup>

O trecho de Benjamin sobre o sentido estrito da noção de experiência citado por Oehler – “Onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo.”<sup>27</sup> – procura dar conta tanto da evocação de uma experiência em que ainda há uma correspondência entre a vida individual e a coletiva, bem como da possibilidade de comunicação dessa experiência entre gerações através da memória. A definição explicita a dependência entre a memória e a experiência. Não se trata, porém, de uma simples atividade de lembrar. Para se referir a essa memória capaz de sustentar a experiência, Benjamin utiliza o termo “rememorar” (*Eingedenken*), um conceito que remete a uma noção de memória capaz de estabelecer no presente a inserção do indivíduo na

<sup>24</sup> Oehler, op. cit., p. 9.

<sup>25</sup> Oehler, op. cit., p. 285.

<sup>26</sup> Idem.

coletividade por meio de uma retomada da tradição. Estabelecer essa relação profundamente prejudicada na modernidade é a tarefa que Benjamin incumbe à rememoração. Não se trata propriamente de uma memória coletiva, mas de uma dimensão coletiva da memória individual. A possibilidade de se estabelecer o contato com a tradição é o que confere a distinção à experiência, e, conseqüentemente, especifica a memória. Assim, como veremos no capítulo 2, a diferença entre o isolamento que caracteriza a memória involuntária de Proust e a dimensão coletiva da rememoração em Baudelaire remete diretamente à qualidade da experiência que ambos procuram representar em seus textos. Tal evocação é contraposta à vida danificada do indivíduo isolado em uma grande cidade, representada por Baudelaire nos poemas marcados pelo *spleen*. Privado do contato com a tradição, e submetido a uma apreensão do tempo que o acorrenta à percepção do instante seguinte e enfraquece sua memória, o indivíduo se vê expropriado de seu próprio passado e impossibilitado de constituir uma experiência a partir dele. Segundo Benjamin, é desse declínio da experiência em sentido forte que trata o poema *Ao Leitor*.

Quando Oehler se utiliza da definição de Benjamin da verdadeira experiência para se referir à experiência poética que *Ao Leitor* procura produzir, ele retoma Benjamin, mas difere dele em um ponto decisivo. Tal experiência para Oehler, pode-se dizer, poderia ser recuperada pela rememoração coletiva do massacre de junho de 1848. O trabalho sobre o recalque que marca a conjunção da vida individual com o passado coletivo assinalaria a possibilidade de produção da verdadeira experiência no presente do Segundo Império. Se em Benjamin o *spleen* refere-se à dissolução da experiência nas condições de vida do XIX e o *ideal* à rememoração dessa experiência perdida, em Oehler essa dualidade entre *spleen* e *ideal* é reorganizada da seguinte forma: os poemas *spleen* se dedicariam ao trabalho de crítica de uma sociedade que recalcou um passado incômodo, sendo que a

---

<sup>27</sup> Benjamin, GS I-2, p. 611; OE III, p. 107.

rememoração do massacre seria condição decisiva para a possibilidade da crítica. Já o *ideal*, que em Benjamin se refere sobretudo à rememoração de algo irremediavelmente perdido, transforma-se em utopia, em possibilidade futura de uma reconciliação final entre homem e natureza.<sup>28</sup>

Como se vê, Oehler inverte a maneira como Benjamin trabalha a dualidade fundamental de Baudelaire, a partir da consideração de 1848 como o centro dessa poesia. Mas isso ao preço de uma extensão da importância de 1848 para todos os âmbitos das transformações ocorridas em Paris, bem como pela diminuição da importância de outros aspectos que se envolveriam em tais circunstâncias históricas. Não há como negar que 1848 tenha um papel decisivo também para a leitura de Benjamin. Muitas passagens de seus textos o comprovam. Apesar disso, 1848 não esgota sua análise da modernidade parisiense, e nem se constitui a única chave para a interpretação de Baudelaire. Em Benjamin, essa data é um dos elementos de uma abordagem que procura entender Baudelaire, e a experiência fundamental da oposição entre *spleen* e *ideal*, no contexto mais amplo da transformação da vida urbana e da cultura sob o impacto do desenvolvimento do capitalismo em meados do século XIX.

Ao remeter a experiência do *ideal* para o futuro, Oehler enfraquece a oposição com o *spleen*. Como foi dito, ele parece remeter ao *spleen* tanto a crítica social ao Segundo Império como o esforço de rememorar 1848. Caso o recalque da revolução fracassada fosse superado seria possível estabelecer uma experiência no sentido estrito do termo. É à literatura que Oehler confere essa tarefa como autoreflexão da época e reação à substituição da memória dos massacres de 1848 pela crença no progresso econômico do império de Napoleão III. Em Benjamin, a experiência também se funda na rememoração, mas essa está situada no *ideal* e não no *spleen*, o que traz consequências decisivas para a tarefa de rememorar o passado. Se no *ideal* há a tentativa de representar

---

<sup>28</sup> Cf. Oehler, *Quadros Parisienses...*, pp. 98-9 e 190-3.

traços de uma experiência original, no *spleen* há o registro da impossibilidade de sucesso de tal esforço diante das condições de vida do capitalismo do século XIX. Há uma relação de tal forma intrínseca entre esses dois termos que cada um fornece a crítica do outro, sendo que os dois são maneiras antitéticas de revolta contra uma mesma temporalidade destruidora. Se no *spleen*, há uma consciência aguda na percepção do tempo como algo destruidor, algo que é revelador tanto das circunstâncias históricas que dão forma a esse sentimento como dos paradoxos que envolvem uma poesia que passa a se reger pela busca do novo, no *ideal*, há uma negação crítica dessas condições na forma da rememoração de uma experiência que não é mais possível numa grande cidade européia do século XIX. Isso torna indissolúvel o vínculo entre a rememoração da experiência do *ideal* e as condições históricas do *spleen*. A inseparabilidade entre ambos significa não só que é o empobrecimento da experiência sob determinadas condições históricas que gera a busca por uma experiência plena e irrealizável, mas também que é somente no momento de crise de tal experiência que seus traços fundamentais tornam-se perceptíveis. Para a compreensão desse momento de crise, é necessário remontar agora àquele fator identificado por Benjamin como o elemento determinante do declínio da experiência: a alteração na apreensão do tempo. Para um exame desse ponto, introduziremos a elaboração por Baudelaire de uma concepção de modernidade a partir da noção de novo. Isso nos dará os elementos para compreender como uma determinada apreensão do tempo, notadamente a percepção de uma dimensão destrutiva do tempo, constitui a raiz desse problema que Benjamin examina sob o viés da crise da experiência.

## 1.2 – A Modernidade

Em *O Pintor da Vida Moderna*, texto escrito a partir de desenhos de Constantin Guys, Baudelaire elabora uma noção de beleza vinculada à realidade histórica do artista, nomeada por ele de modernidade. A procura pelo belo deixa de se concentrar em

modelos antigos para se voltar para a atualidade que se apresenta ao artista capaz de apreendê-lo na fugacidade do momento presente. “Ele buscou por toda a parte a beleza passageira e fugaz da vida presente, o caráter daquilo que o leitor nos permitiu chamar de modernidade.”<sup>29</sup> Baudelaire não só diz que os artistas modernos ou atuais devem ater-se ao presente para retirar dele a sua beleza, como também que os artistas do passado só foram grandes porque fizeram o mesmo. Não só o belo é interessante, mas também o presente que o produz. Pode-se dizer assim que o belo funde-se com o histórico: “O passado é interessante não somente pela beleza que dele souberam extrair os artistas para quem ele era o presente, mas também como passado, pelo seu valor histórico. O mesmo ocorre com o presente. O prazer que obtemos com a representação do presente deve-se não apenas à beleza de que ele pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente.”<sup>30</sup>

Definindo a modernidade como uma busca pelo atual, bem como por um olhar capaz de percebê-lo na sua apresentação passageira, Baudelaire opera uma forte alteração no que se entendia tradicionalmente pela oposição entre modernidade e antigüidade. Se até então os limites entre esses dois termos pareciam certos ao indicar épocas que se contrapunham, com Baudelaire eles se tornam mais fluidos. Eles deixam de corresponder a épocas distintas, e passam a designar uma relação entre o momento presente e aquele que acabou de passar. Dito de outra maneira, a oposição entre modernidade e antigüidade passa a indicar uma outra relação, a qual é expressa na oposição entre o novo e o velho, entre o moderno e o antigo, inexistente antes da vinculação da modernidade ao presente transitório.

<sup>29</sup> Charles Baudelaire. *Le Peintre de la Vie Moderne*, in OC II, p. 724. É citado por Benjamin em GS I-2, p. 585; OE III, p. 80. (Il a cherché partout la beauté passagère, fugace, de la vie présente, le caractère de ce que le lecteur nous a permis d'appeler la *modernité*.)

<sup>30</sup> Baudelaire. OC II, P.684. (Le passé est intéressant non seulement par la beauté qu'ont su extraire les artistes pour qu'il était le présent, mas aussi comme passé, pour sa valeur historique. Il en est de même du présent. Les plaisirs que nous retirons de la représentation du présent tiennent non seulement à la beauté dont il peut être revêtu, mais aussi à sa qualité essentielle de présent.)

Num texto da década de 1960, Hans Robert Jauss<sup>31</sup> investiga, num contexto particularmente relevante para o tema discutido aqui, o histórico da palavra “modernidade”. Segundo ele, o uso que é feito da palavra modernidade nos dias de hoje, especialmente na estética e na compreensão histórica do mundo, deriva diretamente do uso que Baudelaire fez dela em sua crítica de arte, mais explicitamente n’*O Pintor da Vida Moderna*. Jauss salienta, no entanto, que a palavra cunhada por Baudelaire para expressar a transformação da arte no seu tempo, bem como a consciência de historicidade dessa mesma arte, é fruto de um longo desenvolvimento do adjetivo “moderno” que remonta ao século V.<sup>32</sup> Durante o transcorrer desse tempo, duas transformações se destacam: segundo a primeira, ao longo dos séculos houve um processo de separação entre a arte de um determinado período e a força que os padrões artísticos da Antigüidade representavam para ela na forma de uma exemplaridade a ser seguida; e pela segunda, correlata à primeira, o sentido de moderno desenvolve-se no interior de um processo relacionado às transformações históricas da autocompreensão de uma determinada época.<sup>33</sup>

Jauss escreve que a problematização da modernidade deriva de uma antiga oposição que ocorria em termos de “antigo” e “moderno”. O termo moderno, nesse caso, possui um uso semântico que remete à idéia de tempo presente ou de atualidade. Trata-se, porém, mais de uma oposição cronológica de uma época que se descobre em relação com a Antigüidade clássica do que a consciência de uma experiência genuinamente nova que diferenciará ou mesmo romperá a relação entre presente e passado. Mesmo em períodos como a Renascença, que apresenta uma elevada consciência histórica do tempo, a distinção com relação ao período anterior só é cumprida no âmbito de uma nova relação com a Antigüidade, que continuará fornecendo as regras que a regulará, seja no

<sup>31</sup> H. R. Jauss. *Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität*, in *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970. Pp. 11-66.

<sup>32</sup> Jauss, op.cit., p.12.

plano científico ou no plano artístico. Se se pode usar o termo “modernidade” para essas épocas, é possível dizer que havia uma modernidade para cada período que se contrapunha ao anterior por uma relação diferenciada com a Antigüidade.

Em janeiro de 1687, a *Querela dos Antigos e Modernos*, realizada na Academia Francesa e introduzida por Charles Perrault, produziu uma mudança sensível nessa situação, abrindo a possibilidade ao Iluminismo francês de se inscrever como um novo começo histórico. Jauss afirma, todavia, que os modernos, mobilizados pelos avanços na filosofia e na ciência moderna desde Descartes e Copérnico, não reivindicavam para si, de modo algum, o estabelecimento de um corte temporal que daria origem a uma nova época. O que estava em causa era um novo relacionamento com a Antigüidade, que, no entanto, mantinha o paradigma da Antigüidade como referência para a produção artística. Os modernos reclamaram para si a categoria de verdadeiros antigos, pois viam-se como a etapa final de um grande processo de realizações, do qual a Antigüidade seria apenas a infância, e o Renascimento sua idade madura. Embora as regras que deveriam governar as artes e as ciências surgissem de seu próprio tempo, a definição de moderno continuava presa a uma relação particular com a Antigüidade, vista agora na forma de uma negação. Mas nem por isso a querela fica diminuída aos olhos de Jauss. A descoberta das diferenças entre os antigos e modernos no plano das belas artes durante o Iluminismo francês é uma das experiências marcantes das idéias de aprimoramento e progresso que dominam o período.<sup>34</sup>

No final do século XVIII, uma nova forma de consciência de época aparece transformando a utilização da relação antigo/moderno. O romantismo, que Jauss identifica em Chateaubriand, Madame de Staël e nos irmãos Schlegel<sup>35</sup>, substitui o termo de

---

<sup>33</sup> Jauss, op.cit., p.14.

<sup>34</sup> Jauss, op.cit., pp. 29-35.

<sup>35</sup> Para o exame da relação entre modernidade e antigüidade no contexto do romantismo alemão, em particular em Friedrich Schlegel, ver o ensaio de Peter Szondi, “Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einer Beilage über Tiecks Komödien”, em *Schriften II*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996. Pp. 11-25.

oposição “antigo” pelo “clássico” e revaloriza a Idade Média – o início do mundo cristão – em oposição à Antiguidade. Essa redescoberta não se coloca contraditoriamente ao Iluminismo, na interpretação de Jauss, mas é por ele mesmo introduzida a partir da *Querelle* no exame das especificidades que diferenciam o mundo moderno do mundo antigo.<sup>36</sup> Ao lado de considerações sobre a peculiaridade da redescoberta da Idade Média na construção de um passado nacional e sobre a manipulação do adjetivo “romântico” pela literatura na descrição de situações particulares, Jauss salienta uma nova relação com a história e também com a natureza, ambas vistas por um olhar nostálgico que salienta no passado algo que foi perdido. O que se coloca na distância temporal é a verdade de uma natureza à qual o homem romântico não tem mais acesso e que guarda a infância da humanidade. A história e a paisagem correspondem-se, assim, em uma relação recíproca: “a paisagem como natureza sob a forma do passado, como sensação de uma harmonia perdida com a totalidade do mundo”.<sup>37</sup>

Entre o Iluminismo e Romantismo, de um lado, e a Modernidade de Baudelaire, de outro, Jauss situa a cesura temporal representada pela Revolução Francesa. Esse corte já havia sido sentido por Stendhal que, no ensaio *Racine e Shakespeare*, colocara a história até 1789 em forte contraste com a que lhe sucedia. Tal experiência, de que a história mudara completamente, coloca-se no início de uma consciência de época que percebeu o passo dado do velho ao novo como uma ruptura no tempo. A revolução havia cortado a linha entre presente e passado. A partir de então, o romântico deixa de ser a relação com um passado perdido e passa a ser, na definição de Stendhal, o atual, o que traz prazer às pessoas do tempo presente. Stendhal abandona o uso de romântico como conceito de época, abandonando também a antítese histórica com o classicismo. O conceito de romântico retoma a função latina originária do termo “moderno”, e passa a

---

<sup>36</sup> Jauss, op.cit., p.40.

<sup>37</sup> Jauss, op.cit., p.49.

designar o agora histórico do presente, dando ao moderno o valor mais alto e vendo no clássico apenas um valor funcional. Desta maneira, o romântico, ou o moderno, deixa de contrapor-se a um passado autoritário na forma da Antigüidade.<sup>38</sup>

Pode-se dizer que Stendhal colocou a questão, mas só com Baudelaire o problema apresentou-se configurado na sua amplitude: foi somente com a alteração de sentido do par antigo/moderno para velho/novo que a autocompreensão de uma certa época pôde determinar completamente as leis pelas quais se rege, ou seja, a modernidade somente pôde fundar-se como época própria e distinta das demais quando expulsou da dicotomia antigo/moderno qualquer referência à Antigüidade. Esse tema é o que Jauss procura realçar na modernidade de Baudelaire tendo como texto-base *O Pintor da Vida Moderna*. Ali, Baudelaire realizou o que se pode chamar de um programa para a estética moderna. Dolf Oehler,<sup>39</sup> no entanto, salienta que já no *Salão de 1846*, um texto escrito onze anos antes, uma teoria da arte moderna está esboçada, antecipando muitos aspectos que seriam desenvolvidos no *Pintor da Vida Moderna*.<sup>40</sup> A leitura de Oehler, que retoma a interpretação feita por Benjamin<sup>41</sup> no sentido de procurar mostrar como Baudelaire está enraizado nas relações políticas de seu século, enfatiza nesse texto o nascimento de uma estética moderna justamente em contraposição a seu objeto de combate, a arte clássica. Vendo nessa contraposição também uma luta de classes entre burguesia e proletariado nas vésperas da Revolução de 1848, Oehler mostra, através de uma leitura detida de alguns trechos do *Salão de 1846*, o entusiasmo de Baudelaire em relação à modernidade dos pintores românticos – Delacroix é o grande exemplo do pintor moderno para Baudelaire – e, ao mesmo tempo, revela um distanciamento de Baudelaire

<sup>38</sup> Jauss, op.cit., p.53.

<sup>39</sup> Dolf Oehler. *Quadros Parisienses. Estética anti-burguesa em Baudelaire, Daumier e Heine (1830-1848)*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

<sup>40</sup> Ver também essa posição em Peter Bürger. "Der Heroismus des modernen Lebens". Die Allegorie bei Baudelaire, in *Prosa der Moderne*. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1992. Pp. 101-126.

<sup>41</sup> Não só Oehler, mas também Jauss e Peter Bürger, citados aqui, baseiam suas interpretações no trabalho de Benjamin.

em relação ao romantismo na maneira como radicaliza a modernidade recém-elaborada em sua própria obra.<sup>42</sup>

No *Salão de 1846*, Baudelaire elabora uma concepção de arte que nos remete ao sentido da oposição entre antigo e moderno como foi transformada por Stendhal. O moderno é concebido como o atual, como o novo, como algo que diz respeito exclusivamente ao tempo presente. Em outras palavras, Baudelaire está procurando a identificação do belo com o efêmero. A dualidade do belo a ser desenvolvida no *Pintor da Vida Moderna* encontra sua primeira formulação: “Toda beleza contém, como todo fenômeno possível, algo de eterno e algo de transitório – de absoluto e de particular. A beleza absoluta e eterna não existe, ou não é mais que uma abstração extraída da superfície geral das belezas diversas. O elemento particular de cada beleza vem das paixões, e como temos nossas paixões particulares, temos nossa beleza.”<sup>43</sup> Segundo essa colocação, cada época teria a sua beleza moderna. Mais do que designar um período que se contrapõe a outro, e se define por essa contraposição, Baudelaire salienta o caráter de novidade desse moderno como a expressão de sua época, a qual seria melhor representada no romantismo: “Para mim, o romantismo é a expressão mais recente, mais atual do belo”,<sup>44</sup> e “Quem diz romantismo diz arte moderna”<sup>45</sup> Como colocou

<sup>42</sup> Ainda segundo Oehler, podemos interpretar um aprofundamento da modernidade em Baudelaire a partir das insuficiências de seu modelo de artista moderno, Delacroix. Oehler coloca a questão da representatividade da modernidade na forma de uma contraposição entre Delacroix e Daumier (e Devéria e Gavarni): seria necessária apenas a representação da essência da modernidade ou também precisa-se de uma abrangente fenomenologia da modernidade? A modernidade das mulheres de Delacroix não se baseariam na combinação de sinais externos ou em atributos específicos de classe, mas sim na constituição de suas almas: são modernas pelo tédio, pela melancolia que encarnam. Na visão de Oehler, essa é a imperfeição de Delacroix aos olhos de Baudelaire, para quem a moda é uma espécie de tempero da modernidade. Por isso Devéria, Gavarni e Daumier aparecem como aperfeiçoadores de Delacroix, o quadro de costumes como complemento do poema do amor. A evocação de Balzac no final do *Salão de 1846* é interpretada como um desejo de síntese da modernidade de Delacroix e de Daumier, uma síntese que nem Constantin Guys nem outros pintores teriam realizado. Esse mesmo desejo pode ser procurado também na própria obra de Baudelaire. Cf. Oehler, *Quadros...*, pp. 253-4.

<sup>43</sup> Baudelaire. *Salon de 1846*, OC II, p. 493. (“Toutes les beautés contiennent, comme tous les phénomènes possibles, quelque chose d'éternel et quelque chose de transitoire, - d'absolu et de particulier. La beauté absolue et éternelle n'existe pas, ou plutôt elle n'est qu'une abstraction écrémée à la surface générale des beautés diverses. L'élément particulier de chaque beauté vient des passions, et comme nous avons nos passions particulières, nous avons notre beauté.”)

<sup>44</sup> Baudelaire. OC II, P. 420. (“Pour moi, le romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau.”)

Dolf Oehler, Baudelaire viu no seu modelo de romantismo, em Delacroix, a autêntica modernidade, pois seus temas indicam as mais íntimas correspondências com a atmosfera e com o sentimento da época.<sup>46</sup>

Apesar desses apontamentos que indicam a elaboração de uma estética moderna, é no *Pintor da Vida Moderna* que Baudelaire desenvolve o programa com mais acabamento. Aí é possível encontrar, no radical aprofundamento no presente transitório, uma resposta à questão de Stendhal sobre a permanência da obra moderna. Em torno de comentários sobre os desenhos de Constantin Guys, Baudelaire coloca-se contra os adeptos da arte eterna e imutável, representados pelo classicismo. Peter Bürger observa, em um texto relacionado a essa questão, que a crítica ao classicismo é essencial à toda estética da modernidade, e que enquanto os classicistas partem da intemporalidade das formas, a experiência fundamental dos modernos é a historicidade.<sup>47</sup> Não é à toa que se trata de uma colocação tendo Baudelaire em vista. O *Pintor...* enfoca justamente esse tema na formulação do que Baudelaire chama de “teoria racional e histórica do belo”: “Essa é uma bela ocasião, na verdade, para estabelecer uma teoria racional e histórica do belo, em oposição à teoria do belo único e absoluto; para mostrar que o belo apresenta sempre, inevitavelmente, uma dupla composição, ainda que a impressão que ele produza seja una.” A seguir vem a definição do belo: “O belo é feito de um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, caso se queira, cada um a sua vez ou todos em conjunto, a época, a moda, a moral, a paixão.”<sup>48</sup>

<sup>45</sup> Baudelaire, OC II, p. 421. (“Qui dit romantisme dit art moderne.”)

<sup>46</sup> Oehler, op. cit., p. 195.

<sup>47</sup> Bürger, op. cit., p. 105.

<sup>48</sup> Baudelaire, OC II, p.685. (“C’est ici une belle occasion, en vérité, pour établir une théorie rationnelle et historique du beau, en opposition avec la théorie du beau unique et absolu; pour montrer que le beau est toujours, inévitablement, d’une composition double, bien que l’impression qu’il produit soit une. Le beau est fait d’un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d’un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l’on veut, tour à tour ou tout ensemble, l’époque, la mode, la morale, la passion.”)

Baudelaire funda a modernidade como uma ruptura com os padrões da antigüidade. A beleza da modernidade não se opõe à beleza antiga. O que ocorre é que a beleza antiga, o eterno e imutável, está presente na beleza moderna na forma de seu devir. Isso significa que a fugacidade da beleza moderna só poderá tornar-se eterna, e a obra de arte ser autenticamente moderna, se o artista moderno for capaz de retirar de sua época justamente aquilo que é transitório e fugidio, que é passível de tornar-se antigo e obsoleto. O transitório é o que constitui a obra como moderna e, ao mesmo tempo, o que lhe assegura a possibilidade de tornar-se eterna. Em outras palavras, o belo moderno está presente na efemeridade de um momento sujeito à ação destruidora do tempo e que tem sua única chance de sobrevivência na sua transfiguração pela obra do artista. A tensão do histórico com o eterno torna-se o tema da reflexão da estética moderna, não só a de Baudelaire, mas também a de Proust, como veremos adiante. Trata-se de autoconsciência de época radical, porque, ao identificar-se pelo novo, que no instante seguinte estará superado, a modernidade passa a reger-se por um tempo que se autoconsome e que ameaça a sua própria existência como época. Ao mesmo tempo que a consciência radical da temporalidade engendra essa época, ela a destrói, tornando os limites da separação entre antigo e moderno, até então sólida, cada vez mais fluidos e incertos. Esse caráter até então inexistente do moderno está presente, com maior ou menor negatividade, tanto na poesia como na crítica de arte de Baudelaire.

A interpretação de Benjamin teve o mérito de ter percebido em Baudelaire essa negatividade constitutiva da temporalidade moderna. Jauss, no entanto, não o reconhece, e critica as afirmações de Benjamin sobre as insuficiências da teoria da arte em Baudelaire no que diz respeito à ausência de uma comparação com um padrão de arte da antigüidade. Segundo Jauss, Benjamin não teria compreendido nem a utilização singular da oposição entre antigo e moderno (no sentido de velho e novo), nem o caráter positivo da modernidade realçado por Baudelaire; isso com o propósito de caracterizar

negativamente a modernidade em nome de uma denúncia marxista da alienação na grande cidade. Ora, a análise que Benjamin faz da modernidade a partir da obra de Baudelaire não é uma adoção de algumas descrições entusiasmadas do *Pintor da Vida Moderna*. Como o ensaio *A Modernidade* mostra muito bem, a própria abordagem do heroísmo nos escritos críticos de Baudelaire vem marcada por uma negatividade essencial à modernidade. A constituição da modernidade se realiza por uma ameaça constante ao impulso produtivo do homem. Assim há um deslocamento tanto na figura do herói como na produção artística. As atividades do herói moderno deixam de ser caracterizadas como grandes feitos dignos de reconhecimento público e se transformam no trabalho anônimo de um herói desconhecido. Nesse trabalho, Baudelaire reconhece os grandes feitos do passado. Além disso, qualquer arte moderna que pudesse ser comparada em qualidade à melhor arte do passado já a ultrapassaria dadas as condições adversas de sua produção. Benjamin recoloca a questão em seus devidos termos: "Aquilo que o trabalhador assalariado executa no labor diário não é nada menos do que o que, na antigüidade, trazia glória e aplauso ao gladiador. Essa imagem é tecida com o tecido das melhores intuições de Baudelaire; provém da reflexão sobre sua própria situação. Uma passagem do *Salão de 1859* mostra como a gostaria que a considerassem: 'Quando ouço glorificarem um Rafael ou um Veronese com a intenção velada de desvalorizar tudo o que se produziu depois deles... então pergunto a mim mesmo se uma produção que, como tal, pudesse ser no mínimo equiparada a deles... não seria infinitamente mais valiosa, uma vez que se desenvolveu numa atmosfera e num terreno hostis.'"<sup>49</sup>

A crítica de Benjamin às colocações de Baudelaire em *O Pintor da Vida Moderna* fundamentam-se na constatação de que a cisão apontada na noção de belo entre um elemento eterno e outro transitório não dá conta da forte alteração que a necessidade da busca do novo insere na apreensão do tempo. A conclusão de Benjamin sobre a definição

<sup>49</sup> Benjamin, *A Modernidade*, GS I-2, 577-8; OE III, p. 74.

do belo é realmente cortante: “Não se pode dizer que isso vá fundo na questão.”<sup>50</sup> Na interpretação de Benjamin, tal definição seria estática demais diante da força com que a noção de novo dissolve a separação entre modernidade e antigüidade. Além disso, ela não seria comparável à acuidade com que Baudelaire teria registrado a modernidade nos poemas d’*As Flores do Mal*, nos quais o sentimento de uma temporalidade ameaçadora está presente com mais intensidade, e em que a busca do novo que a caracteriza é apresentada na sua negatividade.<sup>51</sup> “A modernidade assinala uma época; designa, ao mesmo tempo, a força que age nessa época e que a aproxima da antigüidade.”<sup>52</sup> O novo é essa força que, ao mesmo tempo em que configura a modernidade, dando-lhe um caráter único diante do existente, a transforma imediatamente no seu oposto, a antigüidade. Benjamin tem em mente uma certa apreensão aguda do tempo que transforma cada vez mais rapidamente o moderno em antigo e o novo em velho.<sup>53</sup> O tempo torna-se assim a experiência fundamental de tal arte que se rege pelo busca do novo. Não é na crítica, porém, que o novo é apreendido na sua mais forte relação com antigüidade: “Nenhuma das reflexões estéticas da teoria baudelaireana expõe a modernidade em sua interpenetração com a antigüidade como ocorre em certos trechos de *As Flores do Mal*.”<sup>54</sup> São nesses poemas que ambas se cruzam pela marca do novo: é

<sup>50</sup> Benjamin, OE III, p. 81; GS I-2, p. 585.

<sup>51</sup> Cf. Jeanne Marie Gagnebin. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo, Perspectiva, 1994. pp. 57-8. Da mesma autora ver também “Baudelaire, Benjamin e o Moderno”, em *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro, Imago, 1997.

<sup>52</sup> Benjamin, OE III, p. 80; GS I-2, p. 585.

<sup>53</sup> Ao mesmo tempo, como mera abstração, buscado por si mesmo e não por uma experiência genuinamente nova que lhe daria conteúdo, o novo torna-se produtor do sempre-igual, índice do eterno retorno do mesmo. Benjamin registrou no projeto das passagens esses dois aspectos do novo: a produção do antigo e a produção do sempre-igual, mas somente o primeiro foi incorporado aos ensaios que escreveu sobre Baudelaire. Adorno registrou esse segundo aspecto no aforismo 150 de sua *Minima Moralia*: “O culto do novo e com isso a idéia de modernidade é uma revolta contra o fato de que nada mais há de novo. O caráter sempre igual dos bens produzidos com máquinas, a rede de socializações que por assim dizer captura e assimila os objetos e o olhar sobre eles transforma tudo o que surge em algo já visto, em exemplar contingente de um gênero, em sócia do modelo. A classe das coisas não premeditadas, desprovidas de intenção, a única onde podem medrar as intenções, parece esgotada. É com ela que sonha a idéia do novo. Ele mesmo inatingível, ele se instala no lugar do Deus destronado, defronte à primeira consciência do declínio da experiência. Mas seu conceito permanece sob o fascínio do adoecimento desta última como testemunha seu caráter abstrato, voltado de maneira impotente para a concretização que lhe escapa.” Theodor Adorno, *Minima Moralia. Reflexões a partir da Vida Danificada*. São Paulo, Ática, 1993. p. 206.

<sup>54</sup> Benjamin, OE III, p. 81; GS I-2, p. 585.

na transitoriedade que a modernidade se apresenta mais intimamente ligada à antigüidade. Nas *Flores do Mal*, tal consciência do tempo recebe o nome de *spleen*, marca da busca do novo e da contradição envolvida em tal busca: “O *spleen* interpõe séculos entre o momento presente e o que acabou de passar. É o *spleen* que incansavelmente gera ‘antigüidade’. E, de fato, em Baudelaire, a modernidade não é outra coisa que a ‘mais nova antigüidade.’”<sup>55</sup>

Para Benjamin, a interpenetração mais íntima da modernidade com a antigüidade estaria registrada em poemas como *O Cisne*. Nesse famoso poema, Baudelaire faz o registro do exílio no interior de uma Paris em reconstrução sob os auspícios do projeto de reurbanização efetuado pelo Barão Haussmann. O crescimento urbano e econômico havia colocado a antiga Paris sob tal pressão que as ruas tortas e estreitas se colocavam como obstáculo ao desenvolvimento. Além disso, em revoltas populares, essas ruelas eram facilmente obstruídas por barricadas, como a lembrança recente dos conflitos de 1848 ainda testemunhava. Sob o eufemismo de embelezamento estratégico, bairros inteiros desapareceram e antigos pardieiros foram substituídos por amplas praças, jardins e alamedas, num violento processo de modernização que terminaria por reformular inteiramente a cidade. No momento em que Baudelaire inicia o poema, imagens da antiga Paris acompanham o poeta que passeia pelos novos quarteirões.

/

Andrômaca, eu penso em você! Esse pequeno rio,  
Pobre e triste espelho onde outrora resplendia  
A imensa majestade de sua dores de viúva,  
Esse Simeonte mentiroso que aumenta com teu pranto,

Fecundou subitamente minha memória fértil,  
Quando eu atravessava o novo Carrossel.  
A velha Paris não existe mais (a forma de uma cidade  
Muda mais rápido, ah! que o coração de um mortal);

Só em espírito vejo todo esse campo de barracos,  
Essas pilhas de capitéis esboçados e de fustes,

<sup>55</sup> Benjamin. *Das Passagen-Werk*. GS V-1, p. 423 ( J 59 a, 4).

Os gramados, os grandes blocos esverdeados pela água das poças,  
E, brilhando no ladrilho, a confusão de quinquilharias.

Lá era exposta outrora uma feira de animais;  
Lá eu vi, numa manhã, quando sob o céu  
Frio e claro o Trabalho acorda, onde a sujeira  
Impele um furacão sombrio no ar silencioso,

Um cisne que escapara de sua jaula,  
E, esfregando seus pés espalmados sobre o pavimento seco,  
Sob o sol áspero arrastava suas plumagem branca.  
Junto a regato sem água, o animal abrindo o bico

Banhava nervosamente suas asas na poeira,  
E dizia, com o coração cheio de seu belo lago natal:  
"Água, quando cairás? quando soarás, raio?"  
Eu vejo esse infeliz, mito estranho e fatal,

Em direção ao céu às vezes, como o homem de Ovídio,  
Em direção ao céu irônico e cruelmente belo,  
Sobre seu pescoço convulsivo esticando seu rosto ávido,  
Como se lançasse uma censura a Deus!<sup>56</sup>

A região atravessada pelo poeta, do Jardim das Tulherias ao Louvre, era antigamente coberta por casebres e pardieiros, e ponto de reunião de barracas de vendedores ambulantes e de mercadores de pássaros. Durante as reformas, esse enorme quarteirão foi inteiramente demolido e cedeu lugar à imponente esplanada dos dias de hoje. Cruzando esses espaços recém-inaugurados, Baudelaire não os descreve, mas os torna visíveis na justaposição das duas marcas da cidade moderna, o exílio e a transitoriedade. A presença da nova cidade pode ser lida na característica das figuras evocadas, seja a exilada Andrômaca da antigüidade, seja a imagem da decadência dos

<sup>56</sup> Baudelaire, OC I, pp. 85-6. Andromaque, je pense à vous! Ce petit fleuve, / Pauvre et triste miroir où jadis resplendit / L'immense majesté de vos douleurs de veuve, / Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit, // A fécondé soudain ma mémoire fertile, / Comme je traversais le nouveau Carrousel, / Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel); // Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques, / Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts, / Les herbes, les gros blocs verdiss par l'eau des flaques, / Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus. // Là s'étalait jadis une ménagerie; / Là je vis, un matin, à l'heure où sous les cieus / Froids et clairs le Travail s'éveille, où la voirie / Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux, // Un cygne qui s'était évadé de sa cage, / Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec, / Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage. / Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec // Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre, / Et disait, le cœur plein de son beau lac natal: / "Eau, quand donc pleuvras-tu? quand tonneras-tu, foudre?" / Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal, // Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide, / Vers le ciel ironique et cruellement bleu, / Sur son cou convulsif tendant sa tête avide, / Comme s'il adressait des reproches à Dieu!

antigos quarteirões, seja a figura do cisne. Os três elementos lhe dão o fundamento de uma crítica que incide direto sobre as forças que agem no presente da cidade: não apenas a transformação, mas a sugestão de que essa transformação é um movimento de autodissolução. Assim, sob a constatação de que a antiga feição da cidade desapareceu – *A velha Paris não existe mais* – surge o desvendamento da lei dessa transformação – (*a forma de uma cidade / muda mais rápido, ah! que o coração de um mortal*) – colocada entre parênteses, tanto para salientar que tal descoberta é incisiva demais para ser expressa abertamente quanto porque a transformação triunfante da cidade, sua aparência moderna, procura esconder a relação subterrânea – a transitoriedade – que ela mantém com a antiga cidade. O caráter sólido e inabalável da cidade é duplamente afetado pela sua equiparação metafórica. A cidade torna-se fluida e volúvel, sujeita a transformações e influências sem previsão, e, mais incisivamente, abre mão de uma existência eterna. O *mortal* indica aqui a descoberta de que a Paris triunfante do império de Napoleão III está tão próxima da decadência e do desaparecimento quanto a velha Paris. Pode-se dizer que Paris continuaria a existir, mas que numa sucessividade de formas transitórias, e de movimentos de destruição e construção. Baudelaire transporta assim para a transformação da cidade o mesmo paradoxo da produção do moderno, que nasce sob o signo de sua própria caducidade.

Essa descoberta da dissolução da cidade nos versos 7-12 funciona como uma articulação para a evocação das duas figuras do exílio. Andrômaca e o cisne reúnem-se no poema a partir de um ponto preciso, a memória do poeta solitário situado na nova Paris. A disparidade entre as duas figuras se torna plausível pelo caráter destrutivo da cidade. Se os dois são registrados sob ângulo do exílio é porque a nova cidade, ou o movimento de transformação que a produziu, é incapaz de acolher qualquer um dos dois. Assim, o movimento de produção do novo, direcionado ao futuro, tem como único passado os destroços que o poema recupera como ruínas da cidade antiga em processo

de ser substituída pela nova. No processo de produção de uma modernidade já destinada à extinção, não há espaço para qualquer reflexão e retomada do passado. Assim, o exílio de Andrômaca pode ser lido como o exílio de uma tradição histórica e literária que ela representa e que não pode ser acolhida no espaço da cidade. A mesma expulsão ocorre com o cisne. Ele indica tanto a expulsão da vida orgânica pelo processo de urbanização e transformação em concreto de todo o ambiente como é uma alegoria de todos os exilados sem lugar na cidade. Sua figura indicadora de graça e delicadeza é incompatível com a agressividade do ambiente urbano. Como representação do exílio ele é a imagem da inadequação a uma cidade que se mostra como abandono e isolamento.

Na segunda parte do poema, há uma retomada dos elementos dispersos da primeira; articulando seus elementos, Baudelaire insiste na transformação poética daqueles dados apreendidos pela memória. A alegoria, de que o poeta é consciente, é uma indicação do sentido de perda e alienação que se instaura entre o poeta e as imagens da cidade.

//

Paris muda! mas nada na minha melancolia  
Mudou! palácios novos, andaimes, blocos,  
Velhas alamedas, tudo para mim se torna alegoria,  
E minhas caras lembranças são mais pesadas que rochas.

Também diante do Louvre uma imagem me oprime:  
Eu penso em meu grande cisne, com seus gestos loucos,  
Como os exilados, ridículo e sublime,  
E roído por um desejo sem trégua! e a seguir em você,

Andrômaca, derrubada dos braços de um grande esposo,  
Gado vil, sob a mão do soberbo Pirro,  
Ao pé de um túmulo vazio em êxtase curvada;  
Viúva de Hector, ah! e mulher de Heleno!

Eu penso na negra, emagrecida e tísica,  
Pisando na lama, e procurando, com o olhar alucinado,  
Os coqueiros ausentes da soberba África  
Atrás da imensa muralha do nevoeiro;

Naqueles que perderam o que não se pode reencontrar  
Jamais, jamais! aqueles que bebem das lágrimas  
E mamam da Dor como uma boa loba!

Nos magros órfãos que secam como uma flor!

Assim na floresta em que meu espírito se exila  
 Uma velha Lembrança soa como o pleno sopro de uma trompa!  
 Eu penso nos marinheiros esquecidos numa ilha,  
 Nos prisioneiros, nos vencidos!... e em muitos outros ainda!<sup>57</sup>

A sucessividade das lembranças da primeira parte cede seu lugar ao congelamento da realidade pelo olhar alegórico. Como colocou Starobinski, há um espelhamento entre os versos 7-12 da primeira parte e a primeira estrofe da segunda por meio da autoreflexão do poeta melancólico.<sup>58</sup> Se antes se indicava o movimento vertiginoso da transformação de Paris na contraposição entre a percepção imediata do poeta e as imagens que ela evocava, na segunda parte, há a imobilização desse movimento na justaposição da nova e da velha Paris sob a figura da ruína. Não é de outra forma que Paris surge no poema. Os novos palácios e as velhas alamedas convivem lado a lado em meio a blocos de pedra e andaimes que servem tanto à destruição quanto à construção da cidade. Como Benjamin afirma em seu livro sobre o barroco alemão, “como ruína, a história se fundiu sensorialmente no cenário. Sob essa forma a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio.”<sup>59</sup> Qualquer sentimento de estabilidade cede sob a representação da ruína. Nela, o significado da cidade não surge como um monumento à eternidade, mas como aprofundamento da transitoriedade e da sujeição ao perecimento.

<sup>57</sup> Baudelaire, OC I, pp. 86-7. Paris change! mais rien dans ma mélancolie / N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs, / Viex faubourgs, tout pour moi devient allégorie, / Et mès chers souvenirs sont plus lous que des rocs. // Aussi devant ce Louvre une image m'opprime: / Je pense à mon grand cygne, avec ces gestes fous, / Comme les exilés, ridicule et sublime, / Et rongé d'un désir sans trêve! et puis à vous, // Andromaque, des bras d'un grand époux tombée, / Vil bétail, sous la mais du superbe Pyrrhus, / Auprès d'un tombeau vide en extase courbée; / Veuve d'Hector, hélas! et femme d'Hélénus! // Je pense à la négresse, amaigrie et phthisique, / Piétinant dans la boue, et cherchant, l'oeil hagard, / Les cocotiers absents de la superbe Afrique / Derrière la muraille immense du brouillard; // A quiconque a perdu ce qui ne se retrouve / Jamais, jamais! à ceux qui s'abreuvent de pleurs / Et tettent la Douleur comme une bonne louve! / Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs! // Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile / Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor! / Je pense aux matelots oubliés dans une île, / Aux captifs, aux vaincus!... à bien d'autres encor!

<sup>58</sup> Jean Starobinski. Les figures penchées: “Le Cygne”, em *La Mélancolie au Miroir. Trois Lectures de Baudelaire*. Paris, Julliard, 1989. p. 61.

<sup>59</sup> Walter Benjamin. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo, Brasiliense, 1984. p. 200. GS I-1, p. 353.

A imobilização alegórica do tempo na imagem da ruína é a exata antítese da busca incessante do novo que move o artista de *O Pintor da Vida Moderna*. É a maneira encontrada por Baudelaire para registrar a destruição e o perecimento que caracterizam as forças que agem nessa transformação, ou seja, a força de envelhecimento de uma modernidade que se engendra a todo momento como busca da novidade. Como disse Benjamin, “Aquilo que sabemos que, em breve, já não teremos diante de nós torna-se imagem. Provavelmente isso ocorreu com as ruas de Paris daquele tempo.”<sup>60</sup> Diante da inevitável caducidade que permeia todas as coisas, os objetos perdem seu valor próprio e se tornam matéria-prima para a transformação alegórica. Baudelaire registra nessa primeira estrofe a própria ilustração de apreensão pela poesia de uma realidade colocada sob o signo do declínio. Ao interpretar o poema, Benjamin escreve: “Não é à toa que se trata de um poema alegórico. Essa cidade tomada por constante movimentação se paralisa. Torna-se quebradiça como o vidro, mas, também como o vidro, transparente – ou seja, transparente em seu significado. ‘(A forma de uma cidade / Muda mais rápido, ah! que o coração de um mortal.)’. A estatura de Paris é frágil; está cercada por símbolos da fragilidade. Símbolos de criaturas vivas (a negra e o cisne); e símbolos históricos (Andrômaca, “viúva de Heitor e... mulher de Heleno.”) O traço comum aos dois é a tristeza pelo que foi e a desesperança pelo que virá. Nessa caducidade, por último e mais profundamente, a modernidade se alia à antigüidade. Sempre que aparece em *As Flores do Mal*, Paris carrega essa marca.”<sup>61</sup>

A força de destruição do desenvolvimento urbano moderno foi representada várias vezes como o desejo de ver as grandes cidades modernas tais como ruínas da antigüidade. Alguns testemunhos, que Benjamin recolhe na sua afinidade com o projeto de Baudelaire de revelar a antigüidade no interior da modernidade, revelam o

<sup>60</sup> Benjamin, *A Modernidade*, GSI-2, p. 590; OE III, p. 85.

<sup>61</sup> Benjamin, GS I-2, pp. 585-6; OE III, p. 81.

pressentimento de uma ameaça que paira sobre a cidade moderna, e que poderia, de um golpe, reduzi-la em ruínas comparáveis àquelas em que se transformaram as cidades antigas. Benjamin registra as declarações de Léon Daudet que, ao contemplar Paris de um ponto elevado, teve consciência da ameaça e da destrutividade que pairava sobre grandes aglomerações urbanas como Paris, ao mesmo tempo em que se surpreendia que tais cidades, apesar disso, ainda continuam a existir; e de maneira mais explícita, Benjamin reproduz a descoberta por Maxime du Camp da lei da inevitável decadência de todas as coisas humanas ao imaginar a moderna Paris subitamente transformada nos destroços de uma cidade antiga. A idéia de apresentar Paris como sujeita a essa inevitável destruição foi levada a termo pelas águas-fortes de Meryon, sobre o qual Baudelaire escreveu um entusiasmado texto.<sup>62</sup> Suas vistas de Paris em águas-fortes foram feitas antes da reurbanização. Seu talento consistiu em ter mostrado o lado antigo desse presente figurado, como se, sob o seu olhar, surgisse já a Paris vítima da destruição a que estava destinada. “Ninguém se impressionou tanto com elas quanto Baudelaire. Não era a visão arqueológica da catástrofe, base dos sonhos de Hugo, aquilo que realmente o movia. Para ele a antigüidade deveria surgir de um só golpe de uma modernidade intacta, tal qual uma Atena da cabeça de um Zeus intacto. Meryon fez brotar a imagem antiga da cidade sem desprezar um só paralelepípedo. Era essa visão da coisa à qual Baudelaire continuamente se entregara na idéia de modernidade.”<sup>63</sup>

No poema *O Cisne*, Baudelaire reconhece o seu tema na força destrutiva da modernidade ao mesmo tempo em que protesta contra ele. Como percebeu Starobinski, a constatação melancólica “*Paris muda*”, como toda experiência melancólica, é acompanhada por uma acusação. Dessa forma, as contínuas destruições e reconstruções do urbanismo de meados do século XIX, com sua mistura de monumentalidade e função

<sup>62</sup> Baudelaire, *Peintres et Aquafortistes*, em OC II, pp. 737-741.

<sup>63</sup> Benjamin, GS I-2, p. 590; OE III, p. 85.

repressiva, encontram-se entre as causas do *spleen* e do sentimento de exílio que caracteriza o poema.<sup>64</sup> A solidariedade do poeta com os exilados é o mais forte argumento a favor do protesto histórico-social. A recorrência do “eu penso” da segunda metade do poema põe a seu serviço uma consideração sobre a situação daqueles que o poeta retrata. Desde sua primeira aparição, na evocação da exilada Andrômaca logo na primeira estrofe, ele não é um “eu penso” absolutizado, ahistórico e isolado, que pudesse, por si mesmo, instaurar o tempo do poema, mas uma consideração pensativa e atormentada sobre o sofrimento dos exilados compartilhado pelo poeta. O movimento do pensamento não se limita à atribuição de um sentido alegórico às figuras visíveis, mas procura, sobretudo, reuni-los no conjunto de exilados que permanece em aberto.<sup>65</sup> As últimas estrofes não procedem apenas por uma enumeração de figuras homólogas. Há, sim, uma justaposição de figuras exemplares – a negra, os órfãos, os vencidos, os esquecidos – abarcados pelo sentimento de fraternidade do poeta. A abertura final não fecha a lista dos exilados, mas indica que muitos ainda se encontram sob esse signo fatal operado pela modernidade.

Como indicam os últimos versos do poema, o poeta não foge à caracterização de exilado. Assim, ele faz parte da figura do cisne que alegoriza a série sem fim dos exilados (da modernização, do progresso, das esperanças malogradas de 1848...). O cisne que empoeira suas asas e se bate nas pedras da cidade é uma alegoria de todos os exilados, e dessa forma também do próprio poeta. A imagem do pássaro privado do vôo era cara a Baudelaire para representar a inadequação do artista na sociedade que envolve e sustenta a transformação de Paris. A contradição é a sua própria definição na caracterização antitética de ridículo e sublime. Nesse mundo, não há espaço para a satisfação e apaziguamento de seus desejos (“*Roído por um desejo sem trégua*”). O

---

<sup>64</sup> Starobinski, op. cit., p. 64.

<sup>65</sup> Starobinski, op. cit., p. 76.

mesmo tema do pássaro exilado está num dos primeiros poemas de *As Flores do Mal*. Em *O Albatroz*, a incompatibilidade entre o poeta e o mundo está registrada na contraposição entre a majestade do pássaro durante o vôo e a situação degradante ao descer para junto dos marinheiros do navio que ele acompanhava do alto. O paradoxo é o próprio modo de expressão dessa situação contraditória.

Tão logo os colocam sobre o assoalho,  
Esses reis do azul, desajeitados e envergonhados,  
Deixam lamentavelmente suas grandes asas brancas  
Arrastar como remos ao lado deles.

Esse viajante alado, como é desajeitado e fraco!  
Ele, outrora tão belo, como é cômico e feio.<sup>66</sup>

A mesma contradição atravessa o poeta no momento em que se infiltra na multidão. A alegoria da inadequação do artista é explicitada na última estrofe:

O Poeta é semelhante ao príncipe das nuvens  
Que enfrenta a tempestade e se ri do arqueiro;  
Exilado sob o sol em meio a vaías,  
Suas asas de gigante o impedem de andar.<sup>67</sup>

A imagem do exílio em Baudelaire é tão mais contundente quanto mais ela se insere no contexto da vida urbana. Como representação da alienação urbana, o exílio é a figura da destrutividade presente nas forças históricas que imperam na modernidade de Baudelaire.

O poema *O Cisne*, analisado a partir das considerações de Benjamin no ensaio *A Modernidade*, fornece, assim, uma formulação de nosso problema. A cidade não é o espaço de sociabilidade capaz de integrar seus habitantes em uma experiência comum. Ela também não permite o contato com a tradição, como se pôde perceber pela figura de Andrômaca. Por fim, o instrumento de reunião da tradição com a memória dos exilados, ou seja, a memória do poeta, também não é capaz de registrar uma experiência comum.

<sup>66</sup> Baudelaire, OC I, pp. 9-10. A peine les ont-ils déposés sur les planches, / Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux, / Laissent piteusement leurs grands ailes blanches / Comme des avirons traînés à côté d'eux. // Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule! / Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid!

Muito pelo contrário, o curso acelerado do tempo, que consome rapidamente o presente e impede que ele atualize o passado, e o exílio do poeta, sinal do reconhecimento de sua própria alienação frente à cidade, são índices da insuficiência de sua atividade rememorativa. Além disso, sua memória não é suficiente para estabelecer uma correspondência entre os elementos recordados; eles permanecem sujeitos à recordação aleatória do poeta que se desenrola num movimento aparentemente sem fim. O único vínculo que o poeta consegue estabelecer entre eles é negativo: é o exílio em face de uma situação historicamente configurada, ou, em outras palavras, a impossibilidade de construir uma experiência nas condições históricas da produção incessante do novo que sustenta a modernidade.

Diante da modernização violenta, o poeta assume a tarefa de problematizar sua inserção histórica. Ao mesmo tempo em que lamenta o infortúnio daqueles que considera seus irmãos, faz o registro mais agudo das forças históricas produtoras da alienação. Sob o olhar do *spleen*, o progresso triunfante mostra sua face decadente. Como um dos exilados, o poeta consegue, por um estranhamento da percepção habitual, registrar na imobilização de um momento a última novidade em seu estado de ruína. A ruína é concretização dessa justaposição de antigo e moderno, identificada por Benjamin como o desejo de Baudelaire em revelar a face antiga da modernidade. “Baudelaire quer ser lido como um escritor da antigüidade. Essa pretensão foi satisfeita espantosamente rápido. Pois o distante futuro, as “*époques lointaines*” (...) chegaram; e tantos decênios após sua morte quanto Baudelaire imaginaria séculos. Decerto Paris ainda está de pé; e as grandes tendências do desenvolvimento social ainda são as mesmas. Porém o fato de terem permanecido estáveis torna mais frágil, em sua experiência, tudo que esteve sob o signo do “verdadeiramente novo”. A modernidade é o que fica menos parecido consigo mesmo;

---

<sup>67</sup> Idem. Le Poète est semblable au prince des nuées / Qui hante la tempête et se rit de l'archer; / Exilé sur le so, au milieu des huées, / Ses ailes de géant l'empêchent de marcher.

e a antigüidade – que deveria estar nela inserida – apresenta, em realidade, a imagem do antiquado.”<sup>68</sup>

O fundamento dessa crítica que Baudelaire volta à cidade moderna deve ser investigado na própria relação que o *spleen* estabelece com os termos constitutivos da experiência, ou seja, memória e distanciamento. No *spleen*, a memória individual não possui uma contrapartida na experiência coletiva, e o tempo dissolve o presente na sua capacidade de refletir sobre a distância que o separa do passado, inviabilizando a construção de uma experiência a partir da contraposição entre passado e presente. Mas num contexto de busca incessante do novo, no qual toda a atenção está voltada ao instante seguinte, a contraposição entre passado e presente assume uma outra função. Essa função é aquela assumida pelo *spleen* em *O Cisne*. O olhar alegórico do poeta não atualiza o passado na realização de uma experiência no presente, mas se vale da memória do passado para imobilizar a temporalidade que consome o presente. O resultado desse trabalho é a apreensão da cidade na imagem de uma ruína, que explicita a força de destruição responsável por transformar cada vez mais rapidamente o presente em passado. A imobilização do tempo em uma imagem alegórica historiciza a aparência de eternidade que a crença no progresso confere à cidade. O *spleen* possibilita ao poeta a reflexão sobre a dissolução histórica do distanciamento entre passado e presente e do enfraquecimento da memória no sentido da rememoração. Sob esse viés, o *spleen* reconhece a impossibilidade da experiência por meio do empobrecimento da memória e do distanciamento. Isso não significa, portanto, o abandono das questões concernentes a esses dois termos, mas a sua problematização sob o viés de uma realidade histórica marcada pela crise da experiência. A tensão com essas duas condições da experiência torna-se responsável pela consciência histórica do *spleen*. O que pauta o passeio pela cidade em *O Cisne*, e que transparece na consciência aguda do curso do tempo, é a

---

<sup>68</sup> Benjamin, GS I-2, p. 593; OE III, p. 88.

reflexão sobre a historicidade da experiência e de sua impossibilidade no momento histórico de constituição da modernidade. A imagem da modernidade que se expõe no *spleen* é, assim, tanto a do declínio da experiência quanto a da profunda consciência histórica desse momento de crise.

Benjamin chamou a atenção para o fato de que, no *spleen*, Baudelaire ainda dispõe de estilhaços da verdadeira experiência histórica.<sup>69</sup> É a consciência histórica do declínio da experiência que lhe garante apanhar esses fragmentos. Na experiência, o sujeito que atualiza no presente o passado reflete antes de tudo sobre sua própria situação histórica; o passado com o qual ele se comunica na rememoração lhe vem à presença trazendo as marcas da distância que os afasta. Essas marcas indicam a importância do passado para a constituição do presente que o recorda. É do significado do passado para o presente que se origina a reflexão histórica do sujeito da experiência. O distanciamento é, portanto, o que possibilita a consciência histórica na experiência. Como reflexão sobre o próprio presente, o distanciamento é algo que se interpõe também entre o sujeito e seu presente. Isso ocorre uma vez que o presente não é apreendido em uma imediatez entre o sujeito e a experiência coletiva. A relação com o presente é mediada pela reflexão do sujeito sobre o seu próprio passado, pela relação desse passado com um passado coletivo, e pela possibilidade de atualização da relação entre passado individual e passado coletivo no presente. Em outros termos, a relação com o indivíduo com seu tempo presente é mediada pela tradição. Nenhum outro termo define melhor a compreensão de Benjamin de uma experiência coletiva. Como algo que se atualiza no presente, a tradição não é um monumento ao qual o presente presta reverência, mas a transmissão de uma experiência entre passado e presente.<sup>70</sup> Na modernidade, o contato com a tradição está atrofiado. Mas se a reflexão sobre o próprio

---

<sup>69</sup> Benjamin, *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*, GS I-2, p. 643; OE III, p. 137.

presente não é capaz de atualizar a tradição, ela ainda é possível como consciência histórica dessa impossibilidade. E aqui se mantém um aspecto da noção forte de distanciamento que caracteriza a experiência. Como reflexão sobre a sua inserção histórica no contexto da modernidade parisiense e sobre a impossibilidade da realização da experiência nessas circunstâncias, o poeta de *O Cisne* retém os estilhaços da verdadeira experiência histórica a que se refere Benjamin. No *spleen*, o distanciamento se traduz na perspectiva crítica que o poeta mantém frente ao declínio da experiência.

### 1.3 – O Flâneur e a Empatia com a Multidão

A crítica ao declínio da experiência que Baudelaire fornece em *O Cisne* se torna mais evidente quando contrastamos o *spleen* com a perspectiva da cidade e da multidão urbana que Baudelaire apresenta em *O Pintor da Vida Moderna*. O distanciamento crítico do *spleen* se opõe aí à *empatia* do *Pintor...* com aquelas circunstâncias que determinam o declínio da experiência, reunidas por Benjamin no conceito de vivência do choque.<sup>70</sup> Distante da crítica feroz do *spleen*, *O Pintor...* se volta com fascínio para as novidades que o ambiente urbano lhe oferece, passando ao largo das ameaças que esse ambiente oferece ao declínio da experiência. No *Pintor...*, a multidão é caracterizada como o universo do artista moderno. É nela que ele tem o privilégio de sentir-se em casa. Ela lhe fornece seus temas, mas também exige a transformação do olhar do artista a fim de reconhecer nela seu elemento. Ao colocar a multidão como o universo do artista,

<sup>70</sup> Essa concepção de tradição está presente na própria palavra escolhida por Benjamin para designá-la. Em alemão há dois termos para tradição: *Tradition*, de origem latina e *Überlieferung*. Esse segundo significa também transmissão, e é a palavra utilizada por Benjamin para designar a tradição.

<sup>71</sup> Examinaremos logo adiante, no item 1.4 desse capítulo, a constituição desse conceito de vivência do choque, o qual circunscreve para Benjamin a relação entre a experiência empobrecida – a vivência – e as condições de vida especificamente modernas e urbanas, as quais seriam marcadas, sobretudo, pela percepção do choque.

Baudelaire a situa como o meio na qual o artista deve procurar os elementos para a realização de sua arte. Como já vimos, o que o artista busca é a novidade, a partir da qual se justifica sua denominação de artista moderno. Essa novidade ao ser remetida à multidão, leva a atividade do artista moderno para o centro do fenômeno especificamente moderno na cidade grande. No *Pintor...*, é justamente essa relação entre multidão e modernidade que é estabelecida. A busca do elemento fugidio e transitório encontra seu meio apropriado: “A multidão é seu domínio, como o ar é o dos pássaros, como a água é o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso prazer eleger domicílio no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugitivo e no infinito.”<sup>72</sup> A multidão é assim a representação por excelência da transitoriedade da cidade moderna. O movimento contínuo da multidão, sua constante alteração, a impossibilidade de fixá-la numa imagem sempre idêntica a si mesma é o que fundamentará para Baudelaire não só os traços rápidos dos desenhos de Constantin Guys, mas também seu olhar capaz de distinguir em tal movimento a produção constante e fugidia da novidade de cada momento. Além da transitoriedade, um outro traço da cidade moderna torna-se visível na caracterização da multidão, o anonimato. “Estar fora de casa e, contudo, sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo, e permanecer oculto ao mundo, tais são alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais que a linguagem só pode definir desajeitadamente. O observador é um príncipe que frui por toda parte o fato de estar incógnito.”<sup>73</sup> Mas vistas sob o ângulo da multidão, as afirmações de Baudelaire permitem dizer que o anonimato não é um privilégio apenas do artista moderno, mas de qualquer um que se coloque na posição de observador da multidão, ou

---

<sup>72</sup> Baudelaire, *O Pintor...*, OC II, p. 691.

<sup>73</sup> Baudelaire, OC II, p. 692.

melhor, o anonimato pode ser percebido por todo aquele que tenha olhos para o caráter especificamente moderno da multidão.<sup>74</sup>

A problematização do contato com a multidão é um sinal para Benjamin da compreensão histórica que Baudelaire tinha do próprio trabalho artístico. Essa autocompreensão, a qual traduz a relação de Baudelaire com as condições da vivência do choque, não é algo, porém, que se apresenta de maneira uniforme ou livre de ambigüidades quando se examina seus textos em conjunto. A questão aqui é análoga àquela descoberta por Benjamin na constituição de uma concepção de modernidade a partir da noção de novo: n'*As Flores do Mal*, haveria uma complexidade na compreensão da modernidade inexistente em um texto como *O Pintor da Vida Moderna*. Num poema marcado pelo *spleen*, como *O Cisne*, essa complexidade é apresentada na negatividade constitutiva da temporalidade moderna; o novo e a transitoriedade são apreendidos na sua relação com o perecimento, com a fragilidade e com a morte que permeiam a constituição da modernidade. No *Pintor...*, ao contrário, a busca do novo e a idéia de modernidade eram motivo de uma abordagem entusiasmada que não percebia o paradoxo de tal busca, ou seja, o nascimento de uma modernidade sob o signo de sua própria caducidade. A questão da representação da cidade e da realidade da vivência do choque pode ser desdobrada dessa disparidade entre os poemas marcados pelo *spleen* n'*As Flores do Mal* e *O Pintor...* na representação da negatividade da apreensão do tempo. Também em relação à vivência do choque, notadamente sob o viés do contato com a cidade e com a multidão, há diferenças decisivas entre esses textos. Num poema como *O Cisne*, a presença da cidade é motivo de uma reflexão e de uma crítica às

---

<sup>74</sup> Um "complemento" a essa visão da multidão apresentada pelo *Pintor...* pode ser encontrado no pequeno poema em prosa *As Multidões*. Nesse texto, a relação do indivíduo com a multidão assume de forma mais explícita o isolamento que a multidão propicia. Se *O Pintor...* enfatiza o anonimato, *As Multidões* insiste na solidão da existência na multidão. A comunhão com a multidão é salientada num ponto um tanto diferente do *Pintor...* Esse se referia à necessidade do encontro com a multidão, mas isso não chegava a constituir uma ameaça a sua própria identidade. O "eu insaciável do não-eu" do *Pintor...* revelava o fascínio que a multidão exercia sobre o artista, mas ele não chegava a se dissolver na multidão como parece ser o caso do poeta de

circunstâncias históricas modernas responsáveis pelo declínio da experiência. N' *O Pintor...*, ao contrário, há uma identificação com as novas circunstâncias da vida urbana. Não há crítica da vivência, mas identificação com ela. Como já discutimos esses dois textos, uma rápida contraposição entre eles por meio de temas caros à modernidade pode elucidar essa diferença na apreensão da vivência do choque.

Inicialmente, a própria figura do artista recebe tratamento diverso, o que indica a mudança de perspectiva sobre a cidade de um texto para outro. Em *O Cisne*, a relação entre a cidade e o artista não é de empatia ou de identificação como n' *O Pintor da Vida Moderna*; ao contrário, a relação é distanciada, a fim de explicitar a inadequação da figura do artista face às circunstâncias históricas que modernizam a cidade. Esta não desperta o entusiasmo ou a excitação do artista como n' *O Pintor...*, mas a melancolia diante de uma transformação urbana que transforma a cidade em marca da caducidade. A transitoriedade, uma peça-chave da modernidade, é apresentada pela dimensão destrutiva do tempo e das forças históricas que atuam nesse momento histórico. O anonimato da vida em uma grande cidade, caracterizado aqui pelo andar solitário do poeta pela cidade, é sinal de uma condição histórica de isolamento crescente e de perda de uma dimensão coletiva da vida que caracterizava a verdadeira experiência. Assim, a cidade é antes de tudo retratada pela figura do exílio. Nela, não há espaço para a tradição histórica (*Andrômaca*) que o poeta procura recuperar, nem para os desafortunados com quem ele se solidariza (*o cisne, a negra, os órfãos, os marinheiros, os prisioneiros, os vencidos*). No *Pintor...*, aspectos urbanos modernos como a transitoriedade e o anonimato recebem um outro tratamento. A transitoriedade é identificada pelo movimento contínuo de uma multidão sempre em transformação. Ela é a própria produtora dessa novidade tal almejada pelo artista moderno de Baudelaire. Seu aspecto não é ameaçador, mas antes

---

*As Multidões.* Aqui, o contato com a multidão se assemelha à embriaguez de quem se abandona na multidão buscando a dissolução da própria individualidade como a mais alta das sensações.

uma festa para os olhos, um espetáculo oferecido ao observador. Já o anonimato não vai muito além de um esconderijo que propicia um ponto de observação privilegiado para essa transitoriedade. A cidade, nesse texto, está longe do exílio retratado em *O Cisne*. Ela não é estranha, mas familiar ao artista, é a sua casa; graças à multidão que a povoa, ela se torna o ambiente propício ao artista interessado em retratar a vida moderna.

No *Pintor da Vida Moderna*, não há uma problematização da memória e do distanciamento que exerça a função de crítica da vivência tal como ela é efetuada em *O Cisne*.<sup>75</sup> Ao contrário, essas questões desaparecem em razão da adaptação do artista à realidade da vivência do choque. Não há distanciamento crítico, mas a apreensão imediata e entrecortada das circunstâncias urbanas, e uma atenção voltada sempre para a busca do novo, para aquela novidade que no instante seguinte o movimento da multidão pode reservar ao observador. Não há imobilização do tempo em uma imagem alegórica que revele a destrutividade desse tempo, mas a tentativa entusiasmada de acompanhar o fluxo acelerado do tempo. Diante de tal diferença na representação da vivência do choque, é possível dizer que entre *O Cisne* (e *As Flores do Mal*) e o *Pintor...*, há uma contraposição entre dois conceitos: o distanciamento, como um registro crítico e agudo da vivência do choque, e a empatia ou identificação afetiva (*Einfühlung*, em alemão), responsável por uma adesão imediata às condições da vivência que procurará ocultar na multidão essa face que “despertava medo, repugnância e horror naqueles que a viam pela primeira vez.”<sup>76</sup> A crítica à empatia, tema-chave da crítica de Benjamin ao conceito de vivência (*Erlebnis*) do historicismo alemão,<sup>77</sup> retorna aqui na crítica à vivência urbana do choque. Isso é particularmente evidente naquela figura que constitui para Benjamin o modelo da empatia com a multidão: o flâneur. Se pudéssemos resumir em uma única

<sup>75</sup> Em *O Pintor da Vida Moderna*, o tema da memória aparece somente em relação à “arte mnemônica”, segundo a qual o artista deixa de lado o desenho a partir da observação direta da realidade, e procura, à noite, passar para o papel as impressões que sua memória reteve da observação da cidade e da multidão durante o dia. Esse tema, entretanto, não é desenvolvido por Benjamin.

<sup>76</sup> Benjamin, GS I-2, p. 629; OE III, p. 124.

constatação as diferenças entre as visões da cidade de *O Cisne* e do *Pintor...*, seria suficiente dizer que, ao contrário do que ocorre no *Pintor...*, o artista de *O Cisne* não é um flâneur. O mesmo ocorre com outros poemas do ciclo *Quadros Parisienses*, em particular *A Uma Passante*. Nesse, o choque com a multidão aproxima-se, para Benjamin, da intensidade de uma catástrofe.

Eu bebia, contraído como um extravagante,  
De seu olhar, céu lívido onde germina o furacão,  
A doçura que fascina e o prazer que mata.<sup>78</sup>

“Aquilo que contrai o corpo em um espasmo (...) é a perplexidade sexual que pode acometer um solitário.”<sup>79</sup> A empatia com a multidão protege o flâneur de tal sobressalto; e o movimento das transeuntes parece saciar sua sede de novidades. O mesmo não ocorre com a expectativa amorosa que Baudelaire deposita na passante: “desse amor, não raramente, se poderá dizer que frustraram a sua realização, mais do que a negaram.”<sup>80</sup>

A dedicatória da coletânea de pequenos poemas em prosa, intitulada *O Spleen de Paris*, fornece material importante para o exame da empatia do flâneur com a multidão.<sup>81</sup>

<sup>77</sup> Cf. nossa introdução.

<sup>78</sup> Moi, je buvais, crispé comme un extravagant, / Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan, / La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

<sup>79</sup> Benjamin, *Sobre Alguns...*, GS I-2, p. 623; OE III, p. 118.

<sup>80</sup> Idem.

<sup>81</sup> Nessa coletânea, é interessante notar que Baudelaire opõe à empatia do flâneur com a multidão um afastamento em relação a ela. Isso pode ser percebido se contrapormos poemas como *As Multidões* e *Perda da Auréola*. Se o primeiro representa a entrega do flâneur, o segundo registra o distanciamento do dândi. Esse distanciamento não é porém crítico da vivência tal como o é aquele apresentado em *O Cisne*. Ele revela uma consciência histórica da figura do artista, mas isso aparenta ser mais resultado de uma tentativa de acomodar o mito do poeta a novas circunstâncias do que de uma reflexão crítica sobre as condições que colocam em xeque essa mitologia do artista. Se reunirmos flâneur e dândi sob a temática do heroísmo da vida moderna, é possível entender as críticas que Benjamin dirigiu ao herói de Baudelaire como marcadas por uma relação problemática com a questão da distância. Isso pode ser percebido na seguinte passagem de *O Flâneur*: “[Baudelaire] assemelhava-se a ele [a Victor Hugo], porém, porque tampouco via através da ilusão (*Schein*) social que se assenta na multidão. Oplulha-lhe, portanto, uma diretriz (*Leitbild*) tão pouco crítica quanto a concepção que dela fazia Hugo. O herói é essa diretriz. (...) Baudelaire espreita um refúgio para o herói na massa da cidade grande. Como *citoyen*, Hugo se transplanta para a multidão; como herói, Baudelaire se afasta.” (Benjamin, *O Flâneur*, GS I-2, p. 569; OE III, p. 62.) O distanciamento do herói, apresentado na figura do dândi, seria mais uma refúgio, mais estratégia de sobrevivência encontrada por Baudelaire, do que uma crítica. A historicidade refletida pelo heroísmo esconde um limite que se revela na contraposição à negatividade do *spleen*. A reflexão crítica sobre o declínio da experiência cede seu lugar a uma estetização da vivência do choque. O distanciamento do dândi dificilmente vai além de um refinamento de si, de um culto à própria personalidade. O próprio Baudelaire percebeu esse limite ao denominar o dandismo como “uma originalidade contida nos limites exteriores da conveniência”. (Baudelaire, *O Pintor...*, OC II, p. 710.)

Ali, de maneira quase implícita, Baudelaire manifesta sua intenção de registrar os encontros com a multidão: “Qual de nós não sonhou, em dias de ambição, com o milagre de uma prosa poética, musical mas sem ritmo e rima, suficientemente flexível e resistente para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência. É sobretudo da familiaridade com as cidades enormes e do cruzamento de suas inumeráveis relações que nasce esse ideal obsessivo”<sup>82</sup> Benjamin sustenta a tese pela qual a multidão que se apresenta assim aos olhos de Baudelaire não permitiria qualquer diferenciação interna. “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.”<sup>83</sup> A importância aqui desse texto é que ele marca uma diferença em relação à idéia que o flâneur faz da multidão. A situação mais dura de um aglomerado de pessoas isoladas e indiferentes entre si aparece encoberta ao flâneur. Para ele, a multidão ainda é acolhedora e convidativa. “Emprestar uma alma a esta multidão é o desejo mais íntimo do flâneur. Os encontros com ela são para ele a vivência que ele nunca se cansa de narrar.”

O encanto que a multidão exerce sobre o flâneur tem, para Benjamin, uma inscrição histórica bem definida. Ele salienta nessa figura a cristalização de um momento singular do desenvolvimento urbano e, conseqüentemente, da feição que a multidão assume para aquele que a observa. As circunstâncias históricas que tornaram possível o passeio despreocupado do flâneur são caracterizadas por Benjamin como uma posição de transição ocupada pela cidade de Paris no interior do desenvolvimento capitalista e

---

Certamente, como coloca Benjamin, a indiferença do dândi esconde a desilusão de ter que renunciar ao encanto de uma multidão com vida e alma próprias que havia deslumbrado o flâneur. A conclusão, porém, a que chega o poeta em *Perda da Auréola*, de que o infortúnio sempre serve para alguma coisa, justifica a crítica de Benjamin segundo a qual o herói corresponde à posição pouco crítica de um poeta preocupado antes de tudo em se proteger de uma situação que o ameaça. (Benjamin, *O Flâneur*, GS I-2, p. 569; OE III, p. 62.) Para um excelente estudo dessa contraposição entre dândi e flâneur ver o ensaio de Irving Wohlfarth: *Perte d'Auréole: The Emergence of the Dandy In: Modern Language Notes*, May 1980.

<sup>82</sup> Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, OC I, pp. 275-6. Esse trecho é citado por Benjamin em *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*, GS I-2, pp. 617-8; OE III, p. 113.

<sup>83</sup> Benjamin, *Sobre Alguns...*, GS I-2, p. 618; OE III, p. 113.

urbano. Na Paris do flâneur, alguns vestígios dos “bons e velhos tempos” conviviam lado a lado com consequências nocivas do crescimento urbano. É isso que permite localizá-la entre o provincianismo de Berlim e a alienação mais exacerbada de Londres, como Benjamin o faz ao situar, no ensaio que leva o nome desse personagem parisiense, o comportamento do flâneur na multidão por meio de dois textos exemplares: *O Homem da Multidão* de Poe e *A Janela de Esquina do Primo* de Hoffmann. Sob a posição histórica específica de Paris, o transeunte surge como flâneur. Com o ritmo lento e despreocupado, ele passeia pela cidade distraído-se com as novidades nas vitrines, com o movimento das pessoas pelas ruas. Essa figura ainda não existia na Berlim de Hoffmann, e já havia desaparecido da Londres de Poe. Aí, a cidade não é mais acolhedora e segura o suficiente para que o flâneur exerça a sua atividade. “O homem da multidão não é nenhum flâneur. Nele o comportamento tranquilo cedeu lugar ao maníaco. Deste comportamento pode-se, antes, inferir o que sucederia ao flâneur, quando lhe fosse tomado o ambiente ao qual pertence. Se algum dia esse ambiente lhe foi mostrado por Londres, certamente não foi pela Londres descrita por Poe. Em comparação, a Paris de Baudelaire guarda ainda alguns traços dos bons e velhos tempos. Ainda havia balsas cruzando o Sena onde mais tarde deveriam se lançar os arcos das pontes. (...) Ainda se apreciavam as galerias, onde o flâneur se subtraía da vista dos veículos, que não admitem o pedestre como concorrente. Havia o transeunte, que se enfia na multidão, mas havia também o flâneur, que precisa de espaço livre e não quer perder sua privacidade.”<sup>84</sup> É nesse ponto intermediário de desenvolvimento urbano que proliferou seu habitat natural: as galerias ou passagens, corredores cobertos de vidro e envolvidos por pequenas lojas que cortavam os quarteirões, constituindo uma meio termo entre a rua e o interior das casas, bem como entre as lojas tradicionais e os grandes magazines. Esse é o ambiente em que se desenvolveu a flânerie. A imagem na qual o flâneur se destaca é a

<sup>84</sup> Benjamin, GS I-2, pp. 627-8; OE III, p. 121.

de um mundo em transformação, de declínio da experiência e de consolidação do desenvolvimento urbano capitalista, em que o impacto da transformação se torna visível na sobreposição da antiga e da nova Paris. Assim, no primeiro passeio do flâneur, já é possível as forças sociais que anunciam seu fim. “Se a galeria é a forma clássica do interior sob o qual a rua se apresenta ao flâneur, então sua forma decadente é a grande loja. Esta é, por assim dizer, o derradeiro refúgio do flâneur. Se, no começo, as ruas se transformavam para ele em interiores, agora são esses interiores que se transformam em ruas, e através do labirinto das mercadorias, ele vagueia como outrora através do labirinto urbano.”<sup>85</sup>

Segundo Benjamin, o gesto de entregar-se ao espetáculo oferecido pela multidão pressupõe uma profunda identificação entre ela e o flâneur. Reduzir, porém, essa identificação a esses dois pólos – flâneur e multidão – significa compartilhar da fantasmagoria<sup>86</sup> urbana que o entusiasmo do flâneur pelo anonimato da multidão ajuda a tecer. Há uma mediação que passa despercebida àquele que se deslumbra com o

<sup>85</sup> Benjamin, *O Flâneur*, GS I-2, p. 557; OE-III, p. 51.

<sup>86</sup> Não caberia aqui uma exposição detalhada desse conceito de fantasmagoria, apesar de sua enorme importância no ensaio *O Flâneur*, bem como em todo o projeto das passagens. Limito-me a apenas mencionar que o conceito de fantasmagoria, utilizado em *O Flâneur* para a análise da multidão e da cidade, corresponde a uma apropriação que Benjamin realiza da análise do fetiche da mercadoria feita por Marx no primeiro capítulo de *O Capital*. Em Marx, o fetiche corresponde a uma inversão na compreensão do processo de produção e de troca de mercadorias pela qual o nexo social entre produtores e consumidores de mercadorias é ocultado em favor de uma relação que ocorreria entre coisas e não entre pessoas. Essa inversão é inerente ao processo de produção e troca de mercadorias e é explicitada por Marx em sua análise da mercadoria e da divisão social do trabalho. O conceito de fantasmagoria corresponde a uma transposição para a esfera da cultura daquela inversão operada pelo fetiche na esfera da produção de mercadorias. Ele corresponde a um encobrimento das relações sociais realizado nos fenômenos culturais, isto é, em fenômenos nos quais a sociedade da época produzia imagens de si mesma. Em uma anotação do *Passagen-Werk*, Benjamin fez a seguinte colocação: “A qualidade que cabe à mercadoria enquanto seu caráter de fetiche está presa à própria sociedade produtora de mercadorias, na verdade não tanto como ela é em si, mas com certeza como ela sempre então se representa e acredita dever entender, se ela abstrair-se do fato de que ela justamente produz mercadorias. A imagem que assim ela produz de si mesma e que ela costuma rotular como sua cultura corresponde ao conceito de fantasmagoria.” Benjamin, *Das Passagen-Werk*, GS V-2, p. 822. Tradução de Sônia Campaner Miguel Ferrari em seu artigo *Mercadoria e Moda: o Fetiche e seu Ritual de Adoração*, in Márcio Seligmann-Silva (org.), *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo, Annablume, 1999. p. 173. Remeto ainda à introdução do exposé de 1939 *Paris, Capital do Século XIX*, o qual coloca no centro do projeto das passagens a investigação das fantasmagorias: “Nossa investigação pretende mostrar em que medida, como consequência da representação reificada da civilização, as novas formas de vida e as novas criações tecnológicas e econômicas que devemos ao século passado entram no universo da fantasmagoria. Essas criações sustentam essa ‘iluminação’ não só de uma maneira teórica, por uma transposição ideológica, mas também na imediatidade da presença sensível. Elas se manifestam como fantasmagorias.” Benjamin, *Das Passagen-Werk*, GS V-1, p. 60.

espetáculo oferecido pela multidão e não se detém sobre a especificidade histórica e social do fenômeno que ela representa. Se recordarmos a crítica de Benjamin ao gênero literário das fisiologias,<sup>87</sup> é possível descobrir esse fenômeno que a identificação do flâneur com a multidão encobre. “As pessoas se conheciam umas às outras como devedores e credores, como vendedores e fregueses, como patrões e empregados – sobretudo como concorrentes. Despertar-lhes a idéia de que seus parceiros eram tipos inofensivos não parecia a longo prazo auspicioso.”<sup>88</sup> Benjamin salienta aqui um aspecto que se destaca na relação entre as pessoas em um grande centro urbano. São relações sociais estruturadas pelo mercado, ou melhor, pela troca de mercadorias que ocorre no mercado. A fantasmagoria a que se refere Benjamin constitui-se, portanto, pelo encobrimento da centralidade da mercadoria no funcionamento das relações sociais urbanas. O que permite a comunhão entre flâneur e multidão não é tanto a identificação entre ambos quanto o motivo social que os reúne. A empatia entre eles só é possível por uma mediação fornecida pela identificação de ambos com a mercadoria. Em busca dela, flâneur e multidão se encontram nesse microcosmo do sistema capitalista que eram as galerias. “O flâneur é um abandonado na multidão. Com isso, partilha a situação da mercadoria. Não está consciente dessa situação particular, mas nem por isso ela age menos sobre ele. Penetra-o como um narcótico que o indeniza por muitas humilhações. A embriedade a que se entrega o flâneur é a da mercadoria em torno da qual brame a corrente dos fregueses. Se a mercadoria tivesse uma alma – com a qual Marx, ocasionalmente, faz graça –, esta seria a mais plena de empatia já encontrada no reino das almas, pois deveria procurar em cada um o comprador a cuja mão e a cuja morada se

---

<sup>87</sup> As fisiologias surgiram como um gênero tipicamente parisiense por volta de 1840. Seu objeto era a descrição dos tipos urbanos. O que chama a atenção de Benjamin para esse gênero é a discrepância entre o aspecto crescentemente ameaçador da vivência urbana e o tom acolhedor e inofensivo que as fisiologias procuravam conferir à multidão. Seu objetivo era encobrir tanto a sensação de anonimato e isolamento que acometia o transeunte quanto as relações sociais mediadas pelo mercado entre as pessoas que se encontravam na multidão. Dessa forma, Benjamin as interpreta como um ponto decisivo na realização das fantasmagorias urbanas.

ajustar. Ora, essa empatia é a própria essência da ebriedade à qual o flâneur se abandona na multidão.”<sup>89</sup> Como uma marca da vivência, a empatia com a mercadoria denota um momento em que as relações sociais se realizam unicamente em torno da troca de mercadorias, ou seja, num momento em que se extinguiu o nexos, mediado pela tradição, entre a vida individual e a coletiva que caracterizava a experiência.

A empatia do flâneur com a multidão, e, por conseguinte, a sua cumplicidade com a vivência, recebe tratamento diverso nos dois ensaios de Benjamin sobre Baudelaire. Isso em razão da substituição da noção de fantasmagoria pela vivência do choque na reelaboração feita por Benjamin do ensaio *O Flâneur* e de sua transformação em *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*.<sup>90</sup> Em razão dos diferentes enfoques assumidos pelos textos, a comparação entre ambos, por meio dos motivos que analisam, é uma tarefa que exige cuidado, principalmente se considerarmos que o segundo ensaio mantém inúmeras teses do primeiro, tentando acomodá-las a um novo enfoque. É possível dizer que ambos convergem na conclusão de que a multidão representa um indício forte da crescente alienação que caracteriza a vida urbana. Mas se no primeiro (*O Flâneur*), essa alienação é interpretada como fruto da crescente mercantilização das relações humanas, no segundo (*Sobre Alguns Temas em Baudelaire*), ela é resultado da extinção da dimensão coletiva da experiência em decorrência da vivência do choque. A investigação de Benjamin também escolhe caminhos diferentes. O primeiro ensaio procura decifrar as fantasmagorias que a sociedade da época elabora a fim de ocultar de si mesma seu compromisso com os aspectos ameaçadores do crescimento econômico e urbano. O segundo ensaio, por sua vez, procura retirar suas conclusões do exame da intensificação

<sup>88</sup> Benjamin, GS I-2, p. 541; OE III, p. 36-7.

<sup>89</sup> Benjamin, GS I-2, pp. 557-8; OE III, pp. 51-2.

<sup>90</sup> Sobre as circunstâncias que levaram a essa reelaboração, cf. a nota 4 de nossa Introdução. É importante lembrar que essa reelaboração resultou de uma censura feita por Adorno ao uso por Benjamin de categorias marxistas na análise de Baudelaire. No segundo ensaio, Benjamin abandona uma análise calcada no conceito de fantasmagoria, cuja referência teórica principal seria Marx, e a substitui por uma teoria do declínio da experiência, cujas referências teóricas não tem apoio em Marx, mas em Proust, Freud, Bergson e Valéry.

de situações sociais cuja forma é a do choque. Pela perspectiva de uma análise orientada pela crise da experiência suscitada pela vivência urbana do choque, Benjamin chega a conclusões diferentes sobre a percepção que o flâneur tem da multidão. Nesse segundo ensaio, Benjamin mantém a tese de que o flâneur tem uma visão distorcida da multidão, procurando conferir “uma alma” a ela, mas esse argumento é sobreposto por outro de maior peso na economia do texto, ou seja, de que a multidão ainda é um espetáculo para o flâneur em virtude de uma situação histórica definida em torno do grau de urbanização da cidade. Nesse ponto, Benjamin diferencia o flâneur do homem da multidão de Poe em razão de uma situação histórica que ainda não era aquela que caracterizava a Paris de meados do século XIX: uma situação de intensificação do anonimato e do isolamento dos indivíduos em uma massa desumanizada que já caracterizava a Londres de Poe. Em *O Flâneur*, essa figura do título também deslumbra-se com a multidão. O motivo, porém, pende para a aparência conferida à multidão pelo flâneur. A multidão não propicia um encanto a ele porque de fato ela corresponde a um grau de desenvolvimento urbano no qual ainda era possível encontrar prazer num passeio pelas ruas e pelas galerias. A razão do encantamento é uma inversão na percepção da cidade. Em *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*, ainda que o flâneur seja também interpretado como uma entrega de Baudelaire ao fascínio que a multidão é capaz de exercer, o argumento de Benjamin se apóia sobre uma situação especificamente histórica da multidão. N’*O Flâneur*, ao contrário, a questão central está no disfarce de uma situação histórica, na aparência que a multidão apresenta ao flâneur.

Nesse ensaio, o passeio despreocupado do flâneur ajuda a tecer a máscara de confiança e cordialidade que a sociedade do Segundo Império veste na multidão. A fantasmagoria do flâneur seria parte de uma representação da cultura que procurava encobrir o isolamento e a reificação das relações humanas num período histórico em que

---

a mercadoria e, portanto, o fetichismo se tornam predominantes na constituição das relações sociais no espaço urbano. O fato de o flâneur representar uma visão da cidade muito mais amena e convidativa e, por isso, também bem menos crítica que aquelas fornecidas pelas abordagens, citadas por Benjamin, de Engels e de Shelley sobre Londres é explicado por Benjamin em função de razões objetivas presentes na configuração das fantasmagorias urbanas. O argumento de Benjamin parece pender para uma correlação entre o fetichismo implicado no desenvolvimento econômico e a consciência desse processo e de suas conseqüências, ou seja, entre empatia e distanciamento crítico em relação a uma determinada situação histórica. Há uma circunstância histórica produtora de fantasmagorias e um momento no qual essa fantasmagoria pode ser vista como tal, desvelando-se as relações que ela encobre. Esse momento, segundo Benjamin, é o da descoberta da força de trabalho como mercadoria. O exacerbamento das relações capitalistas e a conseqüente proletarização da classe dos pequenos-burgueses a qual pertencia o flâneur de Baudelaire não haviam ainda atingido um estágio suficientemente avançado para que ela se desse conta da natureza mercantil de sua força de trabalho. Enquanto isso não ocorria, o flâneur era apenas o ocioso que poderia gozar seus privilégios de classe, entre os quais buscar na multidão um passatempo, uma forma de prazer que levava à empatia com a mercadoria. “Quem sai em busca de passatempo, procura o prazer. Era evidente, contudo, que o prazer dessa classe se deparava com limites tanto mais estreitos quanto mais se quisesse entregar a ele dentro dessa sociedade. Esse prazer pretendia ser menos limitado se ela pudesse extraí-lo dessa sociedade. Se, nessa maneira de sentir prazer, pretendesse chegar ao virtuosismo, não podia desdenhar a identificação com a mercadoria. Tinha de saborear essa identificação com o gozo e com o receio que lhe advinham do pressentimento de seu próprio destino como classe. Por fim, tinha de prover essa identificação com uma

sensibilidade que ainda percebesse encantos nas coisas danificadas e corrompidas.”<sup>91</sup> A visão de uma multidão como uma massa de indivíduos isolados e indiferentes ainda não estava acessível ao flâneur. O encanto que a massa lhe proporcionava ao identificar-se com ela constituía o véu que lhe ocultava essa imagem. A *dialética da alienação*, pela qual a mercadoria possui o poder de reunir a massa de clientes em torno de si, ao mesmo tempo em que os torna isolados entre si ainda não lhe era acessível.<sup>92</sup> Sua cumplicidade com as fantasmagorias urbanas lhe impedia de perceber na multidão a mercantilização da força de trabalho e o paradoxo da perda da individualidade por meio do isolamento do indivíduo. A incapacidade de ver através dessa ilusão o tornaria cúmplice de forças históricas que culminariam na massificação e no totalitarismo nazistas: “A circunstância do novo talvez não possa ser aprendida de forma melhor que no flâneur. Sua sede do novo é saciada pela aparência de uma multidão dotada de movimento e alma próprios. De fato, esse coletivo não é nada além de aparência. Essa multidão que delicia o flâneur é a forma vazia com a qual, setenta anos depois, a *Volksgemeinschaft* seria moldada. O flâneur, que se orgulha tanto de sua esperteza e de sua originalidade, também estava nesse ponto à frente de seus contemporâneos: ele foi o primeiro a cair vítima de uma ilusão que desde aquela época ofuscou tantos milhões.”<sup>93</sup>

<sup>91</sup> Benjamin, GS I-2, p. 561; OE III, p. 55.

<sup>92</sup> Essa dialética é apresentada por Benjamin em uma anotação do *PW*: “É só como mercadoria que a coisa produz seu efeito de alienar os seres humanos uns dos outros. Ela produz esse efeito através do preço. O que é decisivo é a empatia com o valor de troca da mercadoria, com seu substrato nivelador (*Gleichheitssubstrat*). (A absoluta igualdade qualitativa do tempo no qual o trabalho gera valor de troca segue seu curso – tal igualdade absoluta é o fundo cinzento contra o qual as cores gritantes da sensação se realçam.) Benjamin, *PW*, GS V-1, p. 488, (J92, 4).

<sup>93</sup> Benjamin, *Das Passagen-Werk*, GS V-1, p. 436 (J 66, 1). No aforismo 150 da *Minima Moralia*, no qual Adorno comenta implicitamente os estudos de Benjamin sobre Baudelaire, essa ilusão está intimamente associada à busca do novo, ao choque, ao declínio da experiência e à massificação totalitária. “(...) o sujeito abandona-se a um perigo desconhecido, que, numa conversão vertiginosa, promete prazer. O novo, um lugar vazio na consciência, aguardado como que de olhos fechados, parece ser a fórmula que permite extrair do horror e do desespero algo de estimulante. (...) Ele circunscreve a resposta do sujeito ao mundo tornado abstrato, à era industrial. (...) No lugar da relação preenchida da experiência com a coisa entrou algo meramente subjetivo e ao mesmo tempo isolado em termos físicos, a sensação, que se esgota na oscilação do manômetro. É assim que a emancipação histórica do ser em si se converte na forma da intuição, um processo que a psicologia do século XIX tinha em conta ao reduzir o substrato da experiência a um mero estímulo básico, de cuja constituição particular as energias específicas dos sentidos seriam independentes. Mas a poesia de Baudelaire está cheia daquele clarão que o olho fechado vê quando recebe um choque. Tão fantasmagórica quanto essa luz é a própria idéia do novo. (...) No Terceiro Reich, o horror abstrato das

#### 1.4 – A Vivência do Choque e o *Spleen*

Se o flâneur de *O Pintor da Vida Moderna* procura emprestar uma alma à multidão, atenuando as ameaças implicadas na vivência, a poesia do *spleen* apresenta essa vivência em sua nudez. A negatividade com que o *spleen* a expõe o afasta de qualquer subterfúgio que possa atenuar a destrutividade implicada no declínio da experiência. É essa poesia que permite a Benjamin elaborar o conceito de vivência do choque, a fim de relacionar o declínio da experiência à nova realidade urbana. Trata-se de uma vinculação da noção empobrecida de experiência – a vivência – a uma circunstância particular que seria predominante na existência urbana moderna, o choque. O conceito de vivência, oposto por Benjamin à verdadeira experiência, ganha sua devida configuração histórica no desdobramento da temporalidade própria à vivência do choque, temporalidade esta que Baudelaire inseriu no cerne de seu projeto poético sob o nome de *spleen*. A vivência do choque constitui, dessa forma, o contraponto da experiência plena que Baudelaire teria almejado no *ideal*. Se, no *ideal*, Baudelaire teria tido sucesso ao construir, graças à rememoração, uma poesia que buscasse um contato com a verdadeira experiência, no *spleen*, uma determinada percepção do tempo registra com toda a força a impossibilidade da realização dessa experiência pela atividade da memória. “O *ideal* insufla a força de lembrar; o *spleen* lhe opõe a turba dos segundos.”<sup>94</sup> A “turba do segundos”, ou seja, a consciência aguda do movimento destrutivo do tempo corresponde à representação pela poesia de uma temporalidade histórica que inviabiliza uma concepção de tempo capaz de

---

notícias e dos rumores era saboreado como o único estímulo capaz de acender por alguns momentos o enfraquecido *sensorium* das massas. Sem a violência quase irresistível da avidéz por manchetes, com a qual o coração apertado regride convulsivamente a um mundo primitivo, o indizível teria sido insuportável, não só para os espectadores, mas para os próprios criminosos. (...) Isso toma de assalto o público, que, em estado de choque, se contorce e esquece quem sofreu a monstruosidade, se ele mesmo ou outros. Diante de seu valor como estímulo, o conteúdo do choque torna-se realmente indiferente, assim como ele o foi idealmente na sua evocação pelos poetas; é até possível que o horror saboreado por Poe e Baudelaire, quando realizado por ditadores, perca sua qualidade de sensação e se apague. A violenta salvação das qualidades do novo era desprovida de qualidade.” Adorno, op. cit., pp. 206-8.

<sup>94</sup> Benjamin, *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*. GS I-2, p. 641; OE III, p. 135.

estruturar, de maneira positiva, o que chamamos de distanciamento temporal. Como consequência, impossibilita-se o sucesso da atividade da memória como rememoração. Dois traços complementares destacam-se aqui no projeto poético do *spleen*: a reflexão sobre a impossibilidade de uma poesia pautada por uma concepção plena de experiência, e a inserção do choque no centro dessa poesia. Em *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*, Benjamin apresenta essa configuração histórica do *spleen* em dois planos; primeiro, salientando que a destruição da experiência pela vivência do choque está diretamente relacionada a uma nova espécie de percepção do tempo; e, segundo, que essa percepção, pautada pelo choque, está indissoluvelmente vinculada à moderna existência urbana.

Nesse ensaio, Benjamin apresenta a vivência do choque como responsável tanto pelo enfraquecimento da memória como pela redução do tempo a uma dimensão destrutiva. Para explicar esse empobrecimento da memória sob as condições da vivência do choque, Benjamin se aproveita livremente da oposição entre memória e consciência estabelecida por Freud em *Além do Princípio do Prazer*.<sup>95</sup> Segundo mostra Benjamin, a consciência tem funções opostas às da memória em relação à preservação de vestígios mnemônicos. Sua função não é manter os estímulos exteriores, mas apenas recebê-los e transmiti-los a outros sistemas psíquicos capazes de armazenar vestígios dos estímulos recebidos do mundo exterior. Da mesma forma, nenhuma percepção que foi recebida conscientemente pode deixar vestígios na memória; ela se esvai no momento mesmo em que é captada de forma consciente, tal como indica a fórmula freudiana citada por Benjamin: “o consciente surge em lugar de um vestígio mnemônico (*Erinnerungsspur*)”.<sup>96</sup>

<sup>95</sup> Para um exame mais detido dessa apropriação de Freud por Benjamin, ver o livro de Sérgio Paulo Rouanet. *Édipo e o Anjo. Itinerários Freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1990, especialmente pp. 44-84.

<sup>96</sup> Benjamin, GS I-2, p. 612; OE III, p. 108. Nessa apropriação da teoria freudiana Benjamin utiliza, para se referir ao resíduo de uma impressão que se deposita na memória, os termos *Gedächtnisspur*, *Erinnerungsspur* e *Erinnerungsreste*. Aparentemente parece não haver diferença na utilização dos termos por Benjamin, sendo todos opostos à conscientização que dissolve esses vestígios mnemônicos. Apesar disso,

A função do consciente não é portanto conservar vestígios de impressões; “o processo estimulador não deixa nele qualquer modificação duradoura de seus elementos, como acontece em todos os outros sistemas psíquicos, porém como que se esfumaça no fenômeno de conscientização.’ O axioma desta hipótese é ‘que a conscientização e a permanência de um vestígio mnemônico (*Gedächtnisspur*) são incompatíveis entre si para um mesmo sistema.’ Resíduos mnemônicos (*Erinnerungsreste*) são, por sua vez, ‘freqüentemente mais intensos e duradouros se o processo que os imprime jamais chega ao consciente.’”<sup>97</sup> O consciente tem outra função, que é a de agir na proteção contra os traumas que os estímulos externos poderiam causar ao inconsciente. A maior parte dos estímulos é aparada pelo consciente, deixando passar apenas uma pequena parte que se deposita no inconsciente. Os choques externos exigem, portanto, um treinamento do sistema psíquico a fim de diminuir a intensidade dos traumas que os estímulos produzidos por eles poderiam causar ao inconsciente. Em face da intensidade variável da recepção dos choques, é justificável referir-se a esse processo como um treinamento: diante de um eventual aumento da intensidade dos estímulos, haveria um conseqüente fortalecimento do consciente a fim de proteger o inconsciente. Como diz Benjamin, “o consciente como tal não registraria absolutamente nenhum vestígio mnemônico (*Gedächtnisspur*). Teria, isto sim, outra função importante, a de agir como proteção contra estímulos. ‘Para o organismo vivo, proteger-se contra os estímulos é uma função quase mais importante do que recebê-los; o organismo está dotado de reservas de energia próprias e, acima de tudo, deve estar empenhado em preservar as formas específicas de conversão de energia

---

poucas linhas acima da passagem citada, Benjamin transcreve um trecho de um discípulo de Freud, Theodor Reik, no qual se lê: “A função da memória (*Gedächtnis*) consiste em proteger as impressões; a recordação (*Erinnerung*) tende a desagregá-las. A memória é essencialmente conservadora; a recordação é destrutiva.” Nesse trecho de Reik, a oposição entre os termos é clara: a memória indica a manutenção duradoura das impressões no inconsciente, enquanto que a recordação se refere à conscientização que dissolve essas impressões. Na seqüência do texto, Benjamin se atém menos a uma oposição entre memória e recordação do que à oposição entre a consciência de uma impressão e a sua manutenção duradoura no inconsciente. Nessa argumentação, que estamos seguindo, tanto vestígios de memória quanto de recordação parecem estar relacionados ao inconsciente. Sobre a diferença entre esses vários termos relacionados à memória, cf. nota 6 de nossa introdução.

nele operantes contra a influência uniformizante e, por conseguinte, destrutiva das imensas energias dos exterior.' A ameaça destas energias se faz sentir através de choques. Quanto mais corrente se tornar o registro desses choques no consciente, tanto menos se deverá esperar deles um efeito traumático.”<sup>98</sup> Ou seja, quanto maior o treinamento do consciente em aparar os choques vindo do exterior, tanto menor a probabilidade de que algum estímulo acesse essa proteção e se deposite na memória.

A transposição da oposição entre memória e consciência para a oposição entre experiência e vivência é feita por Benjamin utilizando a concepção de memória involuntária de Proust.<sup>99</sup> A memória de Freud, aquele reservatório que guarda vestígios mnemônicos dos estímulos externos, é equiparada por Benjamin à memória involuntária de Proust. Por esse ângulo, os estímulos, quando aparados pelo consciente, não são depositados no inconsciente e, conseqüentemente, não podem ser posteriormente recuperados pela memória involuntária e integrados à experiência. Restam apenas as lembranças conscientes que, para Proust, nada guardam do verdadeiro passado, e são, portanto, estéreis para a constituição da experiência em sentido estrito. O que sucede ao indivíduo nessa situação é apenas a vivência, ou seja, fatos e lembranças isolados que a proteção contra os choques assimila imediatamente, impedindo que sejam depositados no reservatório de sua memória e posteriormente recuperados para construção do que Benjamin chama de “uma imagem de si”,<sup>100</sup> ou seja, para a estruturação da experiência a partir do contato com o passado propiciado pela memória. O alcance do texto de

---

<sup>97</sup> Benjamin, GS I-2, p. 612-3; OE III, p. 108.

<sup>98</sup> Benjamin, GS I-2, p. 613; OE III, p. 109.

<sup>99</sup> Na tentativa de se apropriar do próprio passado, Proust distingue duas concepções de memória, uma voluntária, guiada pelo esforço da inteligência, e outra involuntária, independente da vontade e que lhe transmite o passado a partir de uma conjunção fortuita. Logo no início de seu romance *Em Busca do Tempo Perdido*, Proust salienta o fracasso de uma busca do passado pautada pela memória voluntária, reservando à memória involuntária a tarefa de reencontrar o verdadeiro passado. Entre os muitos motivos que justificam essa primazia da memória involuntária, dois deles podem ser destacados: a importância conferida por ela para a transformação do presente daquele que recorda e o fato de ela apresentar o passado recordado na sua inesgotabilidade, sempre suscetível de ser retomado e transformado no presente. Essas duas características estão estreitamente vinculadas à questão do distanciamento. Analisaremos isso em detalhes no capítulo 2.

Benjamin não se mostra inteiramente, porém, na demonstração de que a memória, e, portanto, a experiência, mantém uma estreita relação com a proteção contra os choques. É essencial compreender que isso não representaria em si uma ameaça à constituição da experiência. O que provoca o seu empobrecimento é a frequência crescente, na vida cotidiana, de situações em que a percepção é exposta ao choque. É esse o alcance histórico do conceito de vivência do choque. Ele designa um momento em que a memória e a experiência se enfraquecem em face da transformação da percepção cotidiana, ou seja, no momento em que o choque passa a ser a forma dominante pela qual os eventos externos atingem a percepção humana. A força da abordagem de Benjamin não reside assim tanto na descrição do funcionamento do aparelho psíquico sob a influência do choque quanto na investigação social e histórica que a segue. Essa investigação registra, no treinamento do consciente à percepção descontínua do choque, a emergência de uma temporalidade empobrecida, própria à vida urbana e à busca incessante do novo, que, por estar inteiramente permeada pela instantaneidade do choque, representa uma ameaça à experiência. "Quanto maior é a participação do fator do choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, tanto mais corresponderão ao conceito de vivência."<sup>101</sup> Tal como a memória voluntária, a vivência é estéril para a produção poética, uma vez que ela nada traz da verdadeira experiência composta pela relação entre passado e presente: "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."<sup>102</sup>

---

<sup>100</sup> Benjamin, GS I-2, p. 610; OE III, p. 106.

<sup>101</sup> Benjamin, GS I-2, p. 615; OE III, p. 111.

<sup>102</sup> Benjamin, GS I-2, p. 614; OE III, p. 110.

Aparar os choques: seria essa missão que Baudelaire teria assumido em sua poesia. Isso significou trazer a vivência do choque para o interior de sua poesia e assumir o desafio que ela colocava à produção da poesia lírica. "De que modo a poesia lírica poderia estar fundamentada em uma experiência para a qual o choque se tornou a norma?"<sup>103</sup> Baudelaire reconheceu no *spleen* a impossibilidade histórica de realização de uma poesia pautada por uma noção de experiência que se encontrava em crise no século XIX. No *spleen*, apresenta-se o desafio que o empobrecimento do tempo e a percepção entrecortada do choque colocavam à possibilidade de escrever poesia. Por meio do *spleen*, Baudelaire renuncia dessa forma a uma poética da rememoração e se debruça sobre as circunstâncias que a tornam inviável. A fundação da poesia moderna pela atenção ao presente lhe trouxe essa tarefa. Como coloca o tom confessional e acusador do poema introdutório às *Flores do Mal*, não se trata de escapar à vivência, mas de absorvê-la e inseri-la no âmago de seu projeto poético. "Uma poesia assim permitiria supor um alto grau de conscientização; evocaria a idéia de um plano atuante em sua composição (...): a emancipação com respeito às vivências. A produção poética de Baudelaire está associada a uma missão. Ele entreviu espaços vazios nos quais inseriu sua poesia. Sua obra não só se permite caracterizar como histórica, da mesma forma que qualquer outra, mas também pretendia ser e se entendia como tal."<sup>104</sup>

A partir d'*As Flores do Mal*, Benjamin encontrou subsídios para o exame da emergência de uma experiência empobrecida pelo choque no fenômeno especificamente moderno da multidão. A temporalidade do choque, desenvolvida em *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*, vem, portanto, complementar a análise sobre a desqualificação do tempo já iniciada no ensaio *A Modernidade* pela temática da busca do novo. No tema da multidão, Benjamin percebeu tanto um momento privilegiado da percepção do tempo

<sup>103</sup> Benjamin, *Sobre alguns...*, GS I-2 p. 614; OE III, p. 110.

<sup>104</sup> Idem.

próprio à vivência do choque quanto o índice da transformação da poesia em face do declínio da experiência. Por meio do motivo da multidão, os temas da poesia do *spleen* – a poesia urbana, o isolamento e a problematização da figura do artista, a perda da tradição e a consciência aguda do tempo – se reúnem na constelação histórica da crise da experiência. Já discutimos a importância da cidade e da multidão para a constituição da vivência. Resta agora explicitar esse aspecto da vida urbana que se torna determinante para a poesia de Baudelaire: o choque. Benjamin o distingue a partir da peculiaridade com que a multidão se apresenta na poesia de Baudelaire. O choque do poeta com a multidão é, para Benjamin, de tal forma intrínseco a essa poesia que seria uma tarefa vã procurar em uma descrição a sua presença n'*As Flores do Mal*. “Baudelaire não descreve nem a população, nem a cidade. Ao abrir mão de tais descrições colocou-se em condições de evocar uma na imagem da outra. Sua multidão é sempre a da cidade grande; e sua Paris é invariavelmente superpovoada. (...) Nos *Quadros Parisienses* é possível demonstrar, em quase toda parte, a presença secreta da massa.”<sup>105</sup> É a multidão que fornece os instrumentos para que Baudelaire traduza em poesia a vivência urbana. A relação entre multidão, choque e poesia é feita por Benjamin a partir de uma constatação: a inserção do choque no âmago do trabalho artístico. Esse choque é apresentado na forma de um duelo, na imagem da esgrima, na única passagem d'*As Flores do Mal* em que Baudelaire se retrata no trabalho poético. Significativamente, a resistência ao choque e o trabalho poético apresentam-se vinculados ao contato com a cidade e com a multidão. No poema *O Sol*, o segundo de um ciclo – *Quadros Parisienses* – destinado a representação da vivência urbana, o gesto de abrir espaço entre os transeuntes é um espelho da atividade artística. No auto-retrato esboçado nesse poema, Baudelaire se apresenta na imagem do artista moderno. Prova disso é a semelhança do poema com a

---

<sup>105</sup> Benjamin, GS I-2, p. 621-2; OE III, p. 116.

descrição de Contantin Guys flagrado em pleno trabalho.<sup>106</sup> “Agora, à hora em que os outros dormem, ei-lo curvado sobre a mesa, fitando a folha de papel com a mesma acuidade com que, durante o dia, espreita as coisas à sua volta; esgrimindo com seu lápis, sua pena, seu pincel, deixando a água do seu copo respingar no teto, enxugando a pena em sua camisa, apressado, violento, ativo, como se temesse que as imagens lhe escapassem, lutando sozinho, e debatendo-se consigo mesmo.”<sup>107</sup> Benjamin observa que o processo de criação se apresenta como uma falha na resistência ao choque, no qual o artista lança um grito de susto. No poema *O Sol*, a esgrima desempenha a missão de aparar os choques, sendo a imagem dessa resistência. Benjamin cita alguns versos:

Ao longo dos velhos subúrbios, onde pendem nos pardieiros  
As persianas, abrigo de luxurias secretas,  
Quando o sol cruel bate com traços redobrados  
Sobre a cidade e os campos, sobre o teto e os trigais,  
Eu vou me exercitar só em minha fantástica esgrima,  
Farejando em todos os cantos os acasos da rima,  
Tropeçando sobre as palavras como sobre os paralelepípedos,  
Topando às vezes com versos há muito sonhados.<sup>108</sup>

Nesse poema, a vivência ganha, na argumentação de Benjamin, sua configuração histórica mais específica. Baudelaire retrata a emergência de um centro urbano não só na temática do poema como na analogia que a vida urbana representa para o trabalho poético. Baudelaire torna esse trabalho reconhecível na habitação da cidade retratada. Assim ele estabelece uma complementaridade entre a primeira metade da estrofe, que

<sup>106</sup> Essa semelhança não deve esconder, porém, a diferença que o autor dos poemas que iremos analisar com o flâneur, ao qual o artista de *O Pintor...* é identificado por Baudelaire. “Um traço importante do Baudelaire real – ou seja, daquele que se entrega à sua obra – não entrou nessa imagem [do flâneur]. Trata-se da distração. – No flâneur, o prazer da visão festeja o seu triunfo. (...) As descrições reveladoras da cidade grande (...) procedem daqueles que, por assim dizer, atravessaram a cidade distraídos, perdidos em pensamentos ou preocupações. É a eles que faz jus a imagem da ‘fantástica esgrima’; Baudelaire teve em mira o seu comportamento, que é tudo menos o do observador.” Benjamin, *A Modernidade*, GS I-2, p. 572; OE III, p. 69.

<sup>107</sup> Baudelaire, *O Pintor...*, OC II, p. 693. Citado por Benjamin em *A Modernidade*, GS I-2, pp. 570-1; OE III, p. 68.

<sup>108</sup> Baudelaire, OC I, p. 83. Le long du vieux faubourg, où pendent aux masures / Les persiennes, abri des secrètes luxures, Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés / Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés, / Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime, / Flairant dans tous les coins les hasards le la rime, / Trébuchant sur les mots comme sur les pavés, / Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés.

retrata a cidade, e a segunda, que a espelha no vagar do poeta. Nesses últimos versos, imagens fundamentais da produção artística em face da vida urbana são seguidamente evocadas: a solidão em que o artista exerce seu trabalho, possivelmente desconhecido por seu irmão leitor; a incorporação do acaso nos encontros da vida urbana, e que culmina na comparação do penúltimo verso entre *palavras* e *paralelepípedos*, ambas sujeitas ao mesmo verbo *tropeçando*, algo pouco comum para a descrição da escrita de um poema, mas que encontra seu sentido na indissolução entre a vivência urbana e a produção poética. Seu complemento se encontra na multidão, secretamente evocada, como diz Benjamin: “Esta multidão, cuja existência Baudelaire jamais esquece, não foi tomada como modelo para nenhuma de suas obras, mas está impressa em seu processo de criação como uma imagem oculta (...). Nela, a imagem do esgrimista pode ser decifrada: os golpes que desfere destinam-se a abrir-lhe o caminho através da multidão. É verdade que os subúrbios, através dos quais o poeta de *O Sol* segue seu caminho estão desertos. Mas a secreta constelação (onde a beleza da estrofe torna-se transparente até seu recôndito) deveria ser assim apreendida: é a multidão fantasma das palavras, dos fragmentos, dos inícios de versos com que o poeta, nas ruas abandonadas, trava o combate pela presa poética.”<sup>109</sup> Não sem motivo uma das imagens mais características da cidade nas *Flores do Mal* é a da passante, presa poética e promessa de felicidade, dada e retirada pela multidão, e que resume o surgimento repentino da beleza moderna num choque instantâneo:

Um relâmpago... e a noite após! – Fugidia beleza  
 Cujo olhar me fez subitamente renascer,  
 Não te verei mais senão na eternidade? <sup>110</sup>

<sup>109</sup> Benjamin, GS I-2, p. 618; OE III, p. 113.

<sup>110</sup> Baudelaire, OC I, p. 93. Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté / Dont le regard m’a fait soudainement renaître, / Ne te verrai-je plus que dans l’éternité?

Além do contato com a multidão, Benjamin destaca dois outros aspectos da vida moderna relacionados ao empobrecimento da experiência pela percepção do choque: a fragmentação do trabalho na fábrica e a ociosidade do jogador. Os três constituem uma constelação decisiva para a abordagem desse elemento central do declínio da experiência que é o empobrecimento qualitativo da noção de tempo. Nos três, esse empobrecimento decorre da percepção descontínua imposta pelo choque. O mesmo choque que fragmenta a percepção do transeunte em instantes desconexos torna-se determinante na racionalização do trabalho industrial. Se, anteriormente, no artesanato, a conexão das etapas de produção de um bem era contínua, sendo o mesmo trabalhador encarregado de suas diversas fases de produção, na fábrica moderna, esse antigo processo cede lugar à especialização. A unidade orgânica do próprio produto é rompida, dando lugar ao cálculo que busca o melhor resultado em cada uma das etapas da produção. Como afirma Lukács, em uma análise decisiva para o texto de Benjamin, a racionalização do trabalho moderno na indústria está vinculado a essa fragmentação das etapas do trabalho: “A racionalização deve, pois, por um lado, acabar com a produção orgânica de produtos complexos baseada na *amálgama tradicional de experiências concretas do trabalho*: a racionalização é impensável sem a especialização. O produto que forma uma unidade como objeto do processo de trabalho desaparece. O processo transforma-se na associação objetiva de sistemas parciais racionalizados cuja unidade é determinada pelo puro cálculo, os quais devem, portanto, necessariamente, aparecer como contingentes uns em relação aos outros. A decomposição racional, pelo cálculo, do processo de trabalho, elimina a necessidade orgânica das operações parciais reciprocamente relacionadas e congregadas no produto em uma unidade.”<sup>111</sup> Nesse processo inverte-se a relação entre o trabalhador e os meios de trabalho. Estes chegam e saem do alcance do trabalhador independentemente de sua vontade. Ao trabalhar com a

---

<sup>111</sup> Georg Lukács. *História e Consciência de Classe*. Lisboa, Publicações Escorpião. p. 103.

máquina, o operário deve adestrar seus movimentos ao movimento uniforme imposto por ela. Como uma resposta uniforme a estímulos, seu comportamento se assemelha ao dos passantes de Poe na multidão. A uniformidade é o que os estigmatiza. “O texto de Poe torna inteligível a verdadeira relação entre selvageria e disciplina. Seus transeuntes se comportam como se, adaptados à automatização, só conseguissem se expressar de forma automática. Seu comportamento é uma reação a choques.”<sup>112</sup>

Benjamin reconhece que não há indícios em Baudelaire de consciência do processo de trabalho industrial, mas salienta que a mesma reação a choques estava presente em outros âmbitos da vida moderna, como nos jogos de azar. O conceito de vivência do choque pode ser explicitado por essa tríade: “à vivência do choque sentida pelo transeunte na multidão corresponde a ‘vivência’ do operário com a máquina”<sup>113</sup>; já no jogo, o “mecanismo reflexo e acionado no operário pela máquina pode ser examinado mais de perto no indivíduo ocioso, como em um espelho.”<sup>114</sup> Benjamin reconhece que a comparação pode soar paradoxal, pois dificilmente haveria atividades mais contrapostas. A comparação, no entanto, é possível por meio da vacuidade da atividade, do automatismo dos gestos, e principalmente pela falta de relação entre as etapas de trabalho na fábrica e entre cada rodada numa mesa de jogo: “Mas o que de modo algum lhe falta [ao jogo] é a inutilidade, o vazio, o não poder concluir, inerentes à atividade do trabalhador assalariado na fábrica. Seu gesto, acionado pelo processo de trabalho automatizado, aparece também no jogo, que não dispensa o movimento rápido da mão fazendo a aposta ou recebendo a carta. O arranque está para a máquina como o lance para o jogo de azar. Cada operação com a máquina não tem qualquer relação com a precedente, exatamente porque constitui a sua repetição rigorosa. Estando cada operação com a máquina isolada de sua precedente, da mesma forma que um lance na

<sup>112</sup> Benjamin, OE III, p. 126.

<sup>113</sup> Benjamin, GS I-2, p. 632; OE III, p. 126.

<sup>114</sup> Benjamin, GS I-2, p. 632; OE III, p. 127.

partida do jogo de seu precedente imediato, a corvéia (*Fron*) do operário assalariado representa, a seu modo, um correspondente à corvéia do jogador. Ambas as ocupações estão igualmente isentas de conteúdo.”<sup>115</sup>

Na teoria de Benjamin, a elaboração da experiência necessita de uma relação construtiva com o tempo. Para constituir uma verdadeira experiência, o tempo não pode ser apenas uma série de instantes que passam repetitivamente, mas deve criar condições para que os acontecimentos se acumulem formando um sentido apreensível pela memória. Por isso, o jogo torna-se um importante modo de ilustrar o declínio da experiência. Entre cada jogada, não se estabelece nenhuma relação de continuidade ou aperfeiçoamento. Como há apenas repetição, e não retomada, Benjamin se refere ao tempo no jogo, bem como no trabalho, como vazio e sem conteúdo. Neles não há qualquer relação construtiva com o passado. Benjamin ilustra essa oposição entre um tempo vazio e um tempo construtivo por meio da oposição entre a avidez repetitiva do jogador pelo ganho e a formulação de um desejo cuja esperança de realização é projetada no tempo. O desejo, ao contrário da avidez do jogador, pertence à categoria da experiência. E a promessa em que se envolve produz uma estruturação temporal na qual a possibilidade de realização remete sempre a um elemento distante no tempo. O exemplo significativo da experiência que se constrói com a distância temporal é a frase de Goethe segundo a qual na vida, quanto mais cedo se formula um desejo, tanto maior a probabilidade de que ele se cumpra. Subjacente à idéia do desejo como coroamento da experiência, está uma concepção de tempo suscetível de ser preenchido e estruturado ao longo de toda uma vida. Há um acúmulo e uma continuidade que tornam possível um processo de realização que se nutre de seu momento de formulação. O fato de a esperança de realização do desejo poder ser projetada no tempo supõe que o tempo é um agente de lenta elaboração de significados e de estabelecimento de relações que se

---

<sup>115</sup> Benjamin, GS I-2, p. 633; OE III, p. 127.

resumem no sentido de uma vida; o que foi primeiramente formulado ou começado se utilizará do tempo para a sua estruturação. Complementar à projeção do desejo no futuro é o reconhecimento da inesgotabilidade de uma promessa sempre suscetível de ser retomada e reelaborada no presente. O decisivo não é assim a realização do desejo, como sinal do acabamento e da plenitude da experiência, mas a manutenção de sua inesgotabilidade, de seu inacabamento, como se pudesse sempre se aperfeiçoar com o tempo, tanto no curso de uma vida, como na comunicação entre as gerações que constituem a tradição. O correlato espacial é a imagem da estrela cadente como símbolo do desejo realizado: “na simbólica dos povos, o que está longe no espaço pode assumir o papel do que está longe no tempo; esta é a razão porque a estrela cadente, precipitando-se na infinita distância do espaço, se transformou no símbolo do desejo realizado.”<sup>116</sup> No jogo, a antítese da estrela cadente surge na forma do encurtamento drástico da distância necessária para o preenchimento da experiência. “A bolinha de marfim rolando para a *próxima* casa numerada, a *próxima* casa acima de todas as outras, é a verdadeira antítese da estrela cadente.”<sup>117</sup> Distância temporal e experiência tornam-se assim termos conexos.

A constituição do jogo pela idéia do eterno recomeço impede que o tempo seja estruturado na forma da experiência. O acúmulo e a estruturação dos eventos que se desdobram, sempre suscetíveis de serem retomados e reelaborados, são inerentes à idéia do aperfeiçoamento e da sedimentação que só podem ocorrer em uma concepção de tempo que permita que o passado se atualize de forma produtiva no presente. O tempo que aperfeiçoa é o exato antípoda do tempo destruidor, do “tempo infernal, em que transcorre a existência daqueles a quem nunca é permitido concluir o que foi começado.”<sup>118</sup> A obsessão com o tempo devorador foi fixada por Baudelaire no último

<sup>116</sup> Benjamin, GS I-2, p. 635; OE III, p. 129.

<sup>117</sup> Idem.

<sup>118</sup> Idem.

poema do ciclo *Spleen e Ideal*. Trata-se de *O Relógio*, poema *spleen* que lembra a todo momento a destrutividade do tempo na vivência.

Três mil e seiscentas vezes por hora, o Segundo  
Murmura: *Lembra!* – Rápido, com sua voz  
De inseto, o Agora diz: Eu sou o Outrora,  
E te suguei a vida com minha tromba imunda.<sup>119</sup>

Qualquer esperança de realização de um desejo já está de antemão destinada ao fracasso diante do eterno recomeço do movimento circular dos ponteiros. A consciência aguçada do transcurso do tempo (*Três mil e seiscentas vezes por hora, o Segundo...*) relembra a cada instante o vazio de um tempo que não apresenta nada além de seu próprio desenrolar. A série de alegorias – Segundo, Agora, Outrora – reforça a transitoriedade e a repetição vazia como marca da noção de tempo que o poema representa pela alegoria do relógio. Ele não deixa para trás nada além da consciência de que a vida passou e nada foi realizado (*E te suguei a vida com minha tromba imunda!*). A mesma vida que na experiência permitia falar em distância temporal, uma vez que era preenchida pela retomada do passado, agora tem sua duração reduzida a um espaço vazio. O tempo do relógio é assim o antípoda do tempo do calendário. Se a repetição do calendário permite a introdução dos ciclos e das estações, marcando os dias de festa como dias de rememoração e de atualização da experiência passada no presente, a repetição do relógio é uma forma vazia; qualquer diferença qualitativa entre os dias é inexistente diante do movimento dos ponteiros, eterno, repetitivo e sempre igual. A exigência irônica de lembrar (*o Segundo / Murmura: Lembra!*) é marca apenas do sarcasmo, uma vez que esse tempo desestrutura qualquer atividade rememorativa. A única lembrança que resta é a do própria força de destruição do tempo que sempre vence.

<sup>119</sup> Baudelaire, OC I, p. 81. Trois mille six cents fois par heure, la Seconde / Chuchote: *Souviens-toi!* – Rapide, avez sa voix / D'insecte, Maintenant dit: je suis Autrefois, / Et j'ai pompé ta vie avec ma trompe immonde!

*Lembra: o Tempo é um ávido jogador  
Que ganha sem trapacear, em toda jogada! é a lei.*<sup>120</sup>

Qualquer tentativa de construir uma poética da rememoração fracassa diante dessa noção de tempo. Benjamin percebeu a precariedade desse projeto no segundo poema *Spleen*.

### *Spleen*

Eu tenho mais lembranças do que se eu tivesse mil anos.

Um grande móvel com gavetas atulhado de balanços,  
Versos, doces bilhetes, processos, romances,  
Com pesados cachos de cabelo nos recibos,  
Guarda menos segredos que meu triste cérebro.  
É uma pirâmide, uma imensa tumba,  
Que contém mais mortos que a vala comum.  
– Eu sou um cemitério abominado pela lua,  
Onde como remorsos rastejam longos vermes  
Que sempre se lançam sobre os meus mortos mais caros.  
Eu sou um velho camarim cheio de rosas fanadas,  
Em meio a um turbilhão de modas já passadas,  
Onde os pastéis queixosos e os pálidos Boucher,  
Sozinhos, respiram o odor de um frasco destampado.

Nada se iguala em extensão aos dias mancos,  
Quando sob os pesados flocos dos anos nevados,  
O tédio, fruto da morna incusiosidade,  
Toma proporções de imortalidade.  
– De agora em diante não o és mais, ó matéria vivente!  
Que um granito rodeado por uma vaga de terror,  
Adormecido no fundo de um Saara brumoso;  
Uma velha esfinge ignorada pelo mundo despreocupado,  
Esquecida no mapa, e cujo humor arisco  
Só canta aos raios do sol que se põe.<sup>121</sup>

<sup>120</sup> Idem. *Souviens-toi* que le Temps est un jouer avide / Qui gagne sans trincer, à tout coup! c'est la loi.

<sup>121</sup> Baudelaire OC I, p. 73. J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans. // Un gros meuble à tiroirs encombré de bilans, / De vers, de billets doux, de procès, de romances, / Avec de lourds cheveux roulés dans de quittances, / Cache moins de secrets que mon triste cerveau. / C'est une pyramide, un immense caveau, / Qui contient plus de morts que la fosse commune. / Je suis un cimetière abhorré de la lune, / Où comme des remords se traînent de long vers / Qui s'achament toujours sur mès morts les plus chers. / Je suis un vieux boudoir plein de roses fanées, / Où gît tout un fouillis de modes surannées, / Où les pastels plaintifs et les pâles Boucher, / Seuls, respirent l'odeur d'un flacon débouché. // Rien n'égale en longueur les boiteuses journées, / Quand sous les lourds flocons des neigeuses années, / L'ennui, fruit de la morne incuriosité, / Prend les proportions de l'immortalité. / Désormais tu n'es plus, ô matière vivante! / Qu'un granit entouré d'une vague épouvante, / Assoupi dans le fond d'un Sahara brumeux; / Un vieux sphinx, ignoré d'un monde insoucieux, / Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche / Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche.

Se no *ideal*, a memória remetia à força de rememoração, capaz de estabelecer um laço com a tradição e estruturar uma experiência no sentido estrito da palavra, no *spleen* ela degenera-se num acúmulo desconexo de lembranças. A imaginária profundidade dos mil anos da primeira estrofe transforma-se na espacialização de emblemas – como a conservação de coisas de um tempo morto – que não deixam conhecer nada da vida passada a que remete. O processo de identificação alegórica que equipara o eu-lírico sucessivamente a um móvel com gavetas, a uma pirâmide, a uma tumba, a um cemitério caracteriza o sujeito num inescapável processo de reificação.<sup>122</sup> O exame do próprio passado na imagem de um amontoado de quinquilharias é um índice do esvaziamento de sua vida interior. O sujeito vê-se a si mesmo como alegoria de um passado enrijecido e em uma infinita e crescente indiferença.

Diante de tal forma de relação com o passado qualquer possibilidade de estruturação de uma experiência se desagrega. O que caracteriza o *spleen* não é, porém, o abandono das questões da memória, do distanciamento e da experiência, mas a reflexão sobre elas a partir de uma situação histórica que as inviabilizou. A força de destruição do tempo em *O Relógio* e o empobrecimento da memória no segundo poema *Spleen* só podem ser devidamente compreendidos caso o leitor tenha presente que eles guardam como referência uma noção plena de experiência que atua como o parâmetro e o critério da crítica. No mais extremo ataque, a tensão com o *ideal* subsiste como a origem da fúria e a fonte da força com que o *spleen* se volta contra a realidade da vivência do choque. Nos seus momentos mais marcantes, o *spleen* se mostra na tensão entre o desejo por uma experiência plena e o reconhecimento de sua impossibilidade, revelando a origem dessa negatividade: ela não é originária do *spleen*, mas de uma experiência histórica que teria encontrado nele sua forma de expressão. No poema *O*

---

<sup>122</sup> Jauss, Baudelaires Rückgriff auf die Allegorie, in op. cit., p. 187.

*Gosto do Nada*, Baudelaire condensou em um único verso essa tensão constitutiva do *spleen*:

A Primavera adorável perdeu seu odor!<sup>123</sup>

Aqui, a experiência plena é confrontada com sua dissolução. A primavera como alegoria da experiência é nostalgicamente confrontada com a perda do que lhe é mais próprio, seu odor. “Neste verso Baudelaire afirma algo extremo com extrema discrição; e isto o terna inconfundivelmente seu. O desmoronamento da experiência que ele um dia havia compartilhado é confessado na palavra perdeu. O odor é o refúgio inacessível da memória involuntária. Dificilmente ele se associa a uma representação visual; entre todas as impressões sensoriais ele sempre se associará ao mesmo odor. Se, mais do que qualquer outra lembrança, o privilégio de confortar é próprio do reconhecer um perfume, é talvez porque embota profundamente a consciência do fluxo do tempo. Um odor desfaz anos inteiros no odor que ele lembra. Isso faz desse verso de Baudelaire um verso insondavelmente inconsolável. Não há nenhum consolo para quem não pode fazer mais nenhuma experiência.”<sup>124</sup>

No jogo, a suspensão da consciência do fluxo do tempo não é correlata de qualquer experiência; essa suspensão não indica a recordação de um passado a ser retomado na experiência presente. Justamente por isso, Benjamin descreve os jogadores como homens desprovidos de experiência. A imersão na vivência do choque a que se entregam é descrita por Baudelaire com horror e fascínio:

Eis a cena negra que em um sonho noturno  
Eu vi se desenrolar sob meu olhar clarividente.  
Eu mesmo, no canto de um antro taciturno,  
Eu me vi sobre meus cotovelos, frio, mudo, invejando,

<sup>123</sup> Le Printemps adorable a perdu son odeur!

<sup>124</sup> Benjamin, GS I-2, pp. 641-2; OE III, p. 135.

Invejando dessa gente a paixão tenaz.<sup>125</sup>

Mas o poeta permanece de lado e não se entrega ao jogo, que, para Benjamin, seria o entorpecente contra tal consciência do tempo: “O poeta não toma parte no jogo; está em seu canto, não mais feliz do que eles – os que estão jogando. Também ele é um homem expoliado em sua experiência – um homem moderno. Apenas recusa o entorpecente com que os jogadores procuram embotar o consciente, que os tornou vulneráveis à marcha do ponteiro dos segundos.”<sup>126</sup>

E meu coração se assustou ao invejar o pobre homem  
Correndo com fervor ao abismo escancarado,  
E que, bêbado de seu sangue, preferiria em suma  
A dor à morte e o inferno ao nada!<sup>127</sup>

A única forma de não sucumbir a tal destruição da experiência é a consciência que apara cada segundo como um choque. O *spleen* volta cada choque contra a mesma história que o produziu, negando qualquer paliativo que pudesse aliviá-lo da dor ou qualquer pacto com aqueles que sucumbiram à vivência de choque. Sua reflexão histórica sobre a crise da experiência, que se desdobra na consciência aguçada do curso do tempo e no sentimento de morte que permeia toda relação com o mundo, garante-lhe, paradoxalmente, a apreensão de estilhaços da verdadeira experiência. Mas o olhar clarividente tem seu preço; mesmo entre a marginália com a qual, durante algum tempo, Baudelaire buscou a convivência, o poeta escolhe o isolamento.

<sup>125</sup> Baudelaire, OC I, p. 96. Voilà le noir tableau qu'en un rêve nocturne / Je vis se dérouler son mon oeil clairvoyant. / Moi-même, dans un coin de l'antre taciturne, / Je me vis accoudé, froid, muet, enviant // Enviant de ces gens la passion tenace.

<sup>126</sup> Benjamin, GS I-2, p. 636; OE III, p. 130.

<sup>127</sup> Idem. Et mon coeur s'effraya d'envier maint pauvre homme / Courant avec ferveur à l'abîme béant, / Et qui, soûl de son sang, préférerait en somme / La douleur à la mort et l'enfer au néant! E meu coração se assustou ao invejar o pobre homem / Correndo com fervor ao abismo escancarado, / E que, bêbado de seu sangue, preferiria em suma / A dor à morte e o inferno ao nada!

## Capítulo 2

No esforço de Benjamin em caracterizar a implicação recíproca entre temporalidade, dissolução da experiência e modernidade, Proust assume um papel tão decisivo quanto o de Baudelaire. Não só como um exemplo privilegiado para o estudo da experiência moderna, mas também pela afinidade que Benjamin desenvolve entre ele e Baudelaire. “Não há nenhuma familiaridade com Baudelaire que a experiência de Proust com ele não envolva”<sup>128</sup> Isso tanto na importância dada por Benjamin à influência de Baudelaire sobre Proust como na utilização de Proust para a interpretação da ambigüidade que a noção de tempo assume em Baudelaire. Se é possível rastrear a influência que Proust exerceu sobre Benjamin, podemos dizer que ela atua em três pontos principais. Pelo primeiro, na escrita dos textos autobiográficos, e de maneira mais forte na *Infância Berlimense por volta de 1900*<sup>129</sup>; segundo, na elaboração da filosofia da história que sustenta a pesquisa sobre as passagens de Paris;<sup>130</sup> e terceiro, na elaboração de concepções de experiência e de temporalidade que guiarão as análises sobre o problema do tempo e da rememoração em Baudelaire. É sobre esse último ponto que nos deteremos.

Em 1929, quando Benjamin escreveu seu ensaio *Para uma imagem de Proust*, diversos elementos decisivos para a questão da possibilidade de uma experiência autêntica na modernidade já estavam presentes. O próprio motivo do ensaio já assumia como tarefa a investigação de razões similares às aquelas colocadas pelo segundo ensaio

<sup>128</sup> Benjamin, *Sobre Alguns*, GS I-2, p. 637; OE III, p. 131.

<sup>129</sup> Para uma análise da importância de Proust nesse texto, ver Peter Szondi. *Hoffnung im Vergangenen. Über Walter Benjamin*. in *Schriften II*, pp. 275-294; e também Jeanne Marie Gagnebin. *História e Narração em Walter Benjamin*, pp. 83-105.

sobre Baudelaire.: “A imagem de Proust é a mais alta expressão fisionômica que a crescente e inexorável discrepância entre poesia e vida poderia assumir. Eis a moral que justifica a tentativa de evocar essa imagem.”<sup>131</sup> A tese da existência de um descompasso entre poesia e vida encontra seu principal argumento nos próprios mecanismos narrativos encontrados por Proust para a narração da vida de seu narrador fictício. Longe de ser um mero romance memorialístico ou de formação, Proust desenvolveu um intrincado jogo entre temporalidades distintas na vida de seu narrador e colocou a recordação no centro de sua técnica narrativa. Como resultado, abandonou qualquer tentativa de recuperar na obra uma vida como ela de fato foi. Num enunciado de grande alcance para a compreensão de todo o projeto de busca do tempo perdido, Benjamin tocou num ponto essencial, “ Sabe-se que Proust não descreveu em sua obra uma vida tal como ela foi, mas sim uma vida tal como ela é recordada por quem a viveu.”<sup>132</sup> O inacabamento de uma experiência que se vale da memória para se configurar será nosso ponto de partida ao analisarmos como a questão do tempo e da tentativa de reconstrução de uma experiência a partir do passado é desenvolvida por Proust. Depois veremos, tendo por base os parágrafos X e XI de *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*, como Benjamin se apropria de Proust a fim de determinar a experiência figurada por Baudelaire em poemas como *Correspondências* e *A Vida Anterior*. Tentaremos indicar como o distanciamento temporal e a atividade de recordação aproximam Proust e Baudelaire em seus projetos de construção da experiência, ao mesmo tempo em que a diferença decisiva entre a memória involuntária de Proust e a rememoração de Baudelaire os distingue no interior da teoria da experiência de Benjamin .

<sup>130</sup> Ver os conceitos de despertar, tempo-do-agora e imagem dialética nos cadernos K e N d'A *Obra das Passagens*.

<sup>131</sup> Benjamin, *Para uma Imagem de Proust*, GS II-1, p. 311; OE III, p. 37-8.

<sup>132</sup> Benjamin, GS II-1, p. 311; OE I, p. 37.

## 2.1 – A Memória Involuntária

Sabemos que Proust escreveu o início e o fim de seu livro ao mesmo tempo. Antes mesmo da publicação de *No Caminho de Swann* em 1913, a descoberta final da vocação literária e as reflexões sobre a arte que ocupam toda a segunda metade de *O Tempo Reencontrado* já estavam pelo menos esboçadas.<sup>133</sup> Isso é suficiente para nos indicar que a colocação do problema e sua solução três mil páginas depois já estavam de antemão pensadas. A relação, porém, entre o começo e o final da obra vai muito além da mera consciência do desfecho que seu livro deveria assumir. Proust instaurou com grande coerência um duplo movimento no livro, como bem perceberam, de maneiras diferentes, Deleuze e Ricoeur em seus textos sobre Proust.<sup>134</sup> Um primeiro movimento, dirigido ao futuro, que se inicia na infância do herói do romance e se estende até sua vida adulta, culminando na descoberta de sua vocação literária. E um outro, dirigido ao passado, e constituído pela transformação do herói em narrador da própria vida. Se o primeiro se refere prioritariamente ao transcorrer do tempo perdido e à história de uma desilusão, o segundo se firma no movimento de recordação do tempo perdido pelo tempo reencontrado da obra de arte. Na definição de Deleuze, a vida do herói é a do aprendizado dos signos – signos do amor, signos mundanos, signos das impressões sensíveis e signos da arte – e o livro do narrador o momento em que as verdades dos signos da arte são imprimidas sobre os demais signos. Tanto no início como no fim do livro, os dois movimentos se fundem. E mesmo no transcorrer da obra, a separação entre herói e narrador se dilui, sendo meramente ilustrativa do duplo movimento que a obra

<sup>133</sup> No projeto de um livro sobre Saint-Beuve, por volta de 1908, e mesmo antes em *Jean Santeuil*, as reflexões sobre o tempo e memória já tomavam corpo. Nas primeiras páginas de *Contra Saint-Beuve* já se lê um esboço do que seria o episódio da madalena.

<sup>134</sup> Gilles Deleuze. *Proust et les signes*. Paris, PUF, 1998. Paul Ricoeur. *Tempo e Narrativa II*. Campinas, Papirus, 1995. Pp.225-255.

encerra. As muitas intervenções do narrador, que adianta fatos e insere digressões ou avisos ao leitor sobre algo que só muito mais tarde se discutirá, revelam a impossibilidade da narração caminhar num avanço cronológico seguro e sem desvios.

Já nas primeiras páginas de *No Caminho de Swann*, o tempo da vida do herói se confunde com o tempo da escrita da obra numa justaposição de temporalidades que caracteriza as reflexões sobre a tomada de consciência do tempo que abrem o livro. Não sem motivo, tais colocações iniciais se mesclam a considerações sobre o sono, temporalidade singular só comparável à da obra de arte, e que tem o poder de abalar a percepção cotidiana e sucessiva sobre o tempo. “Um homem que dorme mantém em círculo em torno de si o fio das horas, a ordem dos anos e dos mundos. Ao acordar consulta-os instintivamente e neles verifica em um segundo o ponto da terra em que se acha, o tempo que decorreu até despertar.”<sup>135</sup> O início do livro é assim a imagem da desorientação de quem se vê envolvido em tal atmosfera: sucedem-se espaços diversos (os quartos que tem um papel decisivo em todo o livro), personagens que ainda não foram apresentados ao leitor, e, discretamente, um narrador que não se define. Somente quando a narração aparentemente abandona o solo frágil de tais reflexões e se concentra num momento da infância desse narrador sonolento é que a incerteza do início parece ceder à intromissão de uma narrativa pautada por um herói-narrador mais seguro de sua tarefa. Tal impressão, porém, é ilusória, pois o material das páginas seguintes – centradas no episódio do beijo materno – é marcado pela sua insuficiência para a apresentação da infância do herói. “Assim, por muito tempo, quando despertava de noite e me vinha a recordação de Combray, nunca pude ver mais que aquela espécie de lanço luminoso, recortado no meio de trevas indistintas, semelhante aos que o acender de um fogo de

---

<sup>135</sup> Marcel Proust. *No Caminho de Swann*. São Paulo, Globo, 1995. P. 11. (Un homme qui dort, tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. Ils les consulte d'instinct en s'éveillant et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe, le temps qui s'est écoulé jusqu'à son réveil; Proust. *A la Recherche du Temps Perdu V.1*, Paris, Gallimard, 1987. p. 5) As citações de Proust no original francês são

artifício ou alguma projeção elétrica alumiam e seccionam em um edifício cujas partes restantes permanecem mergulhadas dentro da noite.”<sup>136</sup> O lanço luminoso é o episódio recém contado, e o edifício envolto na escuridão, o restante de sua infância em Combray, que apesar de todos os esforços de sua memória permane inacessível. “Na verdade, poderia responder, a quem me perguntasse, que Combray compreenderia outras coisas mais e existia em outras horas. Mas como o que eu então recordasse me seria fornecido unicamente pela memória voluntária, a memória da inteligência, e como as informações que ela nos dá sobre o passado não conservam nada deste, nunca me teria lembrado de pensar no restante de Combray. Na verdade, tudo isso estava morto para mim.”<sup>137</sup>

Proust reconhece que aquele que tenta se apropriar de seu passado por esforços contínuos está irremediavelmente destinado ao fracasso. Toda tentativa da inteligência, ou de uma memória guiada por seus esforços voluntários, é vã. O tempo passado estaria para sempre perdido, morto como enfatiza ele. Mas isso apenas se não houvesse um outro acesso a ele, um outro meio que não o esforço de uma vontade persistente. É uma outra memória, a qual Proust nomeia de involuntária, dada sua sujeição ao acaso e sua independência da vontade humana. Ela, porém, não está em evidência, mas oculta em objetos privilegiados com o poder de despertá-la. Se o acaso permite que se encontre tal objeto, o passado é trazido do esquecimento e deixa de ser tempo perdido. É isso o que ilustra o episódio da madalena. O narrador conta como num dia, muitos anos depois de sua infância e após muito esforço despendido em tentar lembrar-se dela, ao voltar triste e acabrunhado para casa, aceita de sua mãe uma xícara de chá com um bolinho chamado

---

retiradas da edição da Pléiade, dirigida por Jean-Yves Tadié, e publicada em quatro volumes entre 1987 e 1989.

<sup>136</sup> Proust, op. cit., P. 47. (C'est ainsi que, pendant longtemps, quand, réveillé la nuit, je me ressouvenais de Combray, je n'en revis jamais que cette sorte de pan lumineux, découpé au milieu d'indistinctes ténèbres, pareil à ceux que l'embrasement d'un feu de Bengale ou quelque projection électrique éclairent et sectionnent dans un édifice dont les autres parties restent plongées dans la nuit. Proust, op. cit., p. 43)

<sup>137</sup> Proust, op. cit., p. 48. (À vrai dire, j'aurais pu répondre à qui m'eût interrogé que Combray comprenait encore autre chose et existait à d'autres heures. Mais comme ce que je m'en serais rappelé m'eût été fourni seulement par la mémoire volontaire, la mémoire de l'intelligence, et comme les renseignements qu'elle donne

madalena; subitamente lhe vem à mente uma imagem inédita que, após muito se deter sobre ela e senti-la escapar, descobre ser a lembrança das manhãs de domingo em que ia cumprimentar sua tia Léonie, a qual lhe oferecia o bolinho molhado no chá. Mal o narrador reconhece essa imagem, todo o seu contexto vem à tona. Não apenas o quarto da tia, mas a casa, o jardim, as ruas e as pessoas de Combray, enfim, todos os detalhes da cidadezinha em que passava suas férias de infância. O episódio é notável por várias razões, a começar pela instantânea sensação de felicidade que invade o herói antes mesmo que ele tenha qualquer indício de sua causa. O choque que o paralisa inteiramente diante de tal sensação não se explica por si mesmo, por isso o esforço agônico que segue a tentativa de decifrar a impressão. Enquanto o efeito da sensação diminui, o esforço se prolonga na tentativa de fazer com que aquilo que ela traz consigo venha à luz. Um primeiro indício se apresenta na semelhança do sabor com uma lembrança antiga: "...ouço o rumor das distâncias atravessadas. Por certo o que assim palpita no fundo de mim deve ser a imagem, a recordação visual que ligada a esse sabor, tenta segui-lo até chegar a mim."<sup>138</sup> Já vencido pelo esforço e perto da desistência diante do fracasso da tentativa de decifrar a impressão, qual um segundo choque, tão violento quanto o primeiro, a lembrança surge trazendo-lhe de volta sua infância em Combray.

Tal como será discutido no último volume do livro, o mecanismo de funcionamento da memória involuntária é decisivo para toda a estrutura do romance e para a instauração da temporalidade de reencontro com o tempo perdido. A memória involuntária, antes de tudo, reconhece uma contiguidade entre um instante passado e um instante presente, criando uma espécie de mecanismo associativo, como coloca Deleuze: "por um lado, semelhança entre uma sensação presente e uma sensação passada; por outro lado,

---

sur le passé ne conservent rien de lui, je n'aurais jamais eu envie de songer à ce reste de Combray. Tout cela était en réalité mort pour moi. Idem.)

<sup>138</sup> Proust, op. cit., p. 50. (j'entends la rumeur des distances traversées. Certes, ce qui palpite ainsi au fond de moi, ce doit être l'image, le souvenir visuel, qui, lié à cette saveur, tente de la suivre jusqu'à moi. Proust, op. cit., p. 51.)

contigüidade da sensação passada com um conjunto que então vivemos, e que ressuscita sob o efeito da sensação presente. Assim o sabor da madalena é semelhante àquele provado em Combray; e ele ressuscita Combray, onde o provamos pela primeira vez.”<sup>139</sup> Pode-se dizer assim que a memória involuntária repousa sobre duas sensações ou dois momentos semelhantes. Mas mais do que isso, Deleuze afirma que há uma identidade entre as sensações, uma identidade da qualidade comum aos dois momentos ou sensações, o antigo e o atual. A identidade no sabor da madalena é, porém, apenas condição para algo superior, ou seja, a instauração de uma diferença entre o momento atual e o antigo. Isso ocorre da seguinte forma: na memória voluntária, há uma relação exterior entre o sabor do bolinho e Combray; falar de um não significa remeter-se ao outro. Na memória involuntária, ocorre o contrário; a relação passa a ser interna; a memória “interioriza o contexto”, tornando a antiga sensação do sabor da madalena inseparável da infância em Combray; já pela identidade entre o sabor atual e o antigo, o antigo contexto também torna-se inseparável do sabor da madalena no presente. “Ao mesmo tempo em que a semelhança entre os dois momentos é superada em uma identidade mais profunda, a contigüidade [entre o sabor antigo e Combray] que pertencia ao momento passado é superada em uma diferença mais profunda. Combray ressurge na sensação atual, e sua diferença com a antiga sensação é interiorizada na sensação presente. A sensação não é assim mais separável dessa relação com o objeto diferente. O essencial na memória involuntária não é a semelhança, nem mesmo a identidade, que não são mais que condições. O essencial é a diferença interiorizada, tornada imanente.”<sup>140</sup> É a essa diferença interiorizada que se refere o “passado em si”, tal como o vê Deleuze nas recordações. Combray surge num passado que não é relativo nem a algo que foi presente, nem é passado graças ao presente atual que lhe tomou o lugar como

<sup>139</sup> Deleuze, op. cit., pp. 70-1.

<sup>140</sup> Deleuze, op. cit., p. 75.

presente e lhe transformou em passado. Aproximar-se desse passado em si significa além de tudo aproximar-se de um passado que nunca foi vivido como presente; nunca, portanto, a percepção consciente teve acesso a ele. Deleuze afasta assim qualquer dimensão restaurativa na memória involuntária. O passado que surge não é a recuperação de algo perdido a que se já teve acesso e que o tempo tornou estranho, mas a conquista de uma experiência nova com o passado, algo somente permitido por meio da memória involuntária.

O mecanismo da memória involuntária não explica, contudo, algo fundamental como a felicidade que invade o herói nos momentos singulares e fugidios das recordações. Nenhuma explicação sobre a causa de tal alegria é dada em *No Caminho de Swann*. A impressão que fica ao leitor do episódio da madalena é de que a busca pelo motivo de tal felicidade é interrompida, ou então realizada pela narrativa da Combray reencontrada. O episódio deixa ainda uma dúvida: qual é o estatuto da narrativa sobre a infância que se segue ao episódio da madalena e ao reencontro com Combray? Tudo levaria a crer que é um desdobramento dos instantes revelados pela memória involuntária; que a narração da infância, de “Combray e seus arredores, tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, de minha taça de chá.”<sup>141</sup> Dizer isso não está errado, mas talvez não seja suficiente, uma vez que Combray se destaca do conjunto da narrativa de maneira singular, dificultando sua localização. Por situar-se na infância está a meio caminho de ser interpretada como um paraíso há muito perdido e finalmente recobrado. Isso se reforça pelas páginas anteriores que preparam sua descoberta em contraponto às tentativas malogradas do adulto melancólico de se lembrar dela. Além disso, a narrativa da infância de fato apresenta uma imagem feliz da infância, a despeito da enfermidade e das crises nervosas do herói. A presença das figuras protetoras da

---

<sup>141</sup> Proust, op. cit., p. 51. (Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé.)

mãe, da avó e da empregada Françoise, bem como o envolvimento de todos os ambientes pela força acolhedora do hábito reforçam a dimensão protetora de Combray em oposição às ameaças de um mundo estranho.

Também como prenúncio de toda a obra Combray é exemplar.<sup>142</sup> Nela já estão enunciados os dois planos da vida mundana a serem desenvolvidos posteriormente, e que constituem o grande tema de crítica social do livro na oposição entre nobreza e alta burguesia: os caminhos de Guermantes e de Méséglise. Este último é também o caminho de Swann, protagonista do primeiro romance, admirado pelo herói na infância, e personagem mais próximo da realização artística ambicionada pelo narrador. Na sua ambigüidade, Swann é contraponto à frivolidade dos salões, mas também é severamente castigado por Proust por ter trocado sua busca pela verdade e sua ambição artística pela futilidade da vida social. De todos os personagens é talvez aquele a quem Proust reserva o destino mais cruel.<sup>143</sup> Protagonista no mundo retratado no início do livro, no final está esquecido pelo meio em que viveu. Todavia ele permanece como uma sombra sobre o narrador, o qual teria o mesmo destino trágico e irrelevante caso não fosse salvo pela descoberta da literatura. Ainda em Combray, Swann, como pai de Gilberte, abre a série dos amores do herói, e, em seu caso com Odette já prenuncia a angústia do ciúme que o herói viverá com Albertine. Por fim, a suspeitada homossexualidade dessa última já está anunciada no episódio de Montjuvain, que aparece como a descoberta do mal nesse paraíso perdido da infância.

A questão do tempo em Combray também não deixa de remeter à obra de arte. O tempo, nessa cidadezinha, não corre como em outros lugares presentes no livro. Não há nenhuma indicação precisa para situá-la. Sabe-se que o herói ia para Combray durante as férias da Páscoa, mas essa é a única indicação temporal. O inverno e a primavera

---

<sup>142</sup> Ricoeur, op. cit., pp. 234-5.

misturam-se no mesmo dia. O próprio herói não tem uma idade definida. De manhã é uma criança e a tarde já é um adolescente. À noite, por fim, no quarto de dormir, essas temporalidades voltam a se confundir de um modo que só ocorre no sono ou na obra de arte. Por fim, em Combray ainda se dá a descoberta da paixão pela literatura com Bergotte e do desejo de escrever, eternamente adiado para o dia seguinte. Como imagem da felicidade e como anúncio da desilusão da vida posterior do herói, Combray está situada numa temporalidade especial, na qual o tempo é o dos acontecimentos não coordenados e sem datas, a massa indistinta de lembranças; "é o paraíso perdido no qual a 'fé que cria' ainda não se distingue da ilusão da realidade nua e muda das coisas exteriores".<sup>144</sup>

Por todos esses motivos, pode-se dizer que Combray está situada em um lugar especial entre o tempo perdido e o tempo reencontrado: no limiar do tempo reencontrado; somente aí a vida se apresenta nas múltiplas camadas temporais que se acumulam num mesmo dia.<sup>145</sup> Isso facilitaria muito a interpretação da memória involuntária como o tempo reencontrado. Há, porém, um pequeno parêntese, cuja grande importância foi ressaltada por Ricoeur, logo após o reencontro com Combray no episódio da madalena, no qual Proust intervém como narrador adiando para um futuro indefinido a descoberta dos motivos e do sentido da felicidade suscitada pela memória involuntária: "(embora ainda não soubesse, e tivesse de deixar para muito mais tarde tal averiguação, por qual motivo aquela lembrança me tornava tão feliz)."<sup>146</sup> O leitor desavisado, que não prestasse atenção a essa pequena intervenção, facilmente chegaria a conclusão de que a memória

<sup>143</sup> Os destinos cruéis são especialmente reservados por Proust aos artistas que não teriam atingido o cume da realização artística. Sobre esse ponto, o envelhecimento e a morte de Bergotte, em *A Prisioneira*, são exemplares.

<sup>144</sup> Ricoeur, op. cit., p. 237.

<sup>145</sup> Sobre a peculiaridade do tempo em Combray, e a reunião de diversas temporalidades em um mesmo dia, cf. John Porter Houston, *Les structures temporelles dans la Recherche*, in *Recherche de Proust*, Paris, Éditions du Seuil, 1980. pp. 97-100.

<sup>146</sup> Proust, op. cit., p. 51. (quoique je ne susse pas encore et dusse remettre à bien plus tard de découvrir pourquoi de souvenir me rendait si heureux. Idem.) Ainda uma vez, em *O Caminho de Guermantes*, Proust anunciará (e adiará) a descoberta do sentido da memória involuntária.

involuntária explica toda a dimensão do tempo reencontrado. Mas se fosse assim, e a questão já estivesse resolvida, a busca do tempo perdido não seria mais do que uma luta contra o esquecimento, algo que ainda está muito aquém da força representada pelo tempo perdido.

## 2.2 – O Tempo Reencontrado

Proust adia por milhares de páginas a solução discretamente anunciada para o problema da memória involuntária. Quem segue atento a leitura do livro vai perceber que ela dificilmente retorna, pelo menos com a força das páginas iniciais. O livro se ocupará, isso sim, com a desilusão da vida do herói, com seus amores frustrados, com a desistência da carreira de escritor, enfim, com a decepção que marca toda tentativa de aproximar-se, na realidade, dos segredos que a imaginação lhe prometia. O momento mais alto de todo o desencantamento que dita o tom às aventuras tediosas do herói ocorre no último volume. Isso em dois momentos centrais inseridos em uma série de eventos marcados pela morte e pelo declínio:<sup>147</sup> primeiro, no retorno a Combray, na qual o herói revisita os locais em que havia passado sua infância. O reencontro, todavia, não é marcado pela alegria, mas pelo desânimo e pela indiferença frente aos lugares que em sua memória o haviam encantado. Como bem viu Ricoeur, essa estadia “não reaviva a lembrança, mas apaga o desejo. É necessário renunciar a reviver o passado se o tempo perdido deve ser de alguma forma redescoberto. Essa incuriosidade é considerada como trazida pelo tempo, entidade personificada que jamais será destinada sem vestígios nem ao tempo perdido nem à eternidade, e que até o final será simbolizada pelo seu poder de destruição.”<sup>148</sup>; e, segundo, uma desilusão com a própria literatura, representada aqui por

---

<sup>147</sup> Ricoeur, op. cit., p. 241.

<sup>148</sup> Ricoeur, op. cit., p. 241. É significativo, em nosso contexto, que Ricoeur insista na necessidade de renunciar a “reviver” o passado. Essa palavra, “reviver”, remete-nos diretamente ao conceito de “vivência” de

Proust por meio de um pastiche do diário dos irmãos Goncourt. Além de ser uma crítica à literatura realista, ou melhor, justamente por causa disso, Proust estende o alcance da crítica ao pastiche dos Goncourt a toda a literatura, que perde seus poderes de desvendar a verdadeira realidade, e de investigar o que se esconde sob nossas impressões mais comuns. Percebendo que todas as suas esperanças em torno da literatura eram infundadas, sua relação com ela transforma-se. O projeto de escrever um livro deixa de ser adiado, e é abandonado definitivamente.

Tudo estaria perdido, caso uma série de conjunções fortuitas não desse novamente ao herói do romance a chance de firmar uma imagem de passado.<sup>149</sup> No último volume, a experiência da memória involuntária volta com força, mas dessa vez o herói está disposto a investigá-las a fundo. O seu retorno é inserido por Proust não só como um episódio no interior da narração – uma reflexão na biblioteca dos Guermantes, enquanto espera para ser recebido na recepção que ocorre ao lado – mas também como uma teoria estética que coroa a narrativa e que procura resolver os problemas colocados desde o início para a salvação do tempo perdido. Como no episódio da madalena, o choque das recordações é desencadeado por acontecimentos inteiramente banais<sup>150</sup> – um tropeção, a textura de um guardanapo e um barulho de colher – que num instante lhe

---

Benjamin. Na vivência, os laços com o passado e o poder da memória estão prejudicados, em virtude de uma consciência sempre pronta a aparar os choques da vida presente. O passado que a vivência recupera, que poderia ser identificado àquele que Proust tem acesso pela memória voluntária, não estrutura qualquer experiência no sentido estrito do termo. Segundo Benjamin, como veremos adiante, o reencontro com o tempo perdido só poderá ser efetuado no momento em que o narrador tiver a possibilidade de produzir artificialmente, ou seja, pela obra literária, algumas das condições que estruturavam a verdadeira experiência.

<sup>149</sup> “Mas é muitas vezes quando tudo nos parece perdido que sobrevém o aviso graças ao qual nos conseguimos salvar: bateu-se em todas as portas que a nada conduzem, e na única por onde se poderia entrar, e que se procuraria em vão durante cem anos, esbarra-se por acaso, e ela se abre.” Marcel Proust, *O Tempo Redescoberto*, São Paulo, Globo, 1995, p. 148. (Mais c’est quelquefois au moment où tout nous semble perdu que l’avertissement arrive qui peut nous sauver, on a frappé à toutes les portes qui ne donnent sur rien, et la seule par où on peut entrer et qu’on aurait cherchée en vain pendant cent ans, on y heurte sans le savoir, et elle s’ouvre. Proust, *A la Recherche du Temps Perdu* V. 4, Paris, Gallimard, 1989, p. 445.)

<sup>150</sup> Benjamin percebeu a importância dos acontecimentos banais para Proust ao escrever: “Seria lícito dizer que todas as vidas, obras e ações importantes nada mais são que o desdobramento imperturbável da hora mais banal e mais efêmera, mais sentimental e mais frágil da vida de seu autor?”, Benjamin, *Para uma Imagem de Proust*, GS II-1, p. 312; OE I, p. 38.

trazem de volta um passado num frescor e numa felicidade que ele não havia conhecido quando os havia vivido como presente.

Algumas diferenças marcam a reflexão na biblioteca dos Guermantes do episódio da madalena. A busca do sentido das recordações não é interrompida, mas levada até o final a fim de se entender o motivo de tal felicidade. Isso significa que o acaso decisivo para o reencontro com o tempo perdido não se resume a uma mera contingência que, em si mesma, seria suficiente para a instauração do tempo reencontrado. Seu elemento decisivo é a exigência de um exercício de atenção que torne o sujeito receptivo ao acolhimento do acaso e o prepare para reconhecer nesse instante a verdade que lhe é comunicada de forma fortuita. Somente a sua disposição em agarrar-se a esse instante decisivo e investigá-lo até o fundo confere o caráter necessário e insubstituível de uma verdade que, de outra maneira, passaria despercebida e se perderia no tempo. Assim, tão decisivo para o herói quanto o surgimento repentino das recordações pela memória involuntária é a decisão de superar a preguiça e investigar as impressões que o acaso lhe transmite.<sup>151</sup> “Desta vez eu estava bem resolvido a não mais me resignar, como no dia em que eu saboreara a madalena molhada no chá e ignorar por que, sem haver eu feito nenhum outro raciocínio nem achado nenhum argumento decisivo, perderam toda a importância as dificuldades, insolúveis minutos antes.”<sup>152</sup>

Uma outra diferença em relação ao episódio da madalena é que a decifração da memória involuntária não esclarece aqui apenas algo sobre esse passado que torna-se simultâneo ao presente, mas repercute sobre toda a vida do herói, notadamente sobre sua vocação de escritor. Como Ricoeur nos diz, “não que o narrador não tivesse percebido, desde a época de Combray, que a alegria intensa que sentia resultava da

<sup>151</sup> Cf. J.M. Gagnebin, *O rumor das distâncias atravessadas*, Manuscrito. pp. 5-6.

<sup>152</sup> Proust, op. cit., p 149. (Sans que j’eusse fait aucun raisonnement nouveau, trouvé aucun argument décisif, les difficultés, insolubles tout à l’heure, avaient perdu toute importance. Mais cette fois, j’étais bien décidé à ne pas me résigner à ignorer pourquoi, comme je l’avais fait le jour où j’avais goûté d’une madeleine trempée dans une infusion. Idem.)

conjunção fortuita entre duas impressões semelhantes a despeito de sua distância no tempo; aliás, ainda dessa vez, o herói não tarda em reconhecer Veneza e as duas lajotas desiguais do batistério de São Marcos sob a impressão da pavimentação desigual de Paris. O enigma a ser resolvido não é, portanto, que a distância temporal possa ser anulada desse modo ‘por acaso’, ‘como por encanto’, na identidade de um mesmo instante: é que a alegria recebida seja ‘uma alegria semelhante à da certeza, e suficiente para, sem mais provas, tornar-me indiferente à idéia da morte?’. Em outras palavras, o enigma a ser resolvido é o da relação entre os momentos bem aventurados, oferecidos pelo acaso e pela memória involuntária, e a ‘história invisível de uma vocação.’”<sup>153</sup>

Como anteriormente, no episódio da madalena, a memória involuntária percorre, num instante, a distância entre dois momentos separados pela sucessão temporal. A impressão de abolição do tempo entre esses dois momentos é tão forte que Proust se desdobra ao tentar defini-lo com uma linguagem que, todavia, permite uma discussão sobre a própria pertinência das expressões utilizadas, bem como sobre a relação dessa “teoria estética” com o material narrativo do romance. Proust diz: “confrontando entre si as diversas impressões bem aventuradas, que tinham em comum a faculdade de serem sentidas simultaneamente no momento atual e no pretérito, o ruído da colher no prato, a desigualdade das pedras, o sabor da madalena fazendo o passado permear o presente a ponto de me tornar hesitante, sem saber em qual dos dois me encontrava; na verdade, o ser que então em mim gozava dessa impressão e lhe desfrutava o conteúdo extratemporal, repartido entre o dia antigo e o atual, era um ser que só surgia quando, por uma dessas identificações entre o passado e o presente, se conseguia situar no único meio onde se poderia viver, gozar a essência das coisas, isto é, fora do tempo. Assim se explicava que, ao reconhecer eu o gosto da pequena madalena, houvessem cessado minhas inquietações acerca da morte, pois o ser que me habitara naquele instante era

---

<sup>153</sup> Ricoeur, op. cit., p. 243.

extratemporal, por conseguinte alheio às vicissitudes do futuro. Tal ser nunca me aparecera, nunca se manifestara senão longe da ação, da satisfação imediata, senão quando o milagre de uma analogia me permitia escapar ao presente. Só ele tinha o poder de me fazer recobrar os dias escoados, o Tempo perdido, ante o qual se haviam malogrado os esforços da memória e da inteligência.”<sup>154</sup> E logo após, na pagina seguinte, Proust volta a descrever o instante da conjunção de dois momentos inicialmente separados pelo tempo, como o subterfúgio pelo qual lhe “fora dado obter, isolar, imobilizar o que nunca antes aprendera: um pouco de tempo em estado puro”.<sup>155</sup> Extratemporal, fora do tempo, momento liberto da ordem do tempo, tempo em estado puro: tais designações, a princípio contraditórias, são utilizadas por Proust para descrever o mesmo instante em que dois momentos distantes se justapõem, momento único que lhe permitia “gozar as essências das coisas”. Talvez Maurice Blanchot tenha sido um dos poucos que chamou atenção para a discrepância de tal designação. Primeiro, a designação por extratemporal: “incidente ínfimo, perturbador que rasga a trama do tempo e através desse rasgão nos introduz num outro mundo: fora do tempo, diz Proust com precipitação. Sim, afirma ele, o tempo é abolido, uma vez que simultaneamente, num gesto real, fugidio mas irrefutável, eu agarro o instante de Veneza e o instante de Guermantes, não um passado ou um presente mas uma mesma presença que faz coincidir numa simultaneidade sensível

<sup>154</sup> Proust op. cit., pp. 152-3. (en comparant entre elles ces diverses impressions bienheureuses et qui avaient entre elles ceci de commun que j'éprouvais à la fois dans le moment actuel et dans un moment éloigné le bruit la cuiller sur l'assiette, l'inégalité des dalles, le goût de la madeleine, jusqu'à faire empiéter le passé sur le présent, à me faire hésiter à savoir dans lequel des deux je me trouvais; au vrai, l'être qui alors goûtait en moi cette impression la goûtait en ce qu'elle avait de commun dans un jour ancien et maintenant, dans ce qu'elle avait d'extra-temporal, un être qui n'apparaissait que quand, par une de ces identités entre le présent et le passé, il pouvait se trouver dans le seul milieu où il pût vivre, jouir de l'essence des choses, c'est-à-dire en dehors du temps. Cela expliquait que mes inquiétudes au sujet de ma mort eussent cessé au moment où j'avais reconnu inconsciemment le goût de la petite madeleine puisqu'à ce moment-là l'être que j'avais été était un être extra-temporal, par conséquent insoucieux des vicissitudes de l'avenir. Il ne vivait que de l'essence des choses, et ne pouvait la saisir dans le présent où l'imagination n'entrant pas en jeu, les sens étaient incapables de la lui fournir; l'avenir même vers lequel se tend l'action, de la jouissance immédiate, chaque fois que le miracle d'une analogie m'avait fait échapper au présent. Seul, il avait le pouvoir de me faire retrouver les jours anciens, le temps perdu, devant quoi les efforts de ma mémoire et de mon intelligence échouaient toujours. Proust, op. cit., pp. 449-50.)

<sup>155</sup> Proust, op. cit., p. 153. (d'obtenir, d'isoler, d'immobiliser – la durée d'un éclair – ce qu'il n'appréhende jamais: un peu de temps à l'état pur. Proust, op. cit., p. 451.)

momentos incompatíveis, separados por todo o curso da duração. Eis, pois, o tempo apagado pelo próprio tempo; eis a morte, essa morte que é obra do tempo, suspensa, neutralizada, tornada vã e inofensiva. Que instante!”<sup>156</sup> Mas, logo a seguir, o mesmo instante é designado por tempo em estado puro: uma contradição necessária, como diz Blanchot, tal sua fecundidade para a compreensão do mecanismo do tempo. Segundo Blanchot, o desafio é entender como o que está fora do tempo torna disponível o tempo em estado puro. Ora, a simultaneidade dos dois momentos, inicialmente separados, e finalmente reunidos, torna possível o percorrimto de uma distância, como já pressentira Proust no episódio da madalena. Percorrer essa distância é percorrer “toda a realidade do tempo, e ao percorrê-la, experimentar o tempo como espaço e lugar vazio, quer dizer, livre dos acontecimentos que o preenchem.”<sup>157</sup> O caminho do *extratemporal* ao *tempo puro* encerra uma progressão que vai da supressão do tempo cronológico na vida do autor (*extratemporal*) ao vislumbre de uma nova temporalidade livre da seqüência normal dos acontecimentos (*tempo puro*).

A descoberta do tempo puro por meio desses instantes é, tanto para Blanchot como também para Deleuze e Ricoeur, a descoberta de uma temporalidade que vai além daquela revelada pela memória involuntária. É a descoberta do ser em si do passado, como vimos em Deleuze, descoberta de tal importância que tem o poder de incorporar os segredos das recordações em algo que as supera em suas conseqüências. Diz Blanchot: “Tempo puro, sem acontecimentos, vacância movente, distância agitada, espaço interior em devir onde os êxtases do tempo se dispõem numa simultaneidade fascinante, que é então tudo isso? O próprio tempo da narrativa, o tempo que não está *fora* do tempo, mas que se experimenta como *exterior*, sob a forma de um espaço, esse espaço imaginário onde a arte encontra e dispõe os seus recursos. (...) Mas sejam quais forem as

<sup>156</sup> Maurice Blanchot. *O Livro por Vir*. Lisboa, Relógio d'Água, 1984. Pp. 20-1.

<sup>157</sup> Blanchot, op. cit., p. 21.

‘sensações’ que servem de número à experiência que descreve, o que a torna essencial é o fato de esta ser, para Proust, experiência de uma estrutura original do tempo, que por sua vez (ele está, a dado momento, bem consciente disso) se relaciona com a possibilidade de escrever, como se esta brecha o tivesse bruscamente introduzido nesse tempo próprio da narrativa sem o qual pode evidentemente escrever, não deixa de o fazer, e no entanto ainda não começou a escrever.(...) Como se vê, o que lhe é dado ao mesmo tempo é não só a garantia da sua vocação, a afirmação dos seus dons, mas a própria essência da literatura que ele tocou, provou em estado puro, provando a transformação do tempo num espaço imaginário (o espaço próprio das imagens), nessa ausência movente, sem acontecimentos que a dissimulem, sem a presença que a obstrua, nesse vazio sempre em devir.”<sup>158</sup>

Proust encontra um limite para a experiência das recordações, bem como o paradoxo da descoberta da essência de algo que, como coloca Blanchot, permanece em devir. Proust tem consciência da importância de tal experiência, não só para a salvação do próprio passado, mas também para a compreensão da realidade, uma vez que a imagem que lhe é devolvida pela memória involuntária lhe traz uma realidade de tal forma como não pode ser vivida na realidade. Como salientou Benjamin, Proust estava “convencido da verdade de que não temos tempo de viver os verdadeiros dramas da existência que nos é destinada.”<sup>159</sup> A memória involuntária, a despeito do que ela indica, não é mais que um momento, privilegiado sem dúvida, mas transitório e sujeito ao curso de um tempo que destrói o que se pretende manter. “O que acabava de deleitar o ser três ou quatro vezes suscitado em mim talvez fossem mesmo fragmentos de existência subtraídos ao tempo, mas essa contemplação, embora de eternidade, era fugidia. E não obstante eu sentia como o *único fecundo e verdadeiro* o prazer que ela me concedera em

<sup>158</sup> Blanchot, op. cit., p. 21-2.

<sup>159</sup> Benjamin, GS II-1, pp. 320-21; OE I, p. 46.

raros intervalos de minha vida.”<sup>160</sup> A memória involuntária encontra seu limite no fato de oferecer apenas uma imagem, um estilhaço do tempo reencontrado que irrompe no curso do tempo perdido; ela revela o tempo reencontrado, mas continua submetida à contingência do tempo perdido; não tem, pois, o poder de recuperar o tempo perdido, permanece aquém da possibilidade que indica. O tempo reencontrado só pode ser alcançado pela decisão de fixar o momento fugidio em uma obra durável, isto é, em adentrar, pela decisão de escrever, na temporalidade que as recordações oferecem. Somente a decisão de escrever possibilita ao herói atravessar a soleira do tempo reencontrado. É a decifração dos signos e das sensações que fornece essa resposta tão procurada pelo narrador: “Decifração sem dúvida difícil, mas que unicamente nos permitia ler a verdade. Porque as verdades diretas e claramente apreendidas pela inteligência no mundo da plena luz são de qualquer modo mais superficiais do que as que a vida nos comunica à nossa revelia numa impressão física, já que entrou pelos sentidos, mas da qual podemos extrair o espírito. Em suma, num como noutro caso, quer se tratassem de impressões como as que me provocara a vista dos campanários de Martinville, quer de reminiscências como a da desigualdade de dois passos, ou o gosto da madalena, era mister tentar interpretar as sensações como signos de outras tantas leis e idéias, procurando pensar, isto é, fazer sair da penumbra o que sentira, convertê-lo em seu equivalente espiritual. Ora, esse meio que se me afigurava o único, que era senão a feitura de uma obra de arte?”<sup>161</sup>

<sup>160</sup> Proust, op. cit., p. 155. (De sorte que ce que l'être par trois et quatre fois ressuscité en moi venait de goûter, c'était peut-être bien des fragments d'existence soustraits au temps, mais cette contemplation, quoique d'éternité, était fugitive. Et pourtant je sentais que le plaisir qu'elle m'avait, à de rares intervalles, donné dans ma vie, était le seul qui fût fécond et véritable. Proust, op. cit., p. 454.)

<sup>161</sup> Proust, op. cit., p. 158. (Sans doute ce déchiffrement était difficile mais seul il donnait quelque vérité à lire. Car les vérités que l'intelligence saisit directement à claire-voie dans le monde de la pleine lumière ont quelque chose de moins profond, de moins nécessaire que celles que la vie nous a malgré nous communiquées en une impression, matérielle parce qu'elle est entrée par nos sens, mais dont nous pouvons dégager l'esprit. En somme, dans un cas comme dans l'autre, qu'ils s'agit d'impressions comme celle que m'avait donnée la vue de clochers de Martinville, ou de reminiscences comme celle de l'inégalité des deux marches ou le goût de la madeleine, il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un

A transposição da descoberta da essência das coisas para uma obra literária não deixa de colocar uma série de problemas ao narrador. O primeiro deles é referente ao material sobre o qual a obra deve ser elaborada. Não resta nenhuma dúvida de que é tal verdade sobre as coisas que deverá ser transposta para a obra. No entanto, não seria possível construí-la apenas sobre as “essências extratemporais” tal como reveladas pela memória involuntária, a visão original das recordações. Blanchot analisou muito bem essa dificuldade na comparação da *Recherche* com *Jean Santeuil*, livro no qual a descoberta desses momentos já era algo presente para Proust. O desafio consistiria na possibilidade ou não de se construir uma narrativa pura, que não apelasse para a memória voluntária, e nem para as circunstâncias da vida social ou amorosa do herói, tais como eram objeto dos romances da época. Uma narrativa pura, feita apenas dos momentos aventurados e da investigação das impressões privilegiadas, seria o objetivo de Proust em *Jean Santeuil*: uma narrativa que só contivesse o essencial, a verdade descoberta que se comunicaria espontaneamente à escrita e que excluiria todo o material de que a literatura do passado em geral se ocupava.<sup>162</sup> Esse objetivo não foi, porém, alcançado por Proust. *Jean Santeuil* resultou num livro feito em pedaços, retalhado, a fim de se evitar o caráter unitário de um enredo ou de uma história. Apesar disso, manteve o apego ao material romanesco tradicional, prejudicando ainda mais o destaque dos momentos essenciais. Como diz tão bem Blanchot, somente a própria paciência de Proust pôde vir em seu auxílio, na longa espera que suportou, e que lhe permitiu anos depois, na *Recherche*, encontrar o devido lugar para seus momentos essenciais: “se se quisesse em poucas palavras distinguir este esboço da obra que se lhe seguiu, poder-se-ia dizer que enquanto *Jean Santeuil*, para nos dar o sentimento de que a vida é feita de horas separadas, se agarrou a uma concepção fragmentada onde o vazio não é figurado mas permanece

---

équivalent spirituel. Or, ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire une oeuvre d'art? Proust, op. cit., p. 457.)

<sup>162</sup> Blanchot, op. cit., p. 28.

vazio, pelo contrário a *Recherche*, obra maciça, ininterrupta, conseguiu juntar aos pontos estrelados o vazio como plenitude e desta vez, fazer cintilar maravilhosamente as estrelas, porque já não lhes falta a imensidade do vazio do espaço. E assim, é pela continuidade mais densa e mais substancial que a obra consegue representar o que há de mais descontínuo, a intermitência desses instantes de luz de onde lhe vem a possibilidade de escrever.”<sup>163</sup>

Um outro desafio para o narrador que busca transportar as verdades das recordações para a linguagem é encontrar uma maneira de tornar a linguagem receptiva às essências. O narrador busca estabelecer a relação entre a técnica de construção da obra e o sentido dos momentos bem aventurados descortinados pela memória involuntária. Assim, o narrador deve encontrar uma forma de escrita que siga o modo de funcionamento dos exemplos singulares da memória involuntária, uma vez que esta constitui a única maneira pela qual se pode descobrir não só o próprio sentido de nosso passado, mas também da realidade, geralmente impermeável à ação da memória voluntária e da inteligência<sup>164</sup>. E pela descoberta da verdadeira apreensão da própria vida chega-se a maneira como tal apreensão deve ser transformada em literatura,

<sup>163</sup> Blanchot, op. cit., p. 28-9.

<sup>164</sup> “A grandeza da verdadeira arte (...) consiste ao contrário em captar, fixar, revelar-nos a realidade longe da qual vivemos, da qual nos afastamos cada vez mais à medida que aumentam a espessura e a impermeabilidade das noções convencionais que se lhe substituem, essa realidade que corremos o risco de morrer sem conhecer, e é apenas a nossa vida, a verdadeira vida, a vida enfim descoberta e tomada clara, a única vida, por conseguinte, realmente vivida, essa vida que, em certo sentido, está sempre presente em todos os homens e não apenas nos artistas. Mas não a vêem, não a tentam desvendar. E assim seu passado se entulha de inúmeros clichês, inúteis porque não ‘revelados’ pela inteligência. Captar a nossa vida; e também a dos outros; pois o estilo para o pintor como para o escritor é um problema não de técnica, mas de visão. É a revelação, impossível por meios diretos e conscientes, da diferença qualitativa decorrente da maneira pela qual encaramos o mundo, diferença que, sem a arte, seria o eterno segredo de cada um de nós.” Proust, op. cit., p. 172. (La grandeur de l’art véritable (...) c’était de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons, de laquelle nous nous écartons de plus en plus au fur et à mesure que prend plus d’épaisseur et d’impermeable la connaissance conventionnelle que nous lui substituons, cette réalité que nous risquerions fort de mourir sans avoir connue, et qui est tout simplement notre vie. La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c’est la littérature. Cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l’artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu’ils ne cherchent pas à l’éclaircir. Et ainsi leur passé est encombré d’innombrables clichés qui restent inutiles parce que l’intelligence ne les a pas ‘développés’. Notre vie; et aussi la vie des autres; car le style pour l’écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la

transformação essa que imprime ao tempo a diferença qualitativa da passagem da vida à literatura: “Uma imagem fornecida pela vida nos traz de fato, num momento, sensações múltiplas e diversas. (...) Uma hora não é apenas uma hora, é um vaso repleto de perfumes, de sons, de projetos e de climas. O que chamamos realidade é uma determinada relação entre sensações e lembranças a nos envolverem simultaneamente (...) relação única que o escritor precisa encontrar a fim de unir-lhe para sempre em sua frase os dois termos diferentes. Podem-se alinhar indefinidamente, numa narrativa, os objetos pertencentes ao sítio descrito, mas a verdade só surgirá quando o escritor tomar dois objetos diversos, estabelecer a relação entre eles, análoga no mundo da arte à relação única entre causa e efeito no da ciência, e os enfeixar nos indispensáveis anéis de um belo estilo, ou quando, como a vida, por meio de uma qualidade comum a duas sensações, lhe extrair a essência, confundindo-as, para as subtrair às contingências do tempo, numa metáfora, ligando-as pelo laço indescritível de uma aliança de palavras.”<sup>165</sup>

A figura de estilo responsável pela reunião de dois objetos diferentes, e que funciona segundo o modelo da memória involuntária, é a metáfora. “Essa relação metafórica, manifesta pela elucidação dos momentos bem aventurados, torna-se a matriz de todas as relações em que dois objetos distintos são, a despeito de sua diferença, alçados à essência e subtraídos às contingências do tempo. Todo o aprendizado dos signos, responsáveis pelo comprimento de *Em busca...* cai assim sob a lei percebida no exemplo privilegiado de alguns signos premonitórios, já portadores do sentido desdobrado

---

différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret éternel de chacun. Proust, op. cit., p. 474)

<sup>165</sup> Proust, op. cit., p. 167. (Une image offerte par la vie nous apportait en réalité à ce moment-là des sensations multiples et différents. (...) Une heure n'est pas qu'une heure, c'est un vase rempli de parfums, de sons, de projets et de climats. Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément (...) rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents. On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans des anneaux nécessaires d'un beau style. Même, ainsé que la vie, quand en rapprochant une qualité commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore. Proust, op. cit., pp. 467-8.)

que só resta à inteligência esclarecer. Aqui o estilo não designa nada de ornamental, mas a entidade singular que resulta da conjunção, em uma obra de arte única, entre as questões de onde ela procede e as soluções que apresenta.”<sup>166</sup> É o desvendamento do sentido das recordações na sua importância para uma vida inteira. Como tais recordações lhe haviam trazido a verdade e a felicidade, sob a figura do acaso, cabe agora, na construção da obra, utilizar esse modelo, agora não mais sujeito à contingência, para a sua eternização.

Mas a obra ainda tem que se haver com a prova mais difícil, o enfrentamento do tempo em sua figura mais devastadora, a da morte. A decisão de escrever suspende o curso natural do tempo e instaura o tempo da obra, o tempo em estado puro, mas a vida de seu autor continua sujeita ao curso irreversível do tempo. Enquanto a obra é escrita, o envelhecimento do autor não cessa, como também não deixa de se aproximar o dia de sua morte. O autor não escapa ao movimento que o livro caracteriza como uma espécie de curso natural de todas as coisas em direção à morte, ao esquecimento e ao nada. Esse sentimento tocará o herói de maneira mais forte justamente quando ele está mais convencido de ter-lhe escapado. A entrada no salão de Guermantes e o não reconhecimento daqueles que ali se encontram produz uma forte sensação de desorientação. Mais uma vez é o tempo o agente da confusão. Após anos afastado da vida social, o herói não consegue reconhecer nas pessoas presentes os rostos do passado guardados em sua memória. O que o narrador assemelha a um baile de máscaras nada mais é do que a ação corrosiva empreendida pelo tempo nos longos anos que passara longe da vida mundana. Tais personagens nada mais são que um “teatro de bonecos no qual, para identificarem-se as pessoas conhecidas, seria necessário assistir-se à ação em vários planos a se desdobrarem em profundidade atrás das personagens e exigindo grande trabalho mental, pois deviam-se ver esses velhos fantoches tanto com os

---

<sup>166</sup> Ricoeur, op. cit., p. 249-50.

olhos como com a memória.”<sup>167</sup> Esse envelhecimento indica sobretudo a aproximação da morte do próprio herói, indicando a impossibilidade temporal de realizar a obra que já trazia em si: “eu verificava essa ação destrutiva do Tempo precisamente quando me propunha a evidenciar, intelectualizar numa obra de arte as realidades extratemporais.”<sup>168</sup> Uma contradição se insinua: a obra deveria ser composta das realidades extratemporais; sua expressão, no entanto, ocorre na sujeição ao tempo perdido: o extratemporal é ameaçado na sua expressão temporal, que é a vida limitada do autor, sujeita a um fim abrupto.<sup>169</sup> Mas essa contradição só existe caso o momento de reencontro com o tempo perdido seja desvinculado das verdades vislumbradas nos momentos extratemporais. Se a obra conseguir divisar no curso destruidor do tempo uma marca das essências extratemporais, ela poderá incorporar a morte e o envelhecimento em sua construção, constituindo assim em seu interior uma luta contra essa marca destruidora do tempo. É o que ocorre na seqüência, no momento em que o narrador divisa dois sinais do extratemporal nos rostos envelhecidos da sociedade parisiense. Primeiro, a visibilidade de um tempo sempre presente, mas invisível: “Um teatro de bonecões envoltos nas cores imateriais dos anos, personificando o Tempo, o Tempo ordinariamente invisível, que, para deixar de sê-lo, vive à cata de corpos e, mal os encontra, logo deles se apodera a fim de exibir a sua lanterna mágica.”<sup>170</sup> E segundo, a profunda identidade que os seres

<sup>167</sup> Proust, op. cit., p. 194. (Des poupées, mais que pour les identifier à celui qu'on avait connu, il fallait lire sur plusieurs plans à la fois, situés derrière elles et qui leur donnaient de la profondeur et forçaient à faire un travail d'esprit quand on avait devant soi ces vieillards fantoches, car on était obligé de les regarder en même temps qu'avec les yeux avec la mémoire. Proust, op. cit., p. 503)

<sup>168</sup> Proust, op. cit., p. 200. (Je découvrais cette action destructrice du Temps au moment même où je voulais entreprendre de rendre claires, d'intellectualiser dans une oeuvre d'art, des réalités extra-temporelles. Proust, op. cit., pp. 508-9.)

<sup>169</sup> É possível dizer, e isso já foi afirmado por alguns comentadores, que essa é uma contradição que se insinua também entre a escrita do romance e a teoria estética que Proust elabora nesse último volume. Se o romance se constrói por meio de uma linguagem que se desdobra no tempo e busca sempre inventar novas temporalidades, a teoria estética de Proust elege como objetivo máximo da obra de arte a apreensão de essências atemporais. Se a escrita põe a seu serviço a força destruidora do tempo e revela uma relação paradoxal com o tempo, a teoria de Proust seria mais “tradicional”, procurando escapar ao tempo ao oferecer uma concepção de obra de arte como representação da eternidade. Discutiremos esse tema logo adiante.

<sup>170</sup> Proust, op. cit., p. 194. (Des poupées baignant dans les couleurs immatérielles des années, des poupées extériorisant le Temps, le Temps que d'habitude n'est pas visible, pour le devenir cherche des corps et, partout où il les rencontre, s'en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique. Proust, op. cit., p. 503.)

conservam, apesar de sua degradação: “Admirou-me a força original de renovação do tempo que, respeitando embora a unidade do ser e as leis da vida, sabe assim mudar o cenário e introduzir contrastes ousados em dois aspectos sucessivos das mesmas personagens (...) Breve, o artista Tempo interpretara todos esses modelos de modo a torná-los reconhecíveis, mas não parecidos, não que os embelezasse, mas porque os envelhecera. Esse artista trabalha, aliás, muito lentamente.”<sup>171</sup>

A visibilidade do tempo na face das pessoas, bem como sua identidade ao longo de toda uma vida, são maneiras pelas quais a destrutividade do tempo é incorporada na obra como traço formal determinante. Mostrar o imenso espaço que os homens ocupam no tempo é a tarefa a que o narrador se propõe na última página. Um espaço não só desmesurado, mas também composto por camadas temporais que, na obra, se justapõem e se apreendem na sua simultaneidade. A última figura do tempo, o tempo incorporado, revela que a obra se estrutura no entrecruzamento de camadas temporais, e que ela é possível graças a um tempo que é a transversal entre épocas distantes. O mesmo barulho da sineta ouvida na infância, anunciando as visitas de Swann, continua a ecoar para o narrador que aprendeu a ouvi-lo simultaneamente ao seu presente. “Era então que esse tilintar lá estava, e também, entre ele e o presente, todo o passado, que eu não supunha carregar, a desenrolar-se indefinidamente. Eu já existia quando ecoara, e, se ainda o ouvia, era que não houvera a menor descontinuidade, que eu nunca tivera um momento de trégua, nunca deixara de existir, de pensar, de ter consciência de mim, senão esse minuto antigo não se me agarraria tanto, nem o poderia eu recobrar, encontrar mediante apenas uma entrada mais profunda em mim mesmo. Era essa noção do tempo incorporado, dos anos escoados porém inseparáveis de nós que eu tencionava fazer

---

<sup>171</sup> Proust, op. cit., pp. 203-4. (j'admira la force de renouvellement original du Temps qui, tout en respectant l'unité de l'être et les lois de la vie, sait changer ainsi le décor et introduire de hardis contrastes dans deux aspects successifs d'un même personnage. (...) Bref l'artiste, le Temps, avait 'rendu' tous ces modèles de telle façon qu'ils étaient reconnaissables, mais ils n'étaient pas ressemblants, non parce qu'ils les avait flattés mais parce qu'il les avait vieillis. Cet artiste-là, du reste, travaille fort lentement. Proust, op. cit., p. 513.)

ressaltar em minha obra. (...) Se ao menos me fosse concedido um prazo para terminar minha obra, eu não deixaria de lhe imprimir o cunho desse Tempo cuja noção se me impunha hoje com tanto vigor, e, ao risco de fazê-los seres monstruosos, mostraria os homens ocupando no Tempo um lugar muito mais considerável do que o tão restrito a eles reservado no espaço, um lugar, ao contrário, desmesurado, pois, à semelhança de gigantes, tocam simultaneamente, imersos nos anos, todas as épocas de suas vidas, tão distantes – entre as quais tantos dias cabem – no Tempo.”<sup>172</sup> A contiguidade entre o começo da obra e esse final que é introduzido pela retomada do episódio do beijo materno é o que dá o tom ao convite de reler o romance, agora da perspectiva do tempo reencontrado que retoma o tempo perdido numa narração de si.

Alguns autores, porém, procuram ressaltar uma disparidade entre o primeiro e o último volume, principalmente no que se refere às reflexões estéticas desenvolvidas por Proust nesse último volume. Haveria uma insuficiência na teoria da arte de Proust em dar conta do que Proust efetivamente realiza durante todo o romance. As críticas vão desde a terminologia utilizada por Proust na sua teoria até a caracterização, no final do livro, de uma dimensão repetitiva ou restaurativa da memória involuntária que não condiz com a experiência realmente nova e inédita efetivada com o passado ao longo do romance. Krista Greffrath chegou mesmo a distinguir uma diferença entre a “filosofia restaurativa do romance proustiano e a lei estética de composição da ‘recherche’”.<sup>173</sup> Segundo ela, a teoria de Proust não teria deixado nenhuma dúvida quanto ao fato da memória

---

<sup>172</sup> Proust, op. cit., p. 291-2. (C'est donc que ce tintement y était toujours, et aussi, entre lui et l'instant présent tout ce passé indéfiniment déroulé que je ne savais pas que je portais. Quand elle avait tinté j'existais déjà, et depuis pour que j'entendisse encore ce tintement, il fallait qu'il n'y eût pas eu discontinuité, que je n'eusse pas un instant cessé, pris le repos de ne pas exister, de ne pas penser, de ne pas avoir conscience de moi, puisque cette instant ancien tenait encore à moi, que je pouvais encore le retrouver, retourner jusqu'à lui, rien qu'en descendant plus profondément en moi. (...) Aussi, si elle m'était laissée assez longtemps pour accomplir mon oeuvre, ne manquerais-je pas d'abord d'y décrire les hommes, cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux, comme occupant une place si considérable, à côté de celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place au contraire prolongée sans mesure puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants plongés dans les années à des époques, vécues par eux si distantes, entre lesquelles tant de jours sont venus se placer – dans le Temps. Proust, op. cit., pp. 624-5.)

involuntária ser uma repetição. Como identidade de passado e presente, designada por “extratemporal” e “fora do tempo”, a memória involuntária seria a negação abstrata do tempo perdido. Ela opõe à experiência do declínio, da transitoriedade e da mutabilidade do objeto a essência atemporal, a qual protegeria o objeto da transformação temporal por meio de uma identidade na repetição do passado.<sup>174</sup> A teoria de Proust busca portanto dar um fim a dispersão de sentido que ocorre no tempo perdido, amparando a construção da obra na tentativa de fuga do tempo ou alcance da eternidade. Jeanne Marie Gagnebin retoma essas críticas e conclui: “Com efeito, é evidente que o narrador (e, neste caso, poderíamos talvez dizer o próprio Proust também) se debate entre uma interpretação estética clássica, que assimila esta “fora do tempo” ao eterno, e uma concepção muito mais paradoxal, que vê aí a essência mesma do tempo, um pouco de tempo em estado puro. Poderíamos dizer que se a escrita da Recherche testemunha este paradoxo na sua prática – os infinitos e sempre recomeçados meandros da frase explorando todas as espessuras do tempo, inventando tempos diversos e plurais para melhor dizer os seus fugazes pontos de cruzamento –, a teoria proustiana da escrita em compensação, se decide pela ancoragem no eterno.”<sup>175</sup>

Já no próprio romance, a relação com o passado é outra, e é essa que Greffrath vê ressaltada no ensaio de Benjamin sobre Proust. “A lei estética de composição do romance não está contida na figura de repetição da memória involuntária que anula o tempo, mas nas seguintes metáforas do desdobramento, da decifração e da tradução, as quais resultam do que Benjamin chama de Universo do Entrecruzamento. Aí rege a categoria da ‘relação’ e não da ‘identidade’.”<sup>176</sup> Isso salienta muito bem o inacabamento do passado na perspectiva da recordação, que é salientado por Benjamin. Na passagem

<sup>173</sup> Krista Greffrath. Proust et Benjamin, em Heinz Wismann (ed.). *Walter Benjamin et Paris*. Paris, Les Éditions du Cerf, 1986. P. 121.

<sup>174</sup> Krista Greffrath. *Metaphorischer...*, p. 71.

<sup>175</sup> Jeanne Marie Gagnebin, *História e Narração em Walter Benjamin*, p. 97.

<sup>176</sup> Greffrath, *Metaphorischer...*, p. 71.

de que partimos Benjamin dizia: “Sabe-se que Proust não descreveu em sua obra uma vida tal como ela foi, mas sim uma vida tal como ela é recordada por quem a viveu. Porém esse comentário ainda é difuso, e demasiadamente grosseiro. Pois o importante para o autor que recorda, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua recordação, o trabalho de Penélope da rememoração.”<sup>177</sup> Somente pela recordação o passado mostrasse tão vasto e sujeito aos infinitos desdobramentos que Proust retratou na longas frases de sua obra. A busca do passado, não é portanto repetitiva, uma vez que aquele passado trazido à luz pela obra nunca existiu na vivência imediata. Aquilo que é lembrado não é nunca idêntico ao que foi anteriormente percebido, mas traz algo novo. Benjamin se vale inclusive do próprio processo de escrita da obra para mostrá-lo. As provas de seus livros, enviadas pelo editor para correção, eram completamente preenchidas com material novo. Os famosos “papeluchos”, inseridos por Proust na história de seu narrador, são um importante indício de que aquilo que é contado pela recordação não é finito como um fato da vida, mas infinito nos seus múltiplos desdobramentos e relações nas camadas temporais tecidas pela recordação. “Assim, a lei da recordação se exercia também no interior da obra. Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. Num outro sentido, é a recordação que prescreve, com rigor, o modo da textura. Ou seja, a unidade do texto está apenas no *actus purus* da própria recordação, e não na pessoa do autor, e muito menos na ação.”<sup>178</sup>

O ensaio de Benjamin não permite afirmar uma contradição entre a lei de composição do romance e a teoria da memória repetitiva. Benjamin reconhece traços idealistas em Proust, a persistência de um certo platonismo e a concepção de obra de arte como eternização do transitório. Mas não é isso que dá o tom a busca do tempo

<sup>177</sup> Benjamin, GS II-1, p. 311; OE I, p. 37.

<sup>178</sup> Idem.

perdido. E sua terminologia – eternidade, extratemporal, essência – não se contrapõe ao movimento vertiginoso do tempo sobre o qual o livro é estruturado<sup>179</sup>. No romance de Proust, tais termos têm outro foco: a produção de similitudes na recordação, que necessita do próprio curso do tempo para converter-se em obra. Em Proust, a eternidade não é a anulação do tempo, mas o estado de uma obra que o incorporou e se levantou a partir dele: “É verdade que sobrevivem em Proust alguns traços de idealismo. Porém não são eles que determinam a significação dessa obra. A eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é a do tempo infinito, e sim a do tempo entrecruzado. Seu verdadeiro interesse é consagrado ao fluxo do tempo sob sua forma mais real, e por isso mesmo mais entrecruzada, que se manifesta com clareza na recordação (internamente) e no envelhecimento (externamente). Compreender a interação do envelhecimento e da recordação significa penetrar no coração do mundo proustiano, o universo dos entrecruzamentos. É o mundo em estado de semelhança, e nela reinam as ‘correspondências’, captadas inicialmente pelos românticos, e de modo mais íntimo por Baudelaire, mas que Proust foi o único a incorporar em sua existência vivida. É a obra da memória involuntária, da força rejuvenescedora capaz de enfrentar o implacável envelhecimento.”<sup>180</sup>

Nessa passagem Benjamin deixa claro que a eternidade de Proust não é a da anulação do tempo. Também não há eliminação da morte, uma vez que sua supressão seria a anulação do próprio tempo, meio que circunda a obra e cuja revelação é seu tema. Por isso, já no final, quando a obra se torna mais presente, a luta contra a morte se intensifica numa tensão, que não se resolve, entre o desejo de completar a obra e a morte que a ameaça. Se Proust não resolveu esse problema, talvez não tenha sido simplesmente porque deixou o livro inacabado, mas porque as questões que a obra

<sup>179</sup> Cf. os textos de Deleuze e Blanchot acima citados.

<sup>180</sup> Benjamin, OE I, pp. 45-6.

coloca impedem mesmo uma solução pacífica para a oposição entre obra e morte. É a luta constante entre ambos que dá seu feitiço ao livro; uma luta que só é possível “se morte e tempo forem reconhecidos em toda a sua força de esquecimento, em todo seu poder de aniquilamento que ameaçam o próprio empreendimento do lembrar e do escrever.”<sup>181</sup> A incorporação do tempo, bem como da morte se dá de forma decisiva na constatação de que tanto a possibilidade como a impossibilidade da obra vir a ser escrita se deve à sua relação com o tempo e com a morte.<sup>182</sup> São eles que imprimem sua forma ao livro.<sup>183</sup> É o tempo que torna possível que a recuperação da vida passada seja acompanhada da descoberta das verdades mais profundas da realidade<sup>184</sup>. A obra carrega assim uma dupla sujeição ao tempo: primeiro, sua verdade maior, a eternidade, não o transcende, pois se a eternidade é alcançada pelas recordações, é a partir do efêmero passado e do

<sup>181</sup> J.M. Gagnebin. *O rumor das distâncias atravessadas*.

<sup>182</sup> Nas últimas páginas, a relação entre a obra e o tempo sob a figura da morte torna-se tão estreita que o limiar da obra se confunde com o limiar da morte. “Essa idéia da morte instalou-se definitivamente em mim como um amor. Não que amasse a morte: detestava-a. Mas, ao passo que antes só pensava nela de longe em longe, como na mulher ainda não amada, agora sua obsessão aderiu à mais profunda camada de meu cérebro, tão completamente que não podia ocupar de outro projeto sem fazê-lo atravessar a idéia da morte, a qual, até quando me alheava de tudo e permanecia em inteiro repouso, se me tornara tão inseparável como a própria noção de mim mesmo. Não creio que, no dia em que me senti semimorto, tivessem sido os sintomas característicos – a impossibilidade de descer uma escada, de lembrar-me de um nome, de erguer-me – os fatores determinantes, embora por um raciocínio inconsciente, da idéia da morte, de já estar quase morto, e sim que tudo viera junto, o grande espelho do espírito refletindo inevitavelmente uma realidade nova.” Proust, *O Tempo Redescoberto*, p. 287. (Cette idée de la mort s’installe définitivement en moi comme fait un amour. Non que j’amaisse la mort, je la détestais. Mais, après y avoir songé sans doute de temps en temps comme à une femme qu’on n’aime pas encore, maintenant sa pensée adhère à la plus profonde couche de mon cerveau si complètement que je ne pouvais m’occuper d’une chose sans que cette chose traversât d’abord l’idée de la mort, et même si je ne m’occupais de rien et restais dans un repos complet l’idée de la mort me tenait une compagne aussi incessante que l’idée du moi. Je ne pense pas que le jour où j’étais devenu un demi-mort, c’était les accidents qui avaient caractérisé cela, l’impossibilité de descendre un escalier, de me rappeler un nom, de me lever, qui avaient causé par un raisonnement même inconscient l’idée de la mort, que j’étais déjà à peu près mort, mais plutôt que c’était venu ensemble, qu’inévitablement ce grand miroir de l’esprit reflétait une réalité nouvelle. Proust, op. cit., pp. 617-8.)

<sup>183</sup> “Mas, em todo caso, se tivesse forças para realizar o livro projetado, sentia que a natureza das circunstâncias que me haviam hoje mesmo, durante essa recepção da princesa de Guermantes, dado, juntamente com a idéia de minha obra, o receio de não a poder levar a cabo, lhe imprimia sobretudo certamente a forma – de ordinário para nós invisível – por mim pressentida outrora na igreja de Combray, em dias decisivos para a minha formação – a forma do Tempo.” Proust, *Tempo Redescoberto*, p. 288-9. (Alors, je pensai tout d’un coup que si j’avais encore la force d’accomplir mon oeuvre, cette matinée – comme autrefois à Combray certains jours qui avaient influé sur moi – qui m’avait, aujourd’hui même, donné à la fois l’idée de mon oeuvre et la crainte de ne pouvoir la réaliser, marquerait certainement avant tout, dans celle-ci, la forme que j’avais pressentie autrefois dans l’église de Combray, et qui nous reste habituellement invisible, celle du Temps. Proust, op. cit., pp. 621-2.)

<sup>184</sup> A percepção da verdade da realidade externa só se dá vivendo-a no mais íntimo da própria experiência pessoal. O longo caminho da redescoberta da impressão é o encontrado pelo narrador de Proust para a revelação do sentido da realidade (a sua essência temporal) pela mediação de sua experiência.

efêmero presente que o narrador se eleva ao plano em que a conversão à obra enquanto decisão da escrita será, propriamente, o processo de eternização: a expressão, pela mediação metafórica, da revelação da essência temporal da realidade; segundo, essa expressão pela mediação da metáfora está ela mesma sujeita, senão ao fracasso, pelo menos à incompletude, uma vez que a obra constitui-se como uma luta contra a morte e contra o curso destruidor do tempo. Nos dois casos, o tempo ainda atua sob a forma do acaso (o acaso da memória involuntária e o acaso da data da morte do seu autor). O fato de termos em mãos o livro cuja possibilidade ou não é tema de páginas dramáticas, não deixa de ser uma ironia, pois, o que Proust diz, ainda que de maneira sutil, é algo terrível. Na situação extrema a que seu livro remete, tudo aquilo que o leitor percorreu só chegou às suas mãos por meio de um acúmulo de acasos. A obra, ainda que se afirme como algo durável, é constituída como a imagem dessa dupla contingência. E o fato de a eternidade da obra não significar a superação do tempo, mas o registro da essência temporal de todas as coisas – registro que passa pelo longo caminho da redescoberta das impressões no percurso da vida à obra literária – marca a impossibilidade da obra encerrar o tempo em seus limites. Começo e fim da obra não são assim instantes absolutos, mas representações da inserção da obra em algo maior do que ela, o Tempo.<sup>185</sup>

<sup>185</sup> Cf. Franklin Leopoldo e Silva. "Bergson, Proust. Tensões do Tempo." Em NOVAES, Adalberto (org.). *Tempo e História*. São Paulo, Companhia das Letras, 1995. P. 152: "E se a obra pressupõe a travessia da transitoriedade para buscar o tempo em estado puro ela se colocará, também, do ponto de vista da elaboração, numa situação temporalmente indeterminada, entre dois horizontes, o do começo, numa abertura indefinida para o antes, e o do fim, numa perspectiva indefinidamente aberta para o depois. E há que ser assim, posto que narrar o tempo não pode envolver a pretensão de encerrá-lo nos limites da obra escrita, e sim assumi-lo como meio envolvente, em que se transita e em relação ao qual o começo e o fim não são instantes absolutos mas, respectivamente, paisagem de origem e nostalgia de completude. É por isso que se pode dizer, no limite, que a Recherche não tem começo e nem fim. E isso não se deve apenas ao caráter circular da obra, que é com frequência apontado pelos comentadores: ao fato de que o fim da narrativa é também, enquanto revelação da vocação e decisão da escrita, o começo da obra. Deve-se muito mais o fato de que o começo da Recherche não é o início pontual da narrativa, mas uma reflexão sobre a questão da origem, que remete a uma anterioridade não definida no tempo. A frase inicial, neste sentido, nada inaugura, porém constitui o motivo de uma reflexão acerca da tomada de consciência do curso do tempo." Sobre a

## 2.3 – As Correspondências

Se em Proust, Benjamin identificou a tentativa de construção de uma experiência plena na narração do passado de seu autor, em Baudelaire a imagem de tal experiência é situada numa temporalidade que parece escapar aos limites estreitos da individualidade do sujeito poético. Se isso impede que tal imagem seja composta a partir dos eventos de sua vida cotidiana, como o fez Proust, permite que tal evocação ultrapasse os limites restritos do passado individual. Nos poemas marcados pela experiência do *ideal*, Benjamin percebe a tentativa de Baudelaire em projetar uma experiência que ultrapasse o isolamento da vivência individual nas grandes cidades. Se no *spleen*, Baudelaire deu forma à angústia de uma existência ameaçada pela estranheza do mundo, pelo vício e por um tempo que a cada segundo corroía a vida, no *ideal* esse ritmo destruidor é suspenso em favor da evocação de uma felicidade primeira e original, na qual o sujeito poético ainda se reconhecia no mundo à sua volta. De maneira nítida, essa oposição, representada por Baudelaire como uma diferença qualitativa na apreensão do tempo, é tema de um dos *Pequenos Poemas em Prosa*,<sup>186</sup> *O Quarto Duplo (Le Chambre Double)*.<sup>187</sup> Num poema que se assemelha em alguns pontos aos *Paraísos Artificiais*, textos sobre experiências com drogas alucinógenas, Baudelaire relata um momento de refúgio da realidade exterior na forma de um delírio do poeta trancado em seu quarto: “Um quarto que se assemelha a um devaneio, um quarto verdadeiramente espiritual, onde

---

incompletude a que o romance remete cf. Leo Bersani, *Déguisement du moi et art fragmentaire*, in *Recherche de Proust*, pp. 13-33, especialmente pp. 13-18.

<sup>186</sup> Os *Pequenos Poemas em Prosa*, conhecidos também como *O Spleen de Paris*, foram publicados por Baudelaire a partir de 1862, e são normalmente interpretados como um complemento ou uma continuação do projeto poético das *Flores do Mal*. Relações entre os dois livros podem ser encontrados tanto na temática geral de ambos como em comparações entre poemas específicos.

<sup>187</sup> Baudelaire, *Le Chambre Double*, em *Le Spleen de Paris*, OC I, pp. 280-2.

a atmosfera estagnada está ligeiramente tingida de rosa e de azul.”<sup>188</sup> Os sinais do devaneio se mostram na descrição do meio impregnado pelos delírios do próprio poeta; isso não só na forma de uma intimidade profunda entre ele e o ambiente, ou entre os objetos que aí se localizam, mas, sobretudo, no tempo imobilizado no lento ritmo da percepção dos movimentos de cheiros, cores e formas que se interpenetram. A perspectiva é de um desvario do poeta ébrio que, em condições artificiais, sob o efeito de drogas e em isolamento profundo, consegue atingir um estado de percepção no qual as coisas mais triviais se envolvem numa aura de mistério: “A que demônio benévolo devo eu por estar assim envolvido por mistério, por silêncio, por paz e por perfumes? Ó beatitude! Isso que chamamos geralmente de vida, mesmo na sua expansão mais feliz, não tem nada em comum com essa vida suprema da qual agora tenho conhecimento e que saboreio minuto a minuto, segundo a segundo.”<sup>189</sup> O momento alto do êxtase se revela no desaparecimento do inimigo maior que impede essas sensações. “Não, não há mais minutos, não há mais segundos! O tempo desapareceu; é a eternidade que reina, uma eternidade de delícias!”<sup>190</sup> O esconderijo e o efeito entorpecente da droga que possibilitaram tal experiência encontram seu fim na batida abrupta da porta que, como um choque, põe fim ao paraíso artificial do narrador. “Mas um golpe terrível, pesado, ressoou à porta, e, como em sonhos infernais, pareceu-me que recebia um golpe de picareta no estômago. E em seguida um Espectro entrou. É um meirinho que me vem torturar em nome da lei; uma infame concubina que vem chorar misérias e juntar as trivialidades de sua vida às dores da minha; ou ainda o contínuo de um diretor de jornal que reclama a continuidade do manuscrito. O quarto paradisíaco, o ídolo, o soberano de sonhos, a

<sup>188</sup> “Une chambre qui ressemble à une rêverie, une chambre véritablement spirituelle, où l’atmosphère stagnante est légèrement teintée de rose et de bleu.

<sup>189</sup> “À quel démon bienveillant dois-je d’être ainsi entouré de mystère, de silence, de paix et de parfums? Ô beatitude! Ce que nous nommons généralement la vie, même dans son expansion la plus hereuse, n’a rien de commun avec cette vie suprême dont j’ai maintenant connaissance et que je savoure minute par minute, seconde par seconde!”

Sílfide, como dizia o grande René, toda essa magia desapareceu ao golpe brutal desferido pelo Espectro.”<sup>191</sup> As transformações do ambiente, presentes no desvario do narrador, desaparecem e dão lugar ao tempo, soberano inimigo que volta a reinar, trazendo de volta todos os males de sua vida miserável: “Oh! Sim! O Tempo ressurgiu; o Tempo reina agora como um soberano; e com o horrível velhote voltou seu cortejo demoníaco de Lembranças, de Remorsos, de Espasmos, de Medos, de Angústias, de Pesadelos, de Cóleras e de Neuroses.”<sup>192</sup>

A compleição plena da experiência que se refugia da força ameaçadora do tempo não encontrou, porém, sua mais alta expressão no isolamento ou nos paraísos artificiais, mas na projeção de uma outra temporalidade que se apresenta como verdadeira antítese do movimento temporal. Diferentemente de Proust, Baudelaire expande tal experiência do passado individual. Para Proust, a única forma de contato com o passado e, portanto, a única forma de realização de uma experiência autêntica, reside no próprio passado individual, do qual a narração da infância é a forma emblemática. Nessa narração, os traços de uma experiência coletiva desapareceram, e é isso que dá o tom à noção de memória involuntária. Para Baudelaire, a recordação de uma experiência coletiva ainda se mostrava possível na rememoração de dias especiais, dias de festas e de cultos nos quais seu passado individual estabelece contato com uma tradição coletiva. Mas mesmo ao reservar um espaço para a experiência coletiva nos cultos, o vínculo desses com a experiência individual é altamente problemática, uma vez que não pode ser reconstruída historicamente. Os cultos não se apresentam mais como possibilidade de concretização

---

<sup>190</sup> “Non! Il n’est plus de minutes, il n’est plus de secondes! Les temps a disparu; c’est l’Eternité qui régne, une éternité de délices!”

<sup>191</sup> “Mais un coup terrible, lourd, a retenti à la porte, et, comme dans les rêves infernaux, il m’a semblé que je recevais un coup de pioche dans l’estomac. Et puis un Spectre est entré. C’est un huissier qui vient me torturer au nom de la loi; un infâme concubine qui vient crier misère et ajouter les trivialités de sa vie aux douleurs de la mienne; ou bien le saute-ruisseau d’un directeur de journal qui réclame la suite du manuscrit. La chambre paradisiaque, l’idole, la souveraine des rêves, la Sylphide, comme disait le grand René, toute cette magie a disparue au coup brutal frappé par le Spectre.”

da experiência ao homem do século XIX. Se para Proust, o isolamento de sua tentativa é o preço pago para a possibilidade de realização de sua experiência individual, em Baudelaire a experiência, justamente por tentar ultrapassar o limite individual explorado por Proust, foge a qualquer horizonte possível de realização. Como coloca Benjamin, Baudelaire figura algo que está de antemão perdido. “Se existe realmente uma arquitetura secreta nesse livro [*As Flores do Mal*] – tantas foram as especulações em torno disso -, então o ciclo que inaugura a obra bem poderia estar dedicado a algo irremediavelmente perdido.”<sup>193</sup> É a experiência plena do *ideal* que Baudelaire procura representar em poemas como o soneto das *Correspondências* e *A Vida Anterior*. Ambos remetem a uma experiência não mais possível entre os homens do século XIX. Eis os poemas:

### *Correspondências*

A Natureza é um templo onde vivos pilares  
Deixam às vezes soltar confusas palavras;  
O homem o cruza em meio a uma floresta de símbolos  
Que o observam com olhares familiares.

Como os longos ecos que de longe se confundem  
Em uma tenebrosa e profunda unidade,  
Vasta como a noite e como a claridade,  
Os perfumes, as cores e os sons se correspondem.

Há perfumes frescos como as carnes das crianças,  
Doces como o oboé, verdes como as pradarias,  
– E outros, corrompidos, ricos e triunfantes,

Como a expansão das coisas infinitas,  
Como o âmbar, o almíscar, o benjoin e o incenso,  
Que cantam os transportes do espírito e dos sentidos.<sup>194</sup>

<sup>192</sup> “Oh! Oui! Le Temps a reparé; le Temps règne en souverain maintenant; et avec le hideux vieillard, est revenu tout son démoniaque cortège de Souvenirs, de Regrets, de Spasmes, de Peurs, d’Angoisses, de Cauchemars, de Colères et de Névroses.”

<sup>193</sup> Benjamin, GS I-2, p. 638; OE III, p. 132.

<sup>194</sup> Baudelaire, OC I, p. 11. La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles; / L’homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l’observent avec des regards familiers. // Comme des longs échos qui de loin se confondent / Dans un ténébreuse et profonde unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté, / Les parfums, des couleurs et les sons se répondent. // Il est des parfums frais comme de chairs d’enfants, / Doux comme des hautbois, verts comme de prairies, / Et d’autres, corrompus, riches et triomphants, // Ayant l’expansion de choses infinies, / Comme l’ambre, le musc, le benjoin et l’encens, / Qui chantent les transports de l’esprit et de sens.

### *A Vida Anterior*

Muito tempo habitei sob vastos pórticos  
Que os sois marinhos envolviam com mil fogos,  
E cujos grandes pilares, retos e majestosos,  
Assemelhavam-se, à noite, à grutas basálticas.

As ondas, rolando as imagens dos céus,  
Fundiam de uma maneira solene e mística  
Os acordes todo-poderosos de sua rica música  
Às cores do poente refletidas por meus olhos.

Foi lá que vivi em volúpias calmas,  
Em meio ao azul, às vagas, aos esplendores,  
E aos escravos nus, impregnados de odores,

Que me refrescavam a fronte com suas palmas,  
E cujo único cuidado era o de aprofundar  
A dor secreta que me fazia definhar.<sup>195</sup>

O soneto das *Correspondências* é o quarto poema do ciclo *Spleen e Ideal*, e é um daqueles que melhor configuram o sentimento do *ideal*. Baudelaire o localiza numa natureza especialmente construída pela atividade poética. O templo de vivos pilares não é a natureza empírica da qual Baudelaire buscava se aproximar numa tentativa de comunhão, mas uma recriação artificial do que poderia ser a imagem de tal harmonia. A presença do antinaturalismo de Baudelaire,<sup>196</sup> que transparece mesmo na sua figuração

<sup>195</sup> Baudelaire, OC I, pp. 17-8. J'ai longtemps habité sous de vastes portiques / Que les soleils marins teignaient de mille feux, / Et que leurs grands piliers, droits et majestueux, / Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques. // Les houles, en roulant les images des cieux, / Mêlaient d'une façon solennelle et mystique / Les tout-puissants accords de leur riche musique / Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux. // C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes, / Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs / Et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs, // Qui me rafraîchissaient le front avec des palmes, / Et dont l'unique soin était d'approfondir / Les secret douloureux qui me faisait languir.

<sup>196</sup> O antinaturalismo de Baudelaire pode ser lido como programa para a arte moderna. No texto sobre o *Pintor da Vida Moderna*, Baudelaire rebaixa a natureza à esfera do crime, da necessidade, do mal e do horror, elevando o artificial à fonte de toda beleza e virtude. A tarefa daquele que busca a beleza é, por isso, não imitar a natureza, mas corrigi-la, elevar-se acima dela. A recusa da natureza relaciona-se com a despedida do romantismo que via a natureza como um modelo e um princípio ordenador para a arte. Mas, mais do que isso, trata-se também da recusa de toda uma estética da mimesis, que vem desde Aristóteles, e que procurava a imitação e a fidelidade a uma natureza passível de ser reconhecida na obra de arte. Tal recusa é também reveladora da própria posição do artista e do homem no mundo de meados do século XIX. Vários motivos podem ser citados para tal alteração do papel da natureza na arte: o enfraquecimento da correspondência entre Eu e Natureza; a mudança na compreensão da natureza, que passa a ser vista apenas como autoreprodução e luta pela sobrevivência, deixando de ser uma materialização da criatividade; a intensificação da urbanização, provocando a emergência da cidade como tema da poesia; a aceleração da revolução industrial e do predomínio da técnica e das ciências naturais, que pareciam prescrever o tempo das belas artes. A revisão da relação antiquada com a natureza não desembocaria, porém, numa aceitação irrestrita da crença no progresso, mas volta a colocar em questão a utopia do completo domínio do homem sobre a

da natureza, é relevante tanto por indicar a inexistência prévia, anterior ao homem, de uma natureza depositária da inocência do mundo, como por mostrar que somente no espaço produzido pela linguagem do poema essa harmonia é possível. A seqüência do poema indica isso na maneira como ocorre a correspondência entre esse meio natural e o homem que o atravessa. Baudelaire desenvolve essa relação por meio de uma metáfora, *floresta de símbolos*, algo que é próprio da invenção de significações novas pela linguagem humana. A fusão de um elemento natural – *floresta* – com um elemento lingüístico – *símbolo* – pode ser interpretada tanto como uma produção de sentido no mundo pela linguagem humana, como o reconhecimento pelo homem de uma linguagem natural existente no mundo; as duas interpretações necessitam do poema e da experiência que ele produz entre homem e natureza para se configurarem. Essa dimensão produtora de experiência do poema se reforça na rima entre palavras e símbolos (*symboles/paroles*), ambos do domínio da linguagem humana, mas que são transferidos para a natureza, a qual torna-se cúmplice do homem com a devolução de olhares familiares, ápice da correspondência entre homem e natureza que o poema produz apesar da cisão original entre ambos.

Na estrofe seguinte, o poema introduz as amplas dimensões e a distância espacial como os meios pelos quais as correspondências entre os dados dos sentidos são possíveis. Somente revestidos no mistério que a amplitude proporciona, vedando o contato direto com seu segredo, perfumes, cores e sons se assemelham numa mesma unidade. As comparações presentes na terceira estrofe vêm confirmar o que o poema conseguiu criar pela evocação da distância e de uma linguagem de correspondência entre símbolos: perfumes, cores, sons, texturas tornam-se comparáveis, numa progressão que

---

natureza. O fato de a estética do artificial estar presente mesmo num poema em que procura reconstruir a experiência é indicativo da vinculação entre o *ideal* e a experiência degradada do *spleen*. Sobre a importância do antinaturalismo de Baudelaire, ver o ensaio de H. R. Jauss, *Kunst als Anti-Natur: zur ästhetischen Wende nach 1789*, em *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990. Pp. 119-156.

encontra seu ápice no primeiro verso da última estrofe: a expansão das coisas infinitas, o desdobramento interminável da mesma experiência langorosa, cuja única exemplificação possível se encontra na remissão ao Oriente e suas especiarias, símbolos aqui tanto do exótico, de delícias inimagináveis, como do encanto da extrema distância que o poema mantém envolvida em mistério, e que unificam o ritmo dos sentidos e do espírito daquele acometido por tal experiência. O ritmo pouco marcado do poema, com poucas vírgulas e cesuras discretas, enfatiza o embalo dessa experiência única que se desenvolve ao infinito, algo marcado pela utilização dos verbos no presente do indicativo, como a indicar um sentido forte de presente, inviolável pelo transcurso do tempo, pela transformação do presente em passado.

A experiência do eterno presente das correspondências é remetida em *A Vida Anterior* a um passado não localizável historicamente. O poema ainda diferencia-se do anterior por um eu-lírico que surge na primeira pessoa do singular. Como no poema das *Correspondências*, Baudelaire busca produzir as semelhanças entre os diversos dados dos sentidos. Aqui não são, porém, cores, sons, e odores, mas os dados da visão que entram em conjunção. A habitação do poeta, os vastos pórticos (novamente a grandeza), é envolvida pelo sol que se reflete no mar; esse reflexo se estende à harmonia entre homem e natureza, realçada aqui pela semelhança que a noite produz entre pilares (artificial) e grutas (natural): “*E cujos grandes pilares, retos e majestosos, / assemelhavam-se, à noite, às grutas basálticas*”. A estrofe seguinte estende essa conjunção de elementos díspares a todas as sensações. As ondas no seu movimento mais próprio transformam-se em reflexos das imagens do céu. Do mais alto ao mais baixo, o poema traduz esse espelhamento solene e místico pelo qual as coisas são percebidas pelas relações entre si. O verbo principal da oração – fundir – caracteriza de maneira indissolúvel a reunião numa unidade poderosa dos elementos díspares que o poema torna legíveis em face de uma mesma luz – as cores do poente. O ápice todavia

se dá no final do quarto verso – “refletido pelos meus olhos”. A retomada da primeira pessoa indica o adensamento das correspondências ao tornarem-se refletidas no olhar do poeta. É o instante mágico em que o homem se comporta como parte daquela experiência, ou melhor, o momento em que tais correspondências tornam-se indissociáveis de sua própria experiência.

A segunda parte do poema muda um pouco o tom da evocação. A discreta e vaga localização “*Foi ali que vivi*” acentua a nostalgia de quem reconhece a distância dolorosa que o separa de tal paraíso. Suas características se condensam nos pontos que o sintetizam: a presença do exótico como símbolo do fascínio do distante, o azul do mar, as ondas e a forte presença do odor, cuja imaterialidade o torna o refúgio mais característico do imemorial. A última estrofe leva ao extremo a mudança de tom e inverte a perspectiva do poema. Se até então apenas indícios nos diziam que tal experiência desaparecera, agora o poeta se retrata na inescapabilidade do mal profundo que teima em não abandoná-lo: “*As dores secretas que me faziam definhar.*” Há uma cumplicidade entre as duas percepções opostas, a da felicidade inviolável e a da dor que o corrói no mais íntimo de si; Baudelaire as mostra como se a percepção de uma fosse inseparável da outra. A dor localiza o eu-lírico na posição de quem reconhece que tal paraíso lhe escapou. Benjamin notou essa consciência da perda da experiência ao salientar a importância dos elementos das correspondências para a compreensão de Baudelaire da modernidade. Seria a evocação da experiência perdida que lhe possibilitaria analisar em toda a sua amplitude as condições que lhe vedam algo semelhante no seu presente. “Somente ao se apropriar desses elementos é que Baudelaire pôde avaliar inteiramente o verdadeiro significado da derrocada que testemunhou em sua condição de homem moderno.”<sup>197</sup>

Na interpretação de Benjamin, esses dois poemas apresentam temas idênticos. Ambos situam a familiaridade do poeta com um meio que não lhe é estranho, e que

corresponde ao seu estado de alma. Não só o poeta se corresponde com o ambiente, mas os diversos elementos figurados guardam entre si uma relação de semelhança. As correspondências que os poemas produzem – entre cores, sons e odores, entre o céu e o mar, entre o olhar do poeta e dos símbolos figurados – são reveladores da imagem de harmonia que Baudelaire procura focalizar. Nada destoa, tudo se assemelha e se corresponde. Os poemas trazem de modo forte a evocação de algo situado a uma distância infinita, correlata tanto ao mistério e à inviolabilidade com que acenam na sua inacessibilidade, como também à transposição da experiência a uma existência fora da vida cotidiana da Paris do século XIX. Benjamin os localiza com razão num passado imemorial. Nessa dimensão fundamental do tempo que os poemas apresentam, eles são “dados do rememorar”, trazem consigo a nostalgia de uma experiência com o mundo cujo único acesso reduziu-se à atividade de recordá-la. Em uma anotação para o livro sobre as passagens, Benjamin coloca que “seria um erro pensar a experiência contida nas correspondências como uma simples contrapartida a certos experimentos com a sinestesia (como ouvir cores ou ver sons) conduzidos em laboratórios psicológicos. Em Baudelaire, é menos um caso de reações bem conhecidas sobre a qual a crítica de arte esnobe fez furor, do que o meio em que tais reações ocorrem. Esse meio é a recordação, e com Baudelaire ela ganha uma densidade incomum. Os dados sensoriais correspondentes se correspondem nela; elas estão plenos de recordações, que funcionam de maneira tão densa que parecem ter surgido não dessa vida mas de uma mais ampla vida anterior. É essa vida que é aludida pelos ‘olhos familiares’ com que essa experiência escrutina aquele que é por ela afetado.”<sup>198</sup>

Benjamin interpreta a experiência almejada por esses poemas a partir de uma conjunção entre passado individual e passado coletivo, algo que para Baudelaire só nas

<sup>197</sup> Benjamin, *Sobre Alguns...*, GS I-2, p. 638; OE III, p. 132.

<sup>198</sup> Benjamin, *Das Passagen-Werk*, GS V-I, p. 464 (J 79, 6).

experiências de cultos (*A Natureza é um templo...*), registradas pela memória, seria possível. “Onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo. Os cultos, com seus cerimoniais, suas festas, (...) produziam reiteradamente a fusão desses dois elementos na memória. Provocavam a rememoração em determinados momentos e davam-lhe pretexto de se reproduzir durante toda a vida.”<sup>199</sup> Benjamin não se refere aqui apenas à memória individual desses cultos coletivos, mas a uma memória que se realiza na coletividade, e, mais, que é elemento decisivo para a integração de uma coletividade. Nos cultos, há o reconhecimento de uma história comum e de uma relação profunda entre as práticas atuais e a reiteração de certos costumes tradicionais. É a partir desses momentos, e isso é o mais importante para Benjamin, que a verdadeira experiência se constitui, justamente pelo contato reiterado com o passado, pela possibilidade da experiência das gerações passadas ser comunicada às gerações atuais e, conseqüentemente, às gerações futuras, numa retomada da tradição afirmada em dias especiais, os dias de festa, que se destacam do desenrolar cotidiano do tempo como dias de rememoração. A memória não é assim só a recordação de uma experiência vivida no passado, mas a sua atualização no presente, reiterando seu sentido aos dois tempos numa comunicação mais íntima entre eles.<sup>200</sup> Segundo Benjamin, seria esse o contato com o passado almejado pelas correspondências de Baudelaire. Elas manteriam

<sup>199</sup> Benjamin, *Sobre Alguns...*, GS I-2, p. 611; OE III, p. 107.

<sup>200</sup> Como bem viu Carlo Ginzburg em um ensaio recente sobre as diferenças entre memória e historiografia, essa concepção de memória é algo intimamente relacionado à tradição judaica – algo muito forte em Benjamin – mas também é um elemento presente em outras culturas. Ginzburg salienta que a memória procura estabelecer uma intromissão do passado na experiência presente, algo que é todavia muito distante do que pode ser entendido por história ou historiografia, que pressupõe a distância entre passado e presente e a reflexão sobre tal distância: “Em qualquer cultura, a memória coletiva, a transmitida por ritos, cerimônias e eventos semelhantes, reforça um nexos com o passado que não pressupõe uma reflexão explícita sobre a distância que nos separa dele.” Cf. Carlo Ginzburg, *Distância e Perspectiva. Duas Metáforas*, em op. cit., p. 179. As concepções de experiência e de historiografia de Benjamin procuram reunir essas duas dimensões da relação entre passado e presente: tanto a atualização do passado pelo presente efetuada pela memória quanto o reconhecimento da distância entre passado e presente e a reflexão sobre tal distância.

resquícios da verdadeira experiência através da evocação de um passado no qual a separação rígida entre indivíduo e coletividade não teria sentido.

O ensaio escrito por Benjamin em 1936 sobre *O Narrador* desenvolve essa discussão ao fornecer elementos importantes para se entender como a relação com uma prática coletiva, a narração, é necessária para a configuração de uma noção de experiência no sentido estrito do termo. Desde a primeira linha, Benjamin focaliza a experiência tradicional sob a perspectiva do declínio: “Por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de distante e que se distancia ainda mais. Descrever um Leskov como narrador não significa trazê-lo mais perto de nós, e sim, pelo contrário, aumentar a distância que nos separa dele.”<sup>201</sup> A experiência tradicional, situada por Benjamin em torno da figura do narrador, é apresentada desde o início na sua distância para aquele que procura entrar em contato com ela. Assim, se Leskov é marcado por ela, nomeá-lo como narrador implica o desafio de reconhecer que tal experiência não é mais a nossa. Tal distância assume, entretanto, um papel cognitivo positivo; no momento em que a narração, e a experiência que a acompanha, entra em crise, seus traços são melhor percebidos. “Vistos de uma certa distância, os traços grandes e simples que caracterizam o narrador se destacam nele. Ou melhor, esses traços aparecem, como um rosto humano ou um corpo de animal aparecem num rochedo, para um observador localizado numa distância apropriada e num ângulo favorável. Uma experiência quase cotidiana nos impõe a exigência dessa distância e desse ângulo de observação. É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção.”<sup>202</sup>

---

<sup>201</sup> Benjamin, *O Narrador*, GS II-2, p. 438; OE I, p. 197.

<sup>202</sup> Idem.

A escolha do tema da narração para a abordagem do enfraquecimento da experiência tradicional é decisiva, pois insere o problema na perspectiva de uma temporalidade comum a várias gerações, como notou Jeanne Marie Gagnebin. “Ela supõe, portanto, uma tradição compartilhada e retomada na continuidade de uma palavra transmitida de pai a filho.”<sup>203</sup> O meio próprio do narrador não é então a palavra escrita, mas a palavra oral.<sup>204</sup> É o conselho num sentido amplo, como orientação para a vida prática ou como um ensinamento moral. “As histórias do narrador tradicional não são simplesmente ouvidas e lidas, porém escutadas e seguidas; elas acarretam uma verdadeira formação (*Bildung*), válida para todos os indivíduos de uma mesma coletividade. Essa orientação prática (...) se perdeu e explica nossa habitual desorientação (*Ratlosigkeit*), isto é, nossa incapacidade em dar e receber um verdadeiro conselho.”<sup>205</sup> Um caso exemplar de conselho como ensinamento é dado por Benjamin, no início de outro ensaio, *Experiência e Pobreza*, na retomada de uma antiga lenda na qual se contava a história de um pai que, no leito de morte, revela a seus filhos que um tesouro estava escondido em seus vinhedos. Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. Só então compreendem que o pai lhes havia comunicado uma certa experiência, a de que a riqueza não estava no tesouro, mas na experiência transmitida.<sup>206</sup>

Não sem motivos, Benjamin relaciona a narração ao trabalho artesanal. “A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar, e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação.”<sup>207</sup> O argumento de Benjamin é reforçado por uma passagem de Valéry em que se relaciona o

<sup>203</sup> Gagnebin, op. cit., p. 66. Remeto ainda a esse livro pela sua contestação de interpretações que só percebem o tom nostálgico desse ensaio de Benjamin.

<sup>204</sup> Greffrath, *Metaphorischer...*, p. 35.

<sup>205</sup> Gagnebin, idem.

<sup>206</sup> Benjamin, *Experiência e Pobreza*, GS II-1, pp. 213-4; OE I, p. 114. Essa história é retomada por Gagnebin, op. cit., p. 65.

<sup>207</sup> Benjamin, *O Narrador*, GS II-2, p. 447; OE I, p. 205.

aperfeiçoamento produzido nos grandes processos naturais – pérolas, vinhos, criaturas – à necessidade de uma atividade que se estenda longamente no tempo. O trabalho artesanal é louvado justamente pela capacidade que o homem teve em imitar a longa paciência dos processos naturais numa indústria virtuosística – pedras, iluminuras, pinturas – em vias de extinção. Ao contrário do ritmo entrecortado e acelerado da grande indústria, no trabalho artesanal a atividade humana acompanha o ritmo das transformações naturais, como já indicava a história do moribundo retomada por Benjamin. Com o fim dessas práticas, Valéry conclui que o homem de hoje não cultiva mais o que não pode ser abreviado, desenvolvendo uma aversão cada vez maior ao trabalho prolongado. Com efeito, o mesmo trabalho prolongado é aquele que constitui a narração. Como Benjamin bem salienta, a arte de narrar é a de continuar a narrar; em oposição ao romance que no final encerra o sentido de uma vida, a pergunta característica que se ouve ao fim de uma narração é “o que aconteceu depois?” (*O Narrador*, § XIV). A narração não tem fim necessário, mas, como a experiência, ela se prolonga e se aperfeiçoa com o tempo. Em contraposição tanto ao romance quanto à informação jornalística, Benjamin a insere num contexto de conflito entre as formas de comunicação, no qual, diante do declínio da experiência e do enfraquecimento da memória, a narração tradicional sai perdendo: “Há uma rivalidade histórica entre as diversas formas de comunicação. Na substituição da antiga forma narrativa pela informação, e da informação pela sensação reflete-se a crescente atrofia da experiência. Todas essas formas, por sua vez, se distinguem da narração, que é uma das mais antigas formas de comunicação. Esta não tem a pretensão de transmitir um acontecimento, pura e simplesmente (como a informação o faz); integra-o à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência. Nela ficam impressas os vestígios do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso de argila.”<sup>208</sup>

<sup>208</sup> Benjamin, *Sobre Alguns...*, GS I-2, p. 611; OE III, p. 107.

Caso se considere que essa última passagem é retirada de um trecho maior no qual Benjamin analisa, a partir do romance de Proust, a questão do declínio da experiência (“Os oito volumes da obra de Proust nos dão a idéia das medidas necessárias à restauração da figura do narrador para a atualidade”<sup>209</sup>), percebe-se que tanto Proust, como Baudelaire e Leskov<sup>210</sup> fornecem a Benjamin subsídios para a análise da estrutura da experiência e da temporalidade modernas. Aproximar os três é relevante na medida em que Benjamin encontra em cada um deles indícios, em maior ou menor grau, de uma concepção de experiência que se atrofiou com a expansão do espaço urbano nas grandes cidades e com o desenvolvimento capitalista durante o século XIX. Se a inserção do indivíduo numa coletividade, entendida aqui como a comunicação entre gerações que forma uma tradição, é o índice maior para a configuração da experiência, pode-se dizer que o *Narrador* é o que mais se aproxima dessa experiência que se dissolve na modernidade, enquanto que Proust é o que está mais distante dela. Se no ensaio sobre Leskov, a palavra do narrador é produtora de uma espaço de sociabilidade no qual ocorre tanto a comunicação entre gerações quanto a possibilidade de reconhecimento do indivíduo na coletividade a que pertence, e se, em Baudelaire, ainda se almeja uma comunhão com o passado coletivo, em Proust, o narrador está circunscrito à esfera mais restrita de seu passado individual. Um traço fundamental da verdadeira experiência – os cultos e cerimoniais que produziam reiteradamente na memória a conjunção entre o passado individual e o passado coletivo – está absolutamente ausente em Proust, ao contrário do que ocorre no *Narrador* e nas *correspondências* de Baudelaire. No *Narrador*, entretanto, a experiência permanece uma utopia arcaica, como a classificou Krista Greffrath, uma imagem de uma sociedade nos primórdios do capitalismo, enquanto que

---

<sup>209</sup> Idem.

<sup>210</sup> Além, é claro, de Kafka, o qual, infelizmente, não será examinado aqui.

as *correspondências* de Baudelaire não são históricas, mas imagens do "imemorial". "As correspondências são os dados do 'rememorar'. Não são dados históricos, mas da pré-história."<sup>211</sup> Nas *correspondências*, o envelhecimento e a morte, resumos da finitude da condição humana, e que possibilitam à tradição constituir-se como a transmissão de uma experiência entre gerações, estão ausentes, algo que não ocorre no *Narrador* e em Proust. Além disso, os cultos e as cerimônias coletivas, depositários da possibilidade de realização da experiência, desapareceram no século XIX como instância de atualização do passado e de renovação da tradição. Isso talvez não tanto em face do fenômeno da secularização, quanto do isolamento levado a cabo pela vida urbana e pelo desenvolvimento capitalista que extinguiram qualquer possibilidade de haver uma contrapartida histórica e coletiva para anseios individuais. Tanto em Baudelaire quanto em Proust, essa impossibilidade histórica da experiência pode ser lida mesmo em suas tentativas de realizá-la, como viu Benjamin ao considerar que ambos lutavam contra essa impossibilidade. "Que a vontade restauradora de Proust permaneça cerrada nos limites da existência terrena, e que a de Baudelaire se projete para além deles, pode ser interpretado como indício de que as forças adversas que se anunciaram a Baudelaire eram mais primitivas e poderosas."<sup>212</sup> Baudelaire remeteu a experiência a uma esfera irrealizável e inalcançável para o homem urbano do século XIX, enquanto que Proust, ao tentar realizá-la por meios artificiais em uma obra de arte, teve que incorporar na estrutura de seu livro a própria ameaça a sua realização. A sujeição de sua obra ao acaso das recordações representa para Benjamin a enorme dificuldade enfrentada por Proust para restaurar a figura do narrador na modernidade. "Segundo Proust, fica por conta do acaso, se cada indivíduo adquire ou não uma imagem de si mesmo, e se pode ou não se apossar de sua própria experiência. Não é de modo algum evidente este depender do

---

<sup>211</sup> Benjamin, GS I-2, p. 639; OE III, p. 133.

<sup>212</sup> Benjamin, GS I-2, p. 640; OE III, p. 134.

acaso. As inquietações de nossa vida interior não têm, por natureza, este caráter irremediavelmente privado. Elas só o adquirem depois que se reduziram as chances dos fatos exteriores se integrarem à nossa experiência.”<sup>213</sup> O conceito central elaborado por Proust para explicitar a dependência de sua obra do acaso é, como vimos, o de memória involuntária. Tanto no episódio da madalena como na reflexão final sobre a obra de arte, o acaso da impressão, seu modo fortuito e inevitável, é que lhe dá seu teor verdadeiro e necessário<sup>214</sup>. Pouco depois da série de recordações que lhe revelam a possibilidade da escrita de uma obra literária autobiográfica como a possibilidade de se apossar de seu passado, o narrador afirma: “Reminiscências como o ruído da colher e o sabor da madalena, ou verdades escritas por figuras cujo sentido eu buscava em minha cabeça, onde campanários, plantas sem nome, compunham um alfarrábio complicado e florido, todas, logo de início, privavam-me da liberdade de escolher entre elas, obrigavam-me a aceitá-las tais como me vinham. E via nisso a marca de sua autenticidade. Não procurara as duas pedras em que tropeçara no pátio. Mas o modo fortuito, inevitável por que surgira a sensação constituía justamente uma prova de verdade do passado que ressuscitava, das imagens que desencadeava, pois percebemos seu esforço para aflorar à luz, sentimos a alegria do real recapturado.”<sup>215</sup> Ao submeter a busca do tempo perdido ao acaso, Proust reconhece a dificuldade apresentada a todo aquele que procura fazer com que os fatos exteriores se incorporem à sua experiência. As condições especiais que possibilitaram essa escrita são justificadamente mencionadas por Benjamin em seu

<sup>213</sup> Benjamin, GS I-2, p. 610; OE III, p. 106.

<sup>214</sup> Para uma discussão desse caráter necessário da memória involuntária, ver Deleuze, op. cit., pp. 23-36, especialmente p. 24.

<sup>215</sup> Proust, *O Tempo Redescoberto*, p. 158. (Car qu'il s'agit de réminiscences dans le genre du bruit de la fourchette ou du goût de la madeleine, ou de ces vérités écrites à l'aide de figures dont j'essayais de chercher le sens dans ma tête où, clochers, herbes folles, elles composaient un grimoire compliqué et fleuri, leur premier caractère était que je n'étais pas libre de les choisir, qu'elles m'étaient données telles quelles. Et je sentais que ce devait être la griffe de leur authenticité. Je n'avais pas été chercher les deux pavés inégaux de la cour où j'avais buté. Mais justement la façon fortuite, inévitable, dont la sensation avait été rencontrée, contrôlait la vérité du passé qu'elle ressuscitait, des images qu'elle déclenchait, puisque nous sentons son effort pour remonter vers la lumière, que nous sentons la joie du réel retrouvé. Proust, op. cit., pp. 457-8.)

ensaio de 1929.<sup>216</sup> O cumprimento dos rituais do escritor burguês, genial e solitário, não é, porém, mais do que o correlato do isolamento dos leitores de romances. A origem do romance, como coloca Benjamin, é o indivíduo isolado de sua comunidade e sem mais experiências para comunicar.<sup>217</sup> A memória involuntária traz assim os rastros da situação em que foi formada. Ao pertencer ao inventário do indivíduo isolado,<sup>218</sup> ela é testemunho do declínio da experiência na forma da extinção de sua dimensão coletiva.

## 2.4 – Tempo e Distanciamento

No ensaio sobre o *Narrador*, Benjamin estabelece uma estreita relação entre a noção de distância e a configuração da narração e da experiência. O narrador é geralmente visto como aquele que tem algo para contar. Essa condição se mostra realizada de formas distintas em dois grupos de narradores. Primeiro, os que vem de longe, cuja experiência se formou no percorrimto da distância espacial; são os viajantes, aqueles que trazem na bagagem histórias de terras distantes; e segundo, aqueles que passaram a vida toda trabalhando em suas terras, e por isso mesmo, conhecem melhor do que ninguém suas histórias e tradições; são os trabalhadores sedentários, cujas experiências se acumularam nos anos em que viveram. Essa divisão está cristalizada nos dois modelos arcaicos de narrador, correspondentes a duas famílias de narradores: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante. Mas como essa separação representa apenas tipos fundamentais, a verdadeira compreensão da narração se dá no entrecruzamento dessas duas dimensões, algo que Benjamin remete, como já indicamos, ao centro produtivo dessas comunidades tradicionais evocadas (ou

---

<sup>216</sup> Para uma crítica das condições individualistas do romance de Proust em face da busca por Benjamin de uma dimensão coletiva na narração do passado, ver Gagnebin, op. cit., capítulo 4, especialmente pp. 90-1.

<sup>217</sup> Benjamin, *O Narrador*, GS II-2, p. 443; OE I, p. 201.

inventadas), ou seja, o trabalho artesanal. É no sistema corporativo de mestres e aprendizes que ocorre de maneira especial a interpenetração entre os dois tipos. Benjamin associa o desenvolvimento interno desse sistema, na transformação dos aprendizes em mestres, à reunião da experiência do passado com a de terras distantes. "O mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro."<sup>219</sup> Assim se a arte de narrar encontrou sua primeira formulação na existência dos dois tipos separados, só se desenvolveu quando passou a reunir na figura do narrador tanto a distância temporal como a espacial. "No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário."<sup>220</sup> Não será por outro motivo que Leskov é exaltado por Benjamin como grande narrador, ou seja, justamente por reunir essas duas dimensões fundamentais da experiência: "Leskov está à vontade tanto na distância espacial como na distância temporal".<sup>221</sup>

A necessidade da distância para a configuração da experiência é um elemento que volta com força em passagens centrais de *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*. Numa longa nota de rodapé no parágrafo X, Benjamin aborda a distância como elemento da experiência de culto das correspondências sob o viés da questão da aparência e do belo na obra de arte. Em uma remissão implícita a conceitos desenvolvidos no ensaio *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica* (1936), como os de aura, autenticidade, valor de culto e valor de exposição, Benjamin procura, nessa nota, delimitar a questão da aura no interior da experiência literária de Proust e Baudelaire. Para isso, distingue aí duas acepções do belo, uma histórica e outra natural. Ambas referem-se, cada uma à sua

<sup>218</sup> Benjamin, *Sobre Alguns...*, OE III, p. 107; GS I-2, p. 611.

<sup>219</sup> Benjamin, *O Narrador*, GS II-2, p. 440; OE I, p. 199.

<sup>220</sup> Idem.

maneira, ao tema da distância. A primeira, histórica, procura determinar a relação da “experiência aurática” das correspondências com a tradição através da noção de culto; e a segunda, o belo natural, procura esclarecer o que se pode chamar de a inalcançabilidade do objeto que é integrado na experiência da aura, conforme Benjamin a vê realizada na memória involuntária de Proust e nas correspondências de Baudelaire. Sobre a primeira noção de belo, Benjamin diz: “O belo é, segundo sua existência histórica, um apelo à união com aqueles que outrora o haviam admirado. O ser-capturado pelo belo é um *ad plures ire*, como os romanos chamavam a morte. A aparência no belo consiste, para efeito dessa caracterização, em que o objeto idêntico buscado pela admiração não se encontra na obra. Esta admiração recolhe o que gerações anteriores admiraram na obra.”<sup>222</sup> O belo aqui aproxima-se de uma relação que a obra estabelece com a tradição na forma com que ela é apreciada no correr dos anos; há uma dependência entre o julgamento presente da obra e a reverência que foi prestada a ela ao longo do tempo.<sup>223</sup> Como o que está em questão é o estatuto da experiência figurada no soneto das *Correspondências*, pode-se dizer que Benjamin indica uma relação que tal experiência estabelece com o passado, tanto nessa tradição de contemplação da obra como no passado coletivo na esfera de culto. “A transmissão das obras é uma promessa que se mantém na finitude das gerações sucessivas. O *belo* sela esse acordo entre oferta e demanda. E esse contrato tácito em que se constitui a história das obras afasta tanto o acordo metafísico das faculdades – o gosto kantiano – como a relatividade do belo – o gosto humeano. A obra é operadora de uma tradição onde a experiência transmitida se presta à anamorfose onde ela recolhe a atualidade.”<sup>224</sup> Mas essas indicações, presentes no ensaio sobre Baudelaire, talvez não sejam suficientes para explicar o tom exato com

---

<sup>221</sup> Idem.

<sup>222</sup> Benjamin, *Sobre Alguns*, GS I-2, pp. 638-9; OE III, p. 132.

<sup>223</sup> Cf., Claude Imbert, *Le Présent et l'Histoire*, em Heinz Wismann (ed.) *Walter Benjamin et Paris*. Paris, Les Éditions du Cerf, p. 784.

<sup>224</sup> Idem.

Benjamin interpreta as correspondências a partir das noções de culto e de distância. Para isso, uma remissão a alguns conceitos do ensaio sobre a *Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica* (1936)<sup>225</sup> pode ajudar.

No segundo ensaio sobre Baudelaire, Benjamin estabelece um contato com suas reflexões desenvolvidas no ensaio sobre a *Obra de Arte* por meio de uma retomada do fenômeno do declínio da aura. Essa retomada não deixa de ocorrer, porém, sem uma mudança de perspectiva. No texto sobre Baudelaire, a questão da aura está intimamente relacionada ao declínio de uma experiência que é representada na obra, enquanto que no ensaio sobre a *Obra de Arte*, o declínio da aura está vinculado à existência material da própria obra. Benjamin enfatiza antes as ameaças sobre a obra de arte tradicional quando essa passa a ser reproduzida do que o declínio da experiência que a obra tenta focalizar na era da reprodutibilidade técnica. Esse último tema só será abordado mais detidamente no ensaio sobre Baudelaire, quando o exame da aura é feito em uma forma artística – a poesia lírica – para a qual não se coloca o problema da reprodutibilidade. No ensaio sobre a *Obra de Arte*, o abalo na tradição representado pelo declínio da aura é abordado a partir da ameaça que se abate sobre um elemento fundamental da obra quando ela passa a ser reproduzida, a autenticidade: “Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. Os rastros das primeiras só podem ser investigados por análises químicas ou físicas, irrealizáveis na reprodução; os rastros das segundas são

---

<sup>225</sup> Tanto o ensaio sobre o Narrador como o ensaio sobre a *Obra de Arte* são textos escritos na década de 1930, paralelamente à pesquisa sobre as passagens de Paris. Para a importância da relação entre os ensaios do período e o trabalho sobre a modernidade do século XIX, ver Susan Buck-Morss. *The Dialectics of Seeing - Walter Benjamin and the Arcades Project*, pp. 47-9. Sobre a não contradição entre os diversos pontos de vista

objeto de uma tradição, cuja reconstituição precisa partir do lugar em que se achava o original.”<sup>226</sup> Benjamin designa por tradição um caminho percorrido pela obra ao longo do tempo que diz algo não só sobre ela mesma, mas também sobre as relações sociais erigidas em torno dela. São essas relações que dão sentido ao conceito de autenticidade e à inserção da obra autêntica num certo contexto. A autenticidade é dependente de uma qualidade intrínseca à obra, o fato de essa manter-se única, mas designa algo que vai além da unicidade do objeto material, e alcança uma dimensão qualitativa ao configurar a experiência humana realizada no decorrer do tempo em torno da obra, sempre igual e idêntica a si mesma. É essa relação entre obra e tradição que se perde com a sua reprodução. “A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquia do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só o testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional.”<sup>227</sup> Ao substituir a existência única da obra por uma existência em série, a reprodução destaca o objeto do domínio da tradição, provocando um abalo significativo da autoridade que esta exercia por meio de sua singularidade. Nesse momento, o declínio da aura se coloca como o abalo da tradição quando a autenticidade da obra é ameaçada. “O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura.”<sup>228</sup>

A passagem da unicidade da obra para a sua inserção no interior de uma tradição é feita por Benjamin por meio da consideração sobre o processo de recepção das obras. Isso se torna claro no momento em que se percebe que as causas do declínio da aura

---

e conclusões de Benjamin nesses ensaios, principalmente entre *O Narrador e a Obra de Arte...*, ver Irving Wohlfarth. *Et Cetera? De l'Historien comme Chiffonnier*. in Wismann, op. cit., pp. 601-6.

<sup>226</sup> Benjamin, *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*, GS I-2, p. 475; OE I, p. 167.

<sup>227</sup> Benjamin, GS I-2, p. 477; OE I, p. 168.

<sup>228</sup> Idem.

estão também relacionadas à necessidade cada vez maior em fazer com que as coisas fiquem mais próximas, bem como a tendência a superar o caráter único dos eventos.<sup>229</sup> Essas duas causas do declínio da aura estão presentes na reprodutibilidade, que rompe o caráter único das obras de arte, ao mesmo tempo em que torna possível ao apreciador manter uma reprodução da obra em sua casa ao contato de suas mãos. A reprodutibilidade significa a superação do caráter único e distante da obra na maneira como ela é recebida. No seu limite, a unicidade da obra remete a uma “interdição de contato’ semelhante à ocorrida na experiência religiosa, pois o sagrado só se deixa reconhecer se respeitada essa *intocabilidade*. (...) a tradição valoriza na obra sua unicidade/autenticidade, sendo que esta nada mais é do que sua aura. Ocorre que esta valorização do objeto como *único* não é senão a lembrança da ‘forma mais primitiva’ de incorporação da arte na sociedade, a saber, como culto, e cuja função qualifica de ritual. (...) Consequentemente, toda e qualquer tradição que dê valor essencial a esta existência aurática da obra não deixa de se vincular a esta função ritual.”<sup>230</sup> A esfera do culto é, desse modo, para Benjamin, a forma mais antiga de inserção da obra em uma tradição. Nesse contexto, em que a obra está indissociável do ritual mágico ou religioso, chega a ser mais importante a existência da obra do que sua exposição. Encerrada na dimensão do culto, as obras são quase obrigatoriamente mantidas em segredo, vistas apenas por poucos privilegiados que a ela têm acesso. À medida, porém, que a obra se emancipa de seu valor de culto, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas.<sup>231</sup> O que é importante para a nossa análise é a ressalva de Benjamin que nos diz que mesmo com a emancipação do ritual, permanecem resíduos dessa apreciação de fundo teológico: “A forma mais primitiva de inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprimia no culto. As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual,

<sup>229</sup> Benjamin, GS I-2, p. 479; OE I, p. 170.

<sup>230</sup> Taisa Helena Pascale Palhares. *Aura e Arte em Walter Benjamin*. FFLCH-USP, Dissertação de Mestrado, 2001. pp. 51-2.

inicialmente mágico, e depois religioso. O que é de importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual. Em outras palavras: o valor único da obra de arte “autêntica” tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do Belo.”<sup>232</sup> No texto sobre Baudelaire, essa noção profana de culto como culto ao belo é retomada nas considerações sobre a experiência das correspondências.<sup>233</sup> “A obra de arte aurática deixa de ser reduzida a uma unicidade e autenticidade puramente material e passa a se consolidar como o receptáculo duma experiência autêntica, capaz do mesmo modo de ocasionar uma experiência singular. (...) E assim, para além de uma simples função ritual, a obra de arte bela representará a possibilidade de conservação e de reatualização duma experiência preciosa (...). Nesse sentido, a noção de ‘unicidade’ como atributo característico da obra de arte aurática passa a denotar, fundamentalmente, aquele instante singular e irrepetível de reconhecimento entre o espectador e elementos da obra, momento atemporal mas fugidio, arrancado do fluxo do tempo; enfim, ocasião de realização duma *experiência*.”<sup>234</sup>

Benjamin procura resguardar uma dimensão da aura no interior da modernidade justamente naquele poeta que viveu de forma mais profunda a experiência de sua dissolução. Em face desse declínio, o único acesso a essa experiência é a rememoração, a qual guarda como traço principal a busca pelo contato com uma tradição passada. “O belo é, segundo sua existência histórica, um apelo à união com aqueles que outrora o haviam admirado. Esta admiração recolhe o que gerações anteriores admiraram na

<sup>231</sup> Benjamin, GS I-2; p. 484; OE I, p. 173.

<sup>232</sup> Benjamin, GS I-2, p. 480; OE I, p. 171.

<sup>233</sup> Uma observação importante a ser feita sobre a apreciação da obra de arte por Benjamin é a de que ele põe em questão a idéia, tão forte desde o século XVIII, da autonomia da obra de arte ou da esfera estética. Isso de diversas maneiras, tanto na sua vinculação da experiência estética com a esfera de culto, como na transformação da obra de arte pela técnica no ensaio sobre a *Obra de Arte* e em diversos fragmentos do livro sobre as *Passagens*. Em Baudelaire, essa questão retorna quando se discute sua relação com os movimentos da arte pela arte e da literatura social.

<sup>234</sup> Palhares, op. cit., pp. 108-9.

obra.<sup>235</sup> Dessa forma, a definição de aura guarda um espaço para o contato com a tradição: “É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja”.<sup>236</sup> Se na obra de arte como objeto material, a obra entra em contato com a tradição pelo recolhimento em si da apreciação que o tempo lhe proporcionou, nas correspondências, a experiência da aura é o contato com o elemento distante, representado pela tradição, por meio da configuração de uma obra que busque alcançá-la. A distância que não pode ser anulada está representada pela localização das correspondências no imemorial, sendo a rememoração o ato poético de tentar estabelecer uma relação com ela. Ainda que a separação não possa ser anulada, a experiência do *ideal* em Baudelaire consegue trazer para a temporalidade do poema traços dessa experiência que transparecem como correspondências entre os elementos representados. O significado maior do *ideal* está no fato de Baudelaire, ao reconhecer sua impossibilidade no presente, ter-lhe reservado um lugar na *Vida Anterior*, a qual longe de ser uma fuga ou um esquecimento das condições adversas da modernidade, guarda uma relação profunda com ela, pois o fato de tal experiência da aura ser situada no imemorial é o indício forte das condições adversas que geraram tal impulso de rememoração.

Ao definir a aura como a aparição única de algo distante, Benjamin indica que tal distância garante a inacessibilidade do objeto almejado. Isso é demonstrado na aproximação entre a aura e o ritual, no qual a imagem ou a obra permanecem ocultas. Essa distância interposta entre o sujeito e o objeto de sua experiência encerra um mistério sobre o objeto que não é desvendado. Muito mais significativo do que dizer que há uma barreira entre sujeito e objeto, é reconhecer que na experiência da aura, a distância é condição para que o objeto se integre à experiência do sujeito. Benjamin procura explicar

<sup>235</sup> Benjamin, *Sobre Alguns...*, GS I-2, p. 639; OE III, p. 132.

<sup>236</sup> Benjamin, *A Obra de Arte...*, GS I-2, p. 479; OE I, p. 170.

o declínio da experiência por esses dois fatores sociais que já mencionamos: a necessidade cada vez maior em fazer com que as coisas fiquem mais próximas, e a tendência a superar o caráter único dos eventos.<sup>237</sup> Na experiência da aura, tanto a distância como a unicidade estão preservadas. Essa distância fundamental corresponde à segunda parte da nota que começamos a examinar, a existência natural do belo que Benjamin encontra, ao contrário da existência histórica, tanto em Baudelaire como em Proust. Benjamin diz: “Em sua relação com a *natureza*, o belo pode ser definido como aquilo que apenas ‘permanece essencialmente idêntico a si mesmo quando velado’. (...) As correspondências nos dizem o que devemos entender por esse véu. Pode-se considerar este último (...) o elemento ‘reprodutor’ na obra de arte. As correspondências representam a instância, diante da qual se descobre o objeto de arte como um objeto fielmente reproduzido e, por conseguinte, inteiramente problemático. Se quiséssemos reproduzir essa aporia com os recursos da língua, chegaríamos a definir o belo como o objeto da experiência no estado da semelhança. Essa definição coincidiria com a afirmação de Valéry: ‘o belo exige a imitação servil do que é indefinível nas coisas.’ (...) Se Proust, tão prontamente, volta a falar sobre este tema (que aparece em sua obra como o tempo reencontrado), não se pode afirmar que está tagarelando. É antes um dos aspectos desconcertantes de seu proceder, que o conceito de uma obra de arte como cópia, o conceito do belo ou, em breves palavras, o aspecto puro e simplesmente hermético da arte seja por ele colocado de modo contínuo e loquaz no centro de suas considerações.”<sup>238</sup>

A dialética entre proximidade e distância é o que definia essa relação peculiar entre sujeito e objeto chamada por Benjamin de experiência da aura. Ela só é possível enquanto o objeto for mantido inacessível, por mais próximo que sua manifestação esteja

<sup>237</sup> Benjamin, GS I-2, p. 479; OE I, p. 170.

<sup>238</sup> Benjamin, *Sobre Alguns...*, GS I-2, p. 639; OE III, p. 133.

do observador. Por isso, a aura é referida por Benjamin como mistério. A relação desse mistério com a distância e com a metáfora do véu reaproveita para a teoria da aura a noção de bela aparência do ensaio escrito por Benjamin sobre o romance *As Afinidades Eletivas* de Goethe.<sup>239</sup> Nesse texto, Benjamin define a beleza pela inacessibilidade da personagem de Otília. Como sua essência ou a verdade da beleza dessa personagem é sempre escamoteada, o que estaria disponível àquele que a contempla seria apenas uma aparência da beleza. O belo não é, porém, apenas a “bela aparência”, apesar de estar tradicionalmente vinculado à aparência pelo menos desde Platão, como reconhece Benjamin. Mas ainda que a beleza nas coisas vivas e nas obras de arte tenha algo de aparência, sem a qual a própria beleza não seria possível, a aparência não esgota a essência da beleza. Essa essência só pode ser apreendida em dois movimentos: a aparência e algo inalcançável que ela encobre, e que pode mesmo ser definido em oposição à aparência: o sem-expressão (*Ausdruckslose*).<sup>240</sup> Mas a relação entre esses dois elementos é tanto de oposição como de necessidade. Sem essa oposição o “sem-expressão” não pode na arte nem ser corretamente referido, enquanto que o belo deixaria de ser essencialmente belo se a aparência dele desaparecesse. “Essa aparência pertence a ela [a beleza] como um véu uma vez que é uma lei essencial da beleza que ela só apareça velada.”<sup>241</sup> Benjamin localiza a essência do objeto na metáfora do objeto velado. “Nem o véu, nem o objeto velado é o belo, mas o objeto em seu véu (*Hülle – invólucro*).”<sup>242</sup> Da concepção de belo como amálgama de véu e objeto velado decorre que o belo não é apenas a aparência, mas também aquilo que é encoberto por ela. Essa duplicidade funda a concepção de beleza como algo que é, por definição, inacessível ao observador. Não se reduzindo à aparência, a beleza não é um fenômeno que esconde

<sup>239</sup> Benjamin, *Goethes Wahlverwandschaften*. GS I-1. Para a discussão do belo como o mistério do objeto velado, ver a parte III desse ensaio, principalmente pp. 194-5.

<sup>240</sup> Benjamin, GS I-1, p. 194.

<sup>241</sup> Idem.

<sup>242</sup> Benjamin, op. cit., GS I-1, p. 195.

uma outra realidade. Benjamin coloca-se contra a crítica que vê no desvelamento a descoberta da essência do belo, pois o véu não é um acessório, mas a única forma pela qual a beleza pode ser a nós apresentada. Benjamin opõe o reconhecimento da não desvendabilidade do objeto. “Contra a retirada do véu, todo belo opõe a impossibilidade do desvelamento. Essa é a idéia da crítica de arte. O papel da crítica não é levantar o véu, mas elevar-se à verdadeira intuição do belo pelo seu conhecimento exato como véu.”<sup>243</sup> A crítica busca a intuição do fundamento ontológico divino da obra de arte: a intuição do belo como mistério. Essa é a essência do belo descortinada pela relação entre a aparência e o sem-expressão, a única realidade, segundo Benjamin, cuja essência exige estar velada para nós.

A definição das correspondências como o véu que se coloca na percepção do objeto implica assim numa relação entre proximidade e distância que na sua simultaneidade realizam uma transformação na capacidade de percepção das coisas. A aura, pensada como um véu que encobre o objeto, o torna inacessível. E a experiência da aura é a daquele objeto que, apesar da proximidade, permanece inacessível; é a experiência do encobrimento do objeto velado. A inalcançabilidade é reforçada pelas próprias palavras de Benjamin, ao classificar o belo como o elemento hermético e indefinível das coisas. Ao mesmo tempo, como a obra é uma reprodução da beleza, o belo confere à obra um caráter aporético. A aporia inerente à obra aurática reside na sua tentativa de reproduzir algo que é, por definição, inacessível e inviolável em sua distância; nos termos de nossa discussão, a obra é a única forma de contato com uma experiência originária dos cultos, a qual, na modernidade, se tornou inacessível, subsistindo apenas como “dados do rememorar”. Essa conotação não é negativa, uma vez que a distância não é a vedação da coisa, mas uma maneira de se relacionar com ela que se realiza na cumplicidade com o mistério que a envolve. Há uma recusa da imagem explícita e

---

<sup>243</sup> Idem.

presente aos olhos como se o afastamento fosse uma condição para representá-la. Como colocou Greffrath, experimentar a aura de uma coisa é aproximar-se dela sem destruí-la, sem submetê-la à violência conceitual. Aproximar-se dela é rodeá-la por sucessivas tentativas, por constantes visões que não a esgotam, mas que tomam a via indireta como a única forma de estabelecer um contato com a coisa. O método é um desvio, como Benjamin havia escrito no início do livro sobre o *Drama Barroco*.<sup>244</sup> Nesse sentido, o ensaio de Benjamin sobre Proust, coloca um exemplo fundamental do que é experimentar a aura de uma coisa ao dizer que em Proust nunca se estabelece um contato direto com as coisas. "Nenhum gesto é mais alheio a Proust. Por nada deste mundo ele poderia tocar o seu leitor. Se quiséssemos ordenar a literatura em torno dessa polaridade – a que mostra, e a que toca – Proust estaria no centro da primeira (...)." <sup>245</sup> Além disso, a definição de aura como uma aparição única permite uma especificação temporal dessa experiência. Na aparição única de algo distante, a determinação temporal ganha o peso de uma determinação qualitativa. Experimentar a aura de um objeto é perceber o momento único e efêmero em que ele pode ser incorporado em uma experiência. É esse o significado da memória involuntária. No seu instante único, abre-se o horizonte de um tempo preenchido com a qualidade superior de uma experiência única, insubstituível e decisiva. Quando se percebe, no final do romance, a importância desses momentos para a descoberta e para a realização da obra de arte, a noção de um tempo qualitativamente superior se reforça, pois a obra, interpretada por esse viés, corresponde à maneira encontrada por Proust para se apropriar dessa visão do tempo revelada pelo instante único que lhe é trazido pelo acaso.

Pode-se dizer que é fundamental na experiência da aura um certo estranhamento na percepção do objeto, algo que o retira dos braços da percepção habitual e o torna

<sup>244</sup> Greffrath, op. cit. p. 94.

<sup>245</sup> Benjamin, *Para uma Imagem de Proust*, GS II-1, p. 321; OE I, pp. 46-7.

visível como novidade, como se nunca antes visto.<sup>246</sup> Peter Szondi analisou, com grande sucesso, a importância desse olhar renovado nos escritos de Benjamin sobre cidades. O interesse de Benjamin em escrever sobre cidades como Nápoles ou Moscou estava fundado na crença de que o olhar não familiarizado do estrangeiro representava um ganho na capacidade de percepção do mundo; isso não só em relação à cidade estranha, mas também em relação à própria cidade; é com essa consideração que Benjamin inicia seu texto sobre Moscou. “Por meio de Moscou se aprende a ver Berlim mais rapidamente que a própria Moscou.”<sup>247</sup> O papel constitutivo da distância nesses textos é ainda decisivo nos motivos que levam um nativo a escrever sobre sua cidade: a busca aí não se concentra no olhar da distância espacial, mas da distância temporal. Essa busca é característica dos escritos autobiográficos de Benjamin em *Infância Berlimense por volta de 1900*. Nesse livro, Benjamin procura focalizar os momentos em que a cidade ainda se apresentava como algo estranho à criança que a descobria. “O olhar que o adulto dirige ao passado é dominado pelo desejo de escapar ao que é comum. A jornada, porém, não é em direção a algo inteiramente diferente; ela dirige-se ao tempo em que o habitual ainda

<sup>246</sup> Esse poder cognitivo da distância aparece de forma singular no tema do convalescente, descrito por Baudelaire em *O Pintor da Vida Moderna*. A mesma idéia está no conto de Poe, retomado por Baudelaire, *O Homem da Multidão*, e também em alguns escritos de Nietzsche, como *Aurora* (§ 114<sup>o</sup>, Do conhecimento daquele que sofre.) e *Assim Falou Zaratustra* (3<sup>a</sup> parte). Podemos dizer ainda que o efeito de estranhamento na percepção habitual produzido pelo distanciamento pode ser comparado ao que foi teorizado e produzido pelo teatro épico de Bertold Brecht. Caberia aqui ao distanciamento temporal um papel semelhante àquele exercido, no teatro de Brecht, pela interrupção, pela canção e pela não identificação entre personagem e ator. Em um ensaio recente, Carlo Ginzburg revisita a longa história desse procedimento do estranhamento e destaca a especificidade de seu uso por Proust. Ao contrário de elaborações anteriores, em Proust, o estranhamento não é empregado como um antídoto contra falsas representações ou com o objetivo de realizar uma crítica moral ou social, mas de manter um certo frescor da percepção, contra a intrusão de explicações que turvariam nossa recepção das coisas. Ao mesmo tempo, Proust mantém a tradição de apresentar as coisas como se vistas pela primeira vez como o próprio meio do estranhamento. Em busca dessa visão, os mecanismos narrativos empregados por Proust desempenhariam a tarefa de produzir uma realidade não disponível à percepção cotidiana embotada pelo hábito. O decisivo, porém, para a nossa discussão, é que a percepção só se torna automática e desprovida de encanto, exigindo tal tarefa da arte, num momento histórico muito específico. Esse contexto é explicitado por Ginzburg: “A vida urbana moderna é acompanhada de uma intensificação desmedida de nossa vida sensorial, fenômeno que está no centro dos experimentos das vanguardas literárias e artísticas do Novecentos. Mas tal fenômeno também esconde, como foi ressaltado com freqüência, um empobrecimento qualitativo de nossa experiência.” Carlo Ginzburg, “Estranhamento, Pré-história de um procedimento literário.” in *Olhos de Madeira*. p. 38.

<sup>247</sup> Benjamin, Moscou, em *Imagens de Pensamento*, GS IV- 1, p. 316; OE II, p. 155.

não era habitual, às vivências da 'primeira vez'.<sup>248</sup> O mesmo hábito<sup>249</sup> que embota a capacidade de perceber as coisas do mundo torna a linguagem que procura representá-lo opaca. Isso porque com o hábito desaparecem da linguagem as expectativas guardadas pelo nome do objeto, impedindo que, na sua recorrência habitual, volte a aflorar o encanto que, antes do contato com a realidade, a sua simples menção era suficiente para evocar. Esse frescor do nome, que envolve uma série de expectativas e de desejos, só é possível por meio de uma separação entre a linguagem e a realidade, que, como aponta Szondi, pode ocorrer de duas formas. Enquanto alguém espera por algo da realidade, essa é precedida pelo seu nome. O nome, no entanto, cria a sua própria realidade. O leitor de Proust conhece a experiência das antecipações criadas pelo narrador diante de pessoas ou de cidades como Veneza ou Balbec.<sup>250</sup> A contrapartida da realidade previamente existente nos nomes é o processo pelo qual a realidade embotada pelo hábito pode ser reinventada pela linguagem e apreendida como uma imagem, superando assim a insuficiência de uma linguagem previamente disponível para dar conta da riqueza e da diversidade daquilo que se apresenta à percepção. Benjamin se referiu à possibilidade de descrever a realidade por meio de imagens ao se deparar com o difícil processo de encontrar nomes para aquilo que se apresenta diante dos nossos olhos como novidade. "Achar palavras para aquilo que se tem diante dos olhos – quão difícil pode ser isso! Porém, quando elas chegam, batem contra o real com pequenos martelinhos até que,

<sup>248</sup> Peter Szondi. *Benjamins Städtebilder*, p. 299.

<sup>249</sup> Se o hábito empobrece a percepção, tornando necessária a intervenção do distanciamento, é o mesmo hábito que serve de proteção ao sujeito contra um mundo estranho, ou seja, contra um mundo que se mostra pouco acolhedor aquele que é obrigado a confrontá-lo desprevinidamente. Esse tema é tratado durante todo o romance de Proust por meio dos diferentes quartos de dormir, que aqui poderemos tomar como metáfora do mundo. O hábito, justamente por obscurecer os sentidos, torna-se um fator de sobrevivência num mundo estranho. É ele que torna o mundo habitável. O sofrimento do narrador ao entrar em ambientes estranhos, é análogo aquele registrado por Baudelaire nos poemas *spleen*. Em ambos, o mundo é registrado na sua nudez e na sua resistência à capacidade humana de habitá-lo e dar-lhe um sentido.

<sup>250</sup> Isso inclusive é colocado como título de capítulos nos quais os pólos tendem ora à imagem construída previamente sobre o nome, ora à realidade que resiste a se encaixar no nome: "nomes de terras: o nome / nomes de terras: a terra." Sobre a questão dos nomes em Proust ver *No Caminho de Swann*, op. cit., pp. 369-379, e *O Caminho de Guermantes*, São Paulo, Globo, 1994, pp. 10-15.

como de uma chapa de cobre, dele tenham extraído a imagem.”<sup>251</sup> Szondi comenta que o “campo de tensões no qual a realidade oscila entre nome e imagem requer uma separação; requer a distância do tempo ou do espaço.”<sup>252</sup> Essa distância é necessária porque o hábito na percepção do objeto absorve seu nome e dissolve a expectativa que ele suscita. Numa remissão ao passado, porém, essa separação pode ser recuperada. Pode ser que o nome tenha sobrevivido à realidade e assumido seu lugar na memória; pode ser também que naquelas experiências “da primeira vez” o nome existia antes do confronto da realidade ou então que a experiência antecipou a sua nomeação, permanecendo como algo não compreendido.<sup>253</sup> Em Proust, a questão dos nomes, a tensão entre nome e realidade, é experienciada como frustração; a competição entre ambos sempre termina com a vitória da realidade, o que significa a vitória da desilusão e da frustração na experiência do objeto; toda vez que o herói procura anular a distância espacial que o separa de um objeto, ele tem suas expectativas destruídas. A experiência do objeto com a manutenção do encanto que o circunda é impossibilitada na realidade, pois o narrador tenta superar nessa aproximação uma distância entre os homens e as coisas que não pode ser transposta. Nas suas tentativas, essa cisão fundamental entre sujeito e objeto é vivida de forma dolorosa. Somente na realização da obra literária, que se estrutura sobre a distância temporal, a reinvenção da linguagem pelas metáforas proporcionará à experiência do objeto a realização da promessa de felicidade contida nos nomes.

No romance de Proust, somente a distância temporal possibilita esse distanciamento na percepção do objeto, que é condição essencial para que ele possa ser recuperado como tempo reencontrado. O distanciamento do objeto pode ser percebido no próprio funcionamento da memória involuntária que redescobre a impressão. Não é

<sup>251</sup> Benjamin, San Gimignano, *Imagens de Pensamento*, GS IV –1, p.364; OE II. p. 203.

<sup>252</sup> Szondi, op. cit., p. 303.

<sup>253</sup> Idem.

qualquer elemento ou impressão do passado que pode tornar-se simultâneo ao presente pela memória involuntária. Há uma condição fundamental: *a necessidade de ser esquecido*, ou seja, a interposição de uma distância mais profunda, que é a única que pode ser percorrida pela memória involuntária. É o próprio narrador que o afirma: “É certo que tais mudanças [nossas mudanças no decorrer dos anos], nós as sofremos insensivelmente; mas entre a lembrança surgida inopinadamente e nosso estado atual, assim como entre duas reminiscências de datas, lugares e horas diversas, a distância é tal que, ainda deixando de lado a originalidade específica, bastaria para tornar impossível qualquer comparação. Sim, se, graças ao esquecimento, não pode estabelecer nenhum laço, tecer malha alguma entre si e o momento presente, se ficou em seu lugar em seu tempo, se conservou sua distância, seu isolamento no côncavo de um vale ou no cimo de uma montanha, a recordação faz-nos respirar de repente um ar novo, precisamente por ser um ar outrora respirado, (...) e que não determinaria essa sensação profunda de renovação se já não houvesse sido respirado, pois os verdadeiros paraísos são os que perdemos.”<sup>254</sup> Assim, a impressão deve deixar de ser um gozo imediato, pois esse é prisioneiro do objeto exterior. Libertando-se do objeto, a impressão é interiorizada, depositada no mais íntimo através do esquecimento e, só então, trazida à luz novamente. Como colocou Franklin Leopoldo e Silva a sensação “atravessa o extrato meramente receptivo da subjetividade para imprimir-se no solo remanescente da memória, pela mediação do esquecimento, que é essencial para que a reminiscência seja o ressurgimento da impressão. Não é por outra razão que a obra pressupõe o

---

<sup>254</sup> Proust, O Tempo Redescoberto, pp. 151-2. (Il est vrai que ces changements, nous les avons accomplis insensiblement; mais entre le souvenir qui nous revient brusquement et notre état actuel, de même qu'entre deux souvenirs d'années, de lieux, d'heures différents, la distance est telle que cela suffirait, en dehors même d'une originalité spécifique, à les rendre incomparables les uns aux autres. Oui, si le souvenir, grâce à l'oubli, n'a pu contracter aucun lien, jeter aucun chaînon entre lui et la minute présente, s'il est resté à sa place, à sa date, s'il a gardé ses distances, son isolement dans le creux d'une vallée ou à la pointe d'un sommet, il nous fait tout à coup respirer un air nouveau, précisément parce que c'est un air qu'on a respiré autrefois, cet air plus pur que les poètes ont vainement essayé de faire régner dans le paradis et qui ne pourrait donner cette sensation profonde de renouvellement que s'il avait été respiré déjà, car les vrais paradis sont les paradis qu'on a perdus. Proust, op. cit., p. 449.)

estranhamento, a distância que é condição de revelação da verdadeira realidade”.<sup>255</sup> Não causa assim espanto a afirmação de Benjamin de que mais importante que a memória e o trabalho de recordação é o trabalho de esquecimento das sensações que comumente experimentamos.<sup>256</sup>

O distanciamento provocado pelo esquecimento confere à memória involuntária um caráter paradoxal. Ele inviabiliza uma concepção de memória como posse plena de si e da realidade que reconciliaria todos os “eus” passados numa constituição não problemática da identidade. Ao pôr a seu serviço o transcorrer do tempo, a memória involuntária esfacela uma identidade unívoca e senhora de si que resistiria à força de transformação do tempo. O distanciamento temporal é o cerne do movimento desestabilizador da memória involuntária. Graças a ele, a memória destrói a noção de um eu sempre idêntico a si mesmo que a inteligência busca afirmar a despeito da alteração da personalidade que é operada pelo tempo. Assim, ela não anula a força de destruição do tempo perdido, que poderia ser responsabilizado pela dissolução da identidade. Ao contrário, a memória involuntária torna visível essa alteração produzida pelo tempo e que passa despercebida ao olhar tomado pelo hábito da percepção cotidiana. Ao trazer à consciência aspectos desconhecidos do passado, a memória involuntária destrói a visão coerente que a memória voluntária apresentava desse passado, obrigando o narrador a uma constante reposição de sua identidade em face dos passados desconhecidos que intervêm no presente e alteram sua compreensão do mesmo. O eu passado reencontrado não é uma anulação do tempo perdido que permitiria um reapoderamento pleno de si; mas justamente a revelação da ilusão de uma identidade que se concebe como posse

<sup>255</sup> Franklin Leopoldo e Silva., op. cit., p. 152.

<sup>256</sup> “A memória involuntária, de Proust, não está mais próxima do esquecimento que daquilo que em geral chamamos de recordação? Não seria esse trabalho de recordação espontânea, em que a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura, o oposto do trabalho de Penélope, mais que sua cópia? Pois aqui é o dia que desfaz o trabalho da noite. Cada manhã, ao acordarmos, em geral apenas fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós. Cada dia, com suas ações intencionais e, mais ainda, com suas

totalizadora de si. “Assim essas lembranças autorizam a noção de uma personalidade jamais acabada, sempre aberta – noção subjacente a uma escritura constantemente envolvida na tarefa de recriar e improvisar o eu.”<sup>257</sup> É indiscutível que a obra de arte possibilita ao narrador fixar um ponto a partir do qual pode se apossar de sua identidade. O processo de narrar sua própria vida, porém, ao constituir-se pelo distanciamento sobre o qual trabalha a memória involuntária, não se revela como a possibilidade de imobilizar uma identidade sempre em transformação. A instauração de um narrador não subsume as diferenças na obra, ou seja, em algo que as absorva e as una, mas procura apreendê-las no seu movimento, na sua simultaneidade como Proust indica na última página de seu livro. Assim, a identidade não se constitui pela imobilização, mas pela necessária fragmentação do eu, por um contínuo jogo entre aproximação e estranhamento de si, entre reconhecimento e não reconhecimento, entre familiaridade e alienação, como se a memória, justamente por operar um cruzamento no tempo, tivesse que tornar-se permeável à força de dissolução do tempo. É em função dessa distância fundamental entre momentos distintos e “eus” distintos que se elabora o romance de Proust. Nesse sentido, a interpretação de Ricoeur da relação entre tempo perdido e tempo reencontrado como o itinerário de uma distância que separa a uma distância que aproxima é de grande alcance para a compreensão do livro.<sup>258</sup>

---

recordações intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do esquecimento.” Benjamin, GS I-2, p. 311; OE I, p. 37.

<sup>257</sup> Leo Bersani, op. cit., p. 22.

<sup>258</sup> A distância é um dos temas marcantes do romance de Proust, e está presente em praticamente todas as questões importantes do livro. Além dos exemplos citados cabe indicar pelo menos mais dois. 1) A tensão entre proximidade e distanciamento no amor por Albertine, que se resolve no sono dessa última: “Estendida a fio comprido em minha cama, numa atitude de naturalidade que não se teria podido inventar, dava-me a impressão de uma longa haste em flor que houvessem colocado ali, e o era efetivamente: o poder de cismar, que eu só tinha na ausência dela, encontrava-o naqueles instantes a seu lado, como se dormindo ela se tivesse convertido numa planta. Assim, o seu sono realizava, em certa medida, a possibilidade do amor; quando eu ficava só, podia pensar nela, mas ela me fazia falta, eu não a possuía. Ela presente, eu lhe falava, mas estava por demais ausente de mim mesmo para poder pensar. Quando ela dormia, eu não precisava mais falar, sabia que não era mais olhado por ela, não tinha mais necessidade de viver na superfície de mim mesmo.” Marcel Proust. *A Prisioneira*. São Paulo, Globo, 1995, pp. 62-3. 2) Em outra passagem, a distância,

A experiência da aura, a manutenção do mistério do objeto em sua distância, corresponde a uma certa relação entre sujeito e objeto na qual a separação fundamental entre ambos é mantida e superada em uma nova relação. Baudelaire representou isso na forma singular de um paradoxo: conferiu aos olhos carregados de distância um olhar familiar, ao mesmo tempo em que privou os olhos da mulher amada da capacidade de retribuir um olhar. “Quando o homem, o animal ou um ser inanimado, investido assim pelo poeta, ergue o olhar, lança-o na distância: o olhar da natureza, assim despertado, sonha e arrasta o poeta à cata do seu sonho.”<sup>259</sup> Numa passagem central do soneto das *Correspondências*, Baudelaire assegura ao sujeito que as evoca a intimidade digna de cúmplices em uma mesma experiência.

O homem o cruza em meio a uma floresta de símbolos  
Que o observam com olhares familiares.<sup>260</sup>

O envolvimento por um ambiente que não é estranho ou indiferente, mas que devolve o olhar a ele dirigido é caracterização máxima da experiência da aura. “É, contudo, inerente, ao olhar a expectativa de ser correspondido por quem o recebe. Onde essa perspectiva é correspondida (e ela, no pensamento, tanto se pode ater a um olhar deliberado da atenção como a um olhar na simples acepção da palavra), aí cabe ao olhar a experiência da aura em toda a sua plenitude. ‘A perceptibilidade é uma atenção’, afirma Novalis. E essa perceptibilidade a que se refere não é outra senão a da aura. A experiência da aura se baseia, portanto, na transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza com o homem. Quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la no

---

na forma do olhar estranho e livre do hábito, é de importância crucial na descoberta do envelhecimento da avó, cf. O Caminho de Guermantes, pp. 125-7.

<sup>259</sup> Benjamin, *Sobre Alguns...*, GS I-2, p. 647; OE III, p. 140.

<sup>260</sup> Baudelaire, OC I, p. 11. L’homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l’observent avec des regards familiers.

poder de revidar o olhar.<sup>261</sup> Benjamin notou o elemento mágico da percepção da aura tanto nas correspondências de Baudelaire quanto no universo em estado de semelhança de Proust. Em ambos, a experiência da aura registra a nostalgia por um mundo no qual ainda se podia perceber similitudes entre os objetos, e a partir delas relacioná-los ao contexto de uma experiência individual ou coletiva. Com o declínio da aura, não há só um enfraquecimento da percepção capaz de perceber tais similitudes, mas também do poder de se apropriar delas numa experiência própria. Baudelaire figurou o declínio de tal experiência em olhos que perderam a capacidade de devolver um olhar. Se na lírica clássica, como Benjamin a vê em Goethe, nenhuma distância é obstáculo ao amor, nos poemas de Baudelaire que tematizam o declínio da aura, perde-se de vista a possibilidade de um reencontro. Benjamin cita os seguintes versos de Baudelaire:

Eu te adoro como a abóbada noturna,  
Ó vaso de tristeza, Ó grande taciturna,  
E te amo tanto mais, bela, quanto tu me foges,  
E quanto tu me pareces, ornamento de minhas noites,  
Mais ironicamente acumular as léguas  
Que separam meus braços das imensidões azuis.<sup>262</sup>

Nesses versos, Benjamin reconhece uma distância que não pode ser atravessada. Se o que caracterizava a experiência da aura era a possibilidade de se suprimir a distância na troca de um olhar, Baudelaire registrou o declínio dessa experiência na perda da capacidade de retribuir o olhar. “Um olhar poderia ter efeito tanto mais dominante quanto mais profunda é a ausência daquele que olha e que é superada nesse olhar. Em olhos que refletem como espelho, essa ausência permanece intacta. Esses olhos, por isso mesmo, nada conhecem do longínquo”<sup>263</sup> O declínio da aura é registrado por Baudelaire no empobrecimento da experiência da distância. Se, como vimos, a distância é um

<sup>261</sup> Benjamin, GS I-2, pp. 646-7; OE III, pp. 139-140.

<sup>262</sup> Baudelaire, OC I, p. 27. Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne, / O vase de tristesse, ô grande taciturne, / Et t'aime d'autant plus, belle, que tu me fuis, / Et que tu me parais, ornement de mes nuits, / Plus ironiquement accumuler les lieues / Qui séparent mes bras des immensités bleues.

<sup>263</sup> Benjamin, GS I-2, p. 648; OE III, p. 141.

elemento fundamental na estruturação da experiência, os olhos que não a conhecem refletem o isolamento do indivíduo que atravessa tal crise diagnosticada por Benjamin. Esses olhos estão presentes nos seguintes versos:

Teus olhos, iluminados como butiques  
E teixos flamejantes nas festas públicas,  
Recorrem insolentemente a um poder emprestado.<sup>264</sup>

Fazendo uso de um poder emprestado, tais olhos não irradiam mais nenhuma luz própria. Incapazes de retribuir um olhar, estão privados do contato com o objeto distante. A expectativa sugerida pelo encanto deste, recheado de promessas e mistérios, termina frustrada. A renúncia ao encantamento do longínquo está no cerne dessa crise histórica e artística. Benjamin reconhece que essa renúncia “é um elemento decisivo na lírica de Baudelaire. Ele encontrou na primeira estrofe de *A Viagem* sua suprema formulação.”<sup>265</sup>

Para a criança, enamorada de mapas e estampas,  
O universo é igual a seu vasto apetite.  
Ah! como o mundo é grande à luz das lâmpadas!  
Aos olhos da lembrança como o mundo é pequeno!<sup>266</sup>

Nessa primeira estrofe, Baudelaire desqualifica de antemão o tema da busca do passado, como uma metáfora da viagem no espaço, em nome da insuficiência das lembranças. Suas esperanças não se voltam para o passado, mas para a promessa de uma felicidade remetida a um futuro longínquo no contato com terras distantes. Mas o sucesso da viagem, como realização de promessas e desejos, é vedado durante todo o poema, o qual busca representar justamente a frustração dessa esperança que, dessa forma, permanece como um desejo infantil irrealizável. Essa desilusão envolvida na renúncia ao fascínio da viagem é tanto mais digna de nota quanto é relacionada por

<sup>264</sup> Baudelaire, OC I, pp. 27-8. Tes yeux, illuminés ainsi que des boutiques / Et des ifs flamboyants dans les fêtes publiques, / Usent insolamment d'un pouvoir emprunté.

<sup>265</sup> Benjamin, *Parque Central*, OE III, p. 163; GS I-2, p. 670.

Baudelaire às forças fundamentais de sua época. Os traços marcantes da poesia do *spleen* surgem nesse último poema d'*As Flores do Mal*. Aí, a busca pelo novo, cerne de sua teoria da arte moderna e de sua lírica sobre a vivência urbana, encontra sua última figuração lado a lado com a morte.

Ó Morte, velho capitão, é tempo! levantemos a âncora.  
Esse país nos entedia, ô Morte! Partamos!  
Se o céu e o mar são negros como tinta,  
Nossos corações que conheces estão repletos de raios!

Verta-nos teu veneno para que ele nos reconforte!  
Queremos, tal é o fogo que queima nosso cérebro,  
Mergulhar ao fundo do abismo, Inferno ou Céu, que importa?  
Ao fundo do Desconhecido para encontrar o novo!<sup>267</sup>

A experiência fundamental que Baudelaire figura no *spleen*, do qual esse poema é uma das grandes representações, é a da dissolução da aura na vivência de choque. O tema da viagem,<sup>268</sup> momento maior da expectativa depositada no horizonte, não se presta mais à representação de desejos ou promessas, mas é utilizado por Baudelaire para a figuração do tédio, do medo, do mal que consome o homem urbano. O longínquo, aquilo que poderia representar de maneira mais forte uma contraposição às condições adversas da vivência urbana, dissolve-se na indiferença pelo destino da viagem que, no final, se justifica apenas pelo objetivo vazio da busca incessante do novo (*Mergulhar ao fundo do abismo, Inferno ou Céu, que importa? Ao fundo do Desconhecido para encontrar o novo!*).

<sup>266</sup> Baudelaire, OC I, p. 129. Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes, / L'univers est égal à son vaste appétit. / Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes! / Au yeux du souvenir que le monde est petit!

<sup>267</sup> Baudelaire, OC I, p. 134. O Mort, vieux capitaine, il est temps! levons l'ancre. / Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons! / Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre / Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons! // Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte! / Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau, / Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!

<sup>268</sup> O tema da viagem é especialmente reservado por Proust à questão da descoberta, do aprendizado, como nessa passagem de *A Sombra das Raparigas em Flor*: "Mas afinal o prazer específico das viagens não consiste em poder descer no caminho e parar quando se está cansado, e sim em tornar a diferença entre a partida e a chegada não tão insensível, mas tão profunda quanto possível, em senti-la na sua totalidade, intata, tal como nos estava no pensamento quando a nossa imaginação nos transportava do lugar onde vivíamos até o coração do lugar desejado, num salto que não nos parecia tão miraculoso pelo fato de franquear uma distância, senão porque unia duas individualidades distintas da terra e nos levava de um nome para outro nome." Proust, *A Sombra das Raparigas em Flor*, p. 197. Se aqui Proust parece contrapor-se a Baudelaire, a frustração que caracteriza a chegada ao seu destino, a dissolução do fascínio dos nomes no

Em poemas que tematizam a impossibilidade da rememoração, Baudelaire teria registrado em sua nudez a vivência do habitante urbano do século XIX. Esse nada mais conhece da verdadeira experiência que ainda se apresentava aos olhos nostálgicos do poeta. O encanto da infinita distância se dissolve nos choques com o tráfego urbano, dando lugar ao olhar atento e prudente que “prescinde do sonho que divaga no longínquo.”<sup>269</sup>

---

contato com a realidade, o assemelha à desilusão figurada por Baudelaire em *A Viagem* no contraste da primeira estrofe com as demais.

<sup>269</sup> Benjamin, *Sobre Alguns...*, GS I-2, p. 650; OE III, p. 142.



## Considerações Finais

O caminho percorrido até aqui procurou mostrar a maneira pela qual Benjamin diagnostica uma crise da experiência autêntica na modernidade a partir da experiência literária de Baudelaire e Proust. A profunda consciência temporal e histórica presente nesses dois autores forneceu a Benjamin subsídios para a elaboração de uma concepção plena de experiência no momento em que ela se impossibilita e se empobrece na vivência de choque. O valor desses dois escritores reside nos seus esforços em construir esteticamente uma experiência numa época em que condições adversas vedam a realização dessa pretensão. Em ambos, seja na oposição entre *spleen* e *ideal*, seja na passagem do tempo perdido ao tempo reencontrado, a tensão entre a formulação do desejo de realização da experiência e as condições históricas que impossibilitam ou danificam tal realização é problematizada no cerne de seus projetos literários. Seus esforços, em momento algum, dissolvem a ameaça que se coloca à experiência.

Em razão disso, o tempo reencontrado, em Proust, não é a anulação do tempo perdido, mas a sua retomada no contexto da elaboração de uma experiência pessoal. O sucesso de *Em Busca do Tempo Perdido* é o de ter encontrado a maneira adequada que permitiu o entrelaçamento dessas duas temporalidades, maneira a partir da qual as verdades originárias dos momentos singulares de encontro súbito de passado e presente transparessem em todo o reencontro com o tempo perdido. Em Baudelaire, por sua vez, também não se trata de encontrar uma contradição entre *spleen* e *ideal*, mas de pensá-los como inseparáveis. O *ideal* só é possível como tentativa de representação de uma experiência plena em um estado de crise da experiência. A remissão de um tempo pleno e de uma harmonia entre eu e mundo a uma *vida anterior* se justifica na consciência de não haver espaço para tal experiência na vivência urbana do século XIX. A crítica feroz

que o *spleen* dirige à vivência do choque não seria compreensível, por sua vez, sem a manutenção de dados de uma verdadeira experiência que se inviabilizou. Como sintetizou Benjamin, “somente ao se apropriar desses elementos é que Baudelaire pôde avaliar inteiramente o verdadeiro significado da derrocada que testemunhou em sua condição de homem moderno.”<sup>270</sup> Os elementos reunidos em um poema como o soneto das *Correspondências* fornecem o parâmetro da crítica que Baudelaire voltou contra a vivência no *spleen*.

Ne leitura que propomos da teoria da experiência que Benjamin desenvolveu em *Sobre Alguns Temas em Baudelaire, spleen e ideal* reúnem-se pelas questões do distanciamento e da memória. No *ideal*, a força de rememoração e o tempo pleno que estrutura a distanciamento temporal são os elementos mobilizados por Baudelaire para a constituição da experiência. No *spleen*, diante da consciência aguçada de um tempo devorador, as noções de memória e distanciamento são problematizadas a partir da consciência histórica que reconhece a impossibilidade desses dois elementos estruturarem-se numa experiência. Isso pôde ser examinado em poemas como *O Relógio* e o segundo *Spleen*: o tempo acelerado impede a estruturação do distanciamento e a memória não recupera nada além de um passado enrijecido, sem qualquer experiência a comunicar ao presente. O que está tematizado nesses poemas, porém, continua sendo a memória e o tempo pleno do distanciamento, mas da perspectiva do seu fracasso para a constituição de uma verdadeira experiência histórica na modernidade, algo que Baudelaire representou de maneira insuperável num poema como *O Cisne*, ao refletir sobre esse problema a partir da transformação de Paris. É, portanto, da tensão com o *ideal* que o *spleen* retira sua força. E é também a problematização da modernidade a partir de sua tensão com uma experiência plena mas irrealizável que o diferencia das abordagens entusiasmadas de *O Pintor da Vida Moderna*. Nesse texto, a tensão com o

---

<sup>270</sup> Benjamin, *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*, GS I-2, p. 638; OE III, p. 132.

*ideal* não está suficientemente desenvolvida. O elemento eterno da definição de beleza moderna não se contrapõe ao elemento transitório com a mesma força com que o *ideal* se opõe ao *spleen*. Em consequência, a apreensão da cidade não se dá na tensão entre o desaparecimento da experiência e o surgimento de novas formas de relações sociais. A modernidade reduz-se à busca incessante do novo, perdendo-se assim a historicidade dessa transformação urbana que o *spleen*, na sua tensão com o *ideal*, soube apreender. Benjamin identificou no flâneur ao qual o *Pintor...* se identifica a empatia com a vivência do choque, uma adesão do artista que busca se adaptar a novas condições históricas sem refletir suficientemente sobre ela. Quem fornecerá essa reflexão será o *spleen*. Nele haverá a autoreflexão do sujeito poético em face de uma realidade histórica que ameaça a escrita da poesia lírica. E aqui surge paradoxalmente o que aproximará o *spleen* da concepção de experiência autêntica que Benjamin procura elaborar: a autoreflexão histórica sobre a possibilidade de atualizar a tradição no presente. O distanciamento com que o autor dos poemas *spleen* representa a modernidade se torna sinônimo de crítica do declínio da experiência, crítica portanto da vivência do choque e da empatia com que um texto como *O Pintor da Vida Moderna* a recepcionava.

Tanto em Baudelaire quanto em Proust a constituição da experiência se contrapõe à consciência de um tempo destruidor, ao estranhamento entre o sujeito e o mundo e à presença constante de uma ameaça representada pela morte. Essas oposições pautam a todo momento suas tentativas de elaborar uma tentativa de experiência a partir da vivência. Seu valor consiste, para Benjamin, em não se terem furtado a esse problema, incorporando a negatividade moderna na própria concepção de suas obras. Esse valor, contudo, não é isento de críticas, como denota o gesto fundamental de Benjamin de manter um constante movimento de aproximação e distanciamento em relação aos autores trabalhados. Se as tentativas de Baudelaire e Proust lhe parecem exemplares, elas de alguma forma se acomodam a circunstâncias que estão no centro do declínio da

experiência. A dependência do acaso assim como a renúncia à dimensão coletiva da experiência e sua circunscrição ao limite extremo do passado individual conferem a Proust a inscrição histórica de sua tentativa, uma crítica a essas circunstâncias, mas também um limite que não pode ser ultrapassado. O mesmo ocorre em Baudelaire, ao ter concentrado a consciência histórica d'*As Flores do Mal* no *spleen*, enfraquecendo a historicidade da experiência que é representada no *ideal*. Ainda que o *ideal* se origine de uma experiência empobrecida, garantindo assim sua inscrição histórica no cenário do declínio da experiência, ele permanece a rememoração de uma harmonia perdida e imemorial, cuja possibilidade de ser retomada e transformada no presente histórico encontra-se vedada. Tanto Baudelaire quanto Proust não teriam, na interpretação de Benjamin, realizado essa experiência em sentido estrito, mas representado na experiência estética estilhaços da verdadeira experiência. Esse é o sentido de dar à vivência o peso de uma experiência.<sup>271</sup>

A atenção de Benjamin à tentativa literária de formular uma concepção plena de experiência, a qual remete à própria possibilidade histórica de tal noção, é reveladora do seu esforço em elaborar uma concepção própria e original de experiência que fundamente sua “história originária” da modernidade. Ao trabalhar a noção de experiência em Baudelaire e Proust, a intenção de Benjamin é também apropriar-se criticamente de elementos a fim de efetuar a passagem da experiência literária para uma filosofia que se entenda como atividade política e experiência histórica. A teoria da experiência não é assim estranha ao “projeto das passagens”. A escolha pela reelaboração do ensaio *Paris do Segundo Império* pelo viés do conceito de experiência não representa apenas a tentativa de se esquivar das críticas que lhe foram dirigidas por Adorno. A construção de uma experiência plena com o passado está no centro do conceito de crítica e da filosofia

---

<sup>271</sup> Benjamin, *Sobre Alguns...*, GS I-2, p. 653; OE III, p. 145.

da história que articulam o projeto historiográfico de Benjamin. A rememoração e o distanciamento se colocam a serviço de uma contato com o passado que o apropria na sua relevância para a construção de uma nova história. O desafio a que Benjamin se propõe é o de reconstrução da experiência a partir de uma concepção forte de presente, o qual ele nomeia de tempo-do-agora (*Jetztzeit*). Como Benjamin anuncia nas teses *Sobre o Conceito de História*, "a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas aquele preenchido pelo tempo-do-agora."<sup>272</sup> Essa concepção forte de presente é a responsável pela instauração de uma verdadeira experiência histórica, algo que o fraco e transitório presente de um tempo vazio, próprio à vivência, não permite. "O materialista histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição, mas pára no tempo e se imobiliza. Porque esse conceito define exatamente aquele presente em que ele mesmo escreve a história. O historicista apresenta a imagem "eterna" do passado, o materialista histórico estabelece uma experiência com esse passado, a qual permanece única."<sup>273</sup> O que constitui a experiência é, portanto, a construção de um presente fortemente imbuído de consciência histórica, capaz de, pela rememoração, reconhecer no passado o inacabamento de uma promessa a ser retomada no presente. O que o passado lhe transmite é a tradição, conceito ao qual Benjamin deu um feitiço singular: não um monumento a ser reverenciado pelo presente, mas a conturbada transmissão de uma cultura sempre sujeita à apropriação por forças históricas identificadas por Benjamin às classes dominantes. "O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. (...) O dom de atear no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de

<sup>272</sup> Benjamin, *Sobre o Conceito de História*, GS I-2 p. 701; OE I, p. 229.

<sup>273</sup> Benjamin, GS I-2, p. 702; OE I, pp. 230-1.

que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.”<sup>274</sup> O historiador que investiga o passado sem refletir sobre o caminho que a tradição percorre até ele não é capaz de perceber o risco a que está sujeita a transmissão da cultura. O método da empatia reverte-se na empatia com o vencedor: ele esconde as relações de dominação e violência a que está sujeita à cultura. Nesse processo, a cultura assume a feição de despojos carregados em um funesto cortejo organizado pelas classes dominantes. “A empatia com o vencedor beneficia sempre, portanto, esses dominadores. Isso diz tudo para o materialista histórico. Todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua origem não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima de seus contemporâneos. Nunca houve um monumento de cultura que não fosse também de barbárie. E assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo.”<sup>275</sup>

A interpretação de Baudelaire realizada por Benjamin busca atender a essa exigência. Afastar a empatia que imperava na leitura de Baudelaire, e, por meio do distanciamento, remontar às forças que primeiro constituíram essa poesia, depois a renegaram e, por fim, a canonizaram no século seguinte, transformando seu autor em um clássico. Isso resultou na retirada do rótulo de poeta reacionário com que a tradição absorvera sua negatividade e determinara a leitura de sua obra. O distanciamento

<sup>274</sup> Benjamin, GS I-2, p. 695; OE I, pp. 224-5.

<sup>275</sup> Benjamin, GS I-2, p. 696; OE I, p. 225.

recupera o potencial crítico de Baudelaire para a modernidade de Benjamin. Ao mesmo tempo, mostra em que medida Baudelaire é essencial para a compreensão desse momento histórico de crise da experiência e constituição da modernidade. O enfoque materialista da interpretação de Benjamin não se origina, assim, da estratégia de realizar uma abordagem “política” ou “social”, possível entre outras, mas da necessidade de examinar a distância que o separa de Baudelaire, e de compreender as forças históricas que se tornaram determinantes para a constituição e para a transmissão de sua poesia. É em relação a esse contexto que a teoria da experiência elaborada em *Sobre Alguns Temas em Baudelaire* deveria ser compreendida.

A construção de uma teoria da experiência a partir de Baudelaire e Proust colocou Benjamin diante de um desafio a ser enfrentado em sua própria filosofia: como fazer com que essa experiência seja histórica (ao contrário da de Baudelaire) e coletiva (ao contrário da de Proust)? O projeto de Benjamin é transportar o entrecruzamento de tempo perdido e tempo reencontrado para a experiência coletiva; sua intenção é reunir a experiência do *ideal* à consciência histórica do *spleen*. Mas como realizar uma experiência levando em conta a negatividade da vivência do choque? A construção da experiência deveria permear-se por essa negatividade. O distanciamento, ao recuperar o passado trazendo as marcas que o tempo imprime sobre ele, atende a essa exigência. Quanto à memória, segundo o uso que dela fez Proust, para efetivar-se na experiência, deve abandonar a pretensão de recuperação plena da identidade, alheia à transformação temporal, e assumir a força que o tempo exerce, sob a forma da perda e do esquecimento, na formação dessa identidade. A verdadeira experiência não é, portanto, índice de uma plenitude do homem, mas de sua historicidade e de sua finitude. A fim de se realizar e ser atualizada em cada geração, ela precisa assumir e dizer a morte na sua constituição. O *spleen*, como afirma Benjamin, só consegue apreender estilhaços da experiência no momento em que ela se fragmenta porque não foge ao confronto com essa fragilidade

que permeia a historicidade da existência humana. Dessa negatividade surge a possibilidade da experiência. Esse é o desafio a que Benjamin se propôs nas teses *Sobre o Conceito de História* e no projeto inacabado sobre “passagens” como um todo. Nas palavras de Adorno, que sintetizou esse esforço, “o que a experiência encontra, sem esclarecimento e sem objetividade, no *déjà vu*; o que Proust se prometia na reconstrução poética mediante a memória involuntária – isso era o que Benjamin queria recuperar, elevando-o à verdade por meio do conceito. Por isso, impõe a este realizar ele mesmo, a cada momento, o que costuma ser reservado à experiência não-conceitual. O pensamento deve alcançar a densidade da experiência sem, contudo, renunciar em nada a seu rigor. Essa utopia do conhecimento tem, no entanto, a utopia por conteúdo. Benjamin chamava-a de ‘irrealidade do desespero’. A filosofia se adensa em experiência para que partilhe da esperança.”<sup>276</sup>

---

<sup>276</sup> T. W. Adorno. Caracterização de Walter Benjamin, in *Prismas. Crítica Cultural e Sociedade*. São Paulo, Ática, 1998. pp. 236-7.

## Bibliografia

- ADORNO, Theodor. *Prismas. Crítica Cultural e Sociedade*. São Paulo, Ática, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Minima Moralia*. São Paulo, Ática, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Sobre Walter Benjamin*. Madri, Catedra, 1995.
- AGAMBEN, Giorgio. *Stanze. Parole et Fantasme dans la Culture Occidentale*. Paris, Christian Bourgois Editeur, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Enfance et Histoire*. Paris, Payot, 2000.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis. A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. São Paulo, Perspectiva, 2000.
- \_\_\_\_\_. Baudelaire's *Fleurs du Mal* und das Erhabene, in *Gesammelte Aufsätze für romanischen Philologie*. Bern, 1967.
- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Completes*. Paris, Gallimard, 1976.
- \_\_\_\_\_. *As Flores do Mal*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Pequenos Poemas em Prosa*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1976.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*, vários volumes, R. Tiedmann e H. Schweppenhäuser (org.). Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- \_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas II: Rua de Mão Única*. São Paulo, Brasiliense, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- \_\_\_\_\_. *The Arcades Project*. Cambridge, Harvard University Press, 1999.

BERSANI, Leo. *Déguisement du moi et art fragmentaire*, in *Recherche de Proust*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

BLANCHOT, Maurice. *O Livro por Vir*. Lisboa, Relógio d'Água, 1984.

BOLLE, Wille. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. São Paulo, Edusp, 1994.

BUCK-MORSS, Susan. *The Dialectics of Seeing - Walter Benjamin and the Arcades Project* Cambridge/Mass., The MIT Press, 1989.

\_\_\_\_\_. Benjamin's Passagen-Werk: Redeeming Mass Culture for the Revolution. In *New German Critique*, n. 29, spring-summer, 1983.

BÜRGER, Peter. Der Heroismus des modernen Lebens. Die Allegorie bei Baudelaire, in *Prosa der Moderne*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1992. Pp. 101-126.

\_\_\_\_\_. *Teoria da Vanguarda*. Lisboa, Vega, 1993.

\_\_\_\_\_. Walter Benjamin's 'Redemptive Critique': Some Preliminary Reflections on the Project of a Critical Hermeneutics, in *The Problems of Modernity*. Cambridge, Polity Press, 1992.

CITATI, Pietro. *Proust*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

DELEUZE, Gilles. *Proust et les Signes*. Paris, PUF, 1998.

Dossiê Walter Benjamin – *Revista USP* (15), 1992.

FÜRNKÄS, Josef. *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin – Weimarer Einbahnstrasse und Pariser Passagen*. Stuttgart, Metzler, 1988.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo, Perspectiva, 1994.

\_\_\_\_\_. *Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro, Imago, 1997.

\_\_\_\_\_. O Conceito de Crítica em Walter Benjamin. in *Discurso* 13, 1983.

\_\_\_\_\_. *O Rumor das Distâncias Atravessadas*. Manuscrito.

GAUTIER, Théophile. *Baudelaire*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2001.

GINZBURG, Carlo. *Olhos de Madeira. Nove Reflexões sobre a Distância*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

GREFFRATH, Krista. *Metaphorischer Materialismus. Untersuchungen zum Geschichtsbegriff Walter Benjamins*. München, Wilhelm Fink Verlag, 1981.

\_\_\_\_\_. Proust et Benjamin. in WISMANN, Heinz (ed.) *Walter Benjamin et Paris*. Paris, Les Éditions du Cerf, 1986.

GRESPLAN, Jorge Luís da Silva. *O Negativo do Capital. O Conceito de Crise na Crítica de Marx à Economia Política*. São Paulo, Hucitec, 1998.

HABERMAS, Jürgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. A modernidade – um projeto inacabado, in ARANTES, Otilia e Paulo. *Um ponto cego no projeto moderno de J. Habermas*. São Paulo, Brasiliense, 1992.

\_\_\_\_\_. Crítica conscientizadora ou salvadora. In *Sociologia*. Ática, São Paulo, 1980.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria. Construção e Interpretação da Metáfora*. Atual, São Paulo, 1986.

HORKHEIMER, Max. Sobre a Metafísica do Tempo de Bergson, in *Cadernos de Filosofia Alemã* 6, 2000. São Paulo, Humanitas – FFLCH/USP, 2000.

\_\_\_\_\_. Teoria Tradicional e Teoria Crítica, in Benjamin, Habermas, Adorno, Horkheimer, *Textos Escolhidos*, São Paulo, Abril, Cultural, 1983.

HOUSTON, John Porter, Les structures temporelles dans la Recherche, in *Recherche de Proust*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

IMBERT, Claude. Le Présent et l'Histoire, em Heinz Wismann (ed.) *Walter Benjamin et Paris*. Paris, Les Éditions du Cerf, 1986.

JAUSS, Hans Robert. Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität, in *Literaturgeschichte als Provokaion*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970. Pp. 11-66.

- \_\_\_\_\_. *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1990.
- JENNINGS, Michael. *Dialectical Images. Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism*. Ithaca, Cornell University Press, 1987.
- LAGES, Suzana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo, EDUSP, 2002.
- LUKÁCS, Georg. *História e Consciência de Classe*. Lisboa, Publicações Escorpião.
- MARX, Karl. *O Capital*, Livro Primeiro, Volume I. São Paulo, Nova Cultural, 1985.
- MATOS, Olgária C. F. *Os Arcanos do Inteiramente Outro. A Escola de Frankfurt, A Melancolia e a Revolução*. São Paulo, Brasiliense, 1995.
- MENNINGHAUS, Winfried. *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1980.
- MISSAC, Pierre. *Passagem de Walter Benjamin*. São Paulo, Iluminuras, 1998.
- MOSÈS, Stéphane. *L'Ange de l'Histoire*. Paris, Seuil, 1992.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Obras Incompletas*. São Paulo, Nova Cultural, 1999.
- NOBRE, Marcos. *A Dialética Negativa de Theodor W. Adorno. A Ontologia do Estado Falso*. São Paulo, Iluminuras, 1998.
- NUNES, Benedito. *O Tempo na Narrativa*. São Paulo, Ática, 2000.
- OEHLER, Dolf. *Quadros Parisienses. Estética anti-burguesa em Baudelaire, Daumier e Heine (1830-1848)*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- \_\_\_\_\_. *O velho mundo desce aos infernos. Auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- \_\_\_\_\_. Art névrose. Análise sócio-psicológica do fracasso da revolução em Flaubert e Baudelaire. in *Novos Estudos/CEBRAP.*, nº 32, março 1992.
- \_\_\_\_\_. Um socialista hermético. Sobre a polêmica baudelaireana entre Benjamin e Brecht., in *Praga*, nº 5, 1998.

OPITZ, Michael e WIZISLA, Erdmut (eds.) *Benjamins Begriffe*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000.

PALHARES, Taísa Helena Pascale. *Aura e Arte em Walter Benjamin*. FFLCH-USP, Dissertação de Mestrado, 2001.

POE, Edgar Allan. The Man in the Crowd, in *Works of Edgar Allan Poe*. New York, Gramercy Books, 1990. Pp. 240-245.

PROUST, Marcel. *Em Busca do Tempo Perdido*. São Paulo, Globo, 1995.

\_\_\_\_\_. *A la Recherche du Temps Perdu*. Paris, Gallimard, 1987-9.

\_\_\_\_\_. A Propósito de Baudelaire, in *Nas Trilhas da Crítica*. São Paulo, Edusp/Imaginário, 1994.

\_\_\_\_\_. *Contra Saint-Beuve*. São Paulo, Iluminuras, 1988.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa II*. Campinas, Papirus, 1995.

ROUANET, Édipo e o Anjo. *Itinerários Freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1990.

\_\_\_\_\_. *As Razões do Iluminismo*. São Paulo Companhia das Letras, 1998.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o Livro do Mundo*. São Paulo, Iluminuras, 1999.

\_\_\_\_\_. (org.) *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo, Annablume, 1999.

SILVA, Franklin Leopoldo e. Bergson, Proust. Tensões no Tempo. In NOVAES, Adalberto (ed.) *Tempo e História*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. Apresentação ao Artigo de Max Horkheimer, in *Cadernos de Filosofia Alemã* 6. 2000. São Paulo, Humanitas – FFLCH/USP, 2000.

SMITH, Gary (ed.). *On Walter Benjamin*. Cambridge/Mass., The MIT Press, 1991

STAROBINSKI, Jean. *La Mélancolie au Miroir. Trois Lectures de Baudelaire*. Paris, Julliard, 1989.

SZONDI, Peter. Hoffnung Im Vergangenen. Über Walter Benjamin. In *Schriften II*. Berlin, Suhrkamp, 1996.

\_\_\_\_\_. Walter Benjamins Städtebilder. In *Schriften II*. Berlin, Suhrkamp. 1996.

\_\_\_\_\_. *Einführung in die literarischen Hermeneutik*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975.

TADIÉ, Jean-Yves. *Proust et le Roman*. Paris, Gallimard, 1971.

TODOROV, Tzvetan. *Teorias do Símbolo*. Campinas, Papirus, 1996.

VALERY, Paul. Situação de Baudelaire. in *Variedades*. São Paulo, Iluminuras, 1991.

WISMANN, Heinz (ed.) *Walter Benjamin et Paris*. Paris, Les Éditions du Cerf, 1986.

WOHLFAHRT, Irving. Et Cetera? De l'Historien comme Chiffonnier. in WISMANN, Heinz (ed.) *Walter Benjamin et Paris*. Paris, Les Éditions du Cerf, 1986.

\_\_\_\_\_. Perte D'Aureole: The Emergence of the Dandy. In: *Modern Language Notes*, May 1980.