



SOB O SIGNO DE SATÃ: CONFIGURAÇÕES DO TEMPO E DA EXPERIÊNCIA NA MODERNIDADE DE BENJAMIN E BAUDELAIRE

Marcelo de Andrade Pereira*

Resumo – Este estudo investiga o problema da experiência poética e estética em Baudelaire, a partir da leitura de Walter Benjamin a respeito do autor. Pretende, assim, definir, num primeiro momento, a concepção de modernidade presente na obra do escritor francês, para então, num segundo, demonstrar a diferença qualitativa do modo de experimentação do tempo na era moderna. Isso implica, por sua vez, apresentar as figuras que de certo modo cristalizam o conceito em questão, o de modernidade, em relação com o tempo, quais sejam: a multidão, o jogador, o operário, o *flâneur*, a prostituta e a mercadoria.

Palavras-chave: Baudelaire, Walter Benjamin, modernidade, experiência estética, tempo.

Under the sign Satan: configurations of time and experience in the modernity of Benjamin and Baudelaire

Abstract – The following article discusses the problem of poetic and aesthetic experience in Baudelaire's poetry, from the perspective of Walter Benjamin's philosophy. It intends to define the concept of modernity in Baudelaire's poetry which implies to analyze the relation between this concept and the concept of time. To this extent this writing also intends to investigate the images in modern age that constitutes these ideas, such as the crowd, the flâneur, the player, the prostitute and the commodity.

Keywords: Baudelaire, Walter Benjamin, modern age, aesthetic experience, time.

Walter Benjamin, filósofo alemão do século XX, é um pensador que se notabilizou pelo modo arguto e original com que leu o problema da experiência estética na modernidade. Seu mérito, contudo, deve-se em parte àqueles por intermédio dos quais o autor pode especular acerca dos modos de se pensar e de se sentir na era moderna. Baudelaire é um desses indivíduos, do qual Benjamin depreendeu problemas e conceitos para que pudesse formular sua teoria. Como poderemos observar no curso deste artigo, Benjamin evocou pela lírica de Baudelaire uma porção de problemas e conceitos que se vinculam diretamente ao problema da experiência, tema central na filosofia ben-

* Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

jaminiana. Isso, no entanto, não aparece de maneira imediata nem explícita. Recebe por meio da discussão sobre uma eventual "crise da percepção" seu real significado. É desse modo que Benjamin desvela as várias camadas argumentativas que compõem um dos mais célebres ensaios a respeito da experiência, ou seja, o ensaio intitulado "Sobre alguns temas em Baudelaire". Observaremos, também, que a memória, o tempo, a arte, o trauma, a vivência do choque na metrópole moderna são faces desse mesmo poliedro de que se constitui a discussão sobre a experiência em Benjamin e em Baudelaire. Vejamos.

Ao sinalizar a dificuldade de recepção da poesia lírica em meados do século XIX, Benjamin aponta para um desnível entre a experiência poética e a experiência do leitor a que se dirige a obra de Baudelaire. O que Benjamin procura investigar não é precisamente o alcance ou a duração de um determinado gênero literário, a lírica, mas as condições que provocaram sua incompreensão ou a sensação de anacronismo. Segundo o filósofo alemão, haveria entre obra e receptor um descompasso, que diria respeito, fundamentalmente, à estrutura da experiência em geral – não apenas a poética – em razão da sua modificação na era moderna. Benjamin levanta, assim, três aspectos que desfavoreceriam a recepção desse tipo de obra, quais sejam: primeiro aspecto: o lírico teria perdido seu estatuto de poeta; segundo: nenhum êxito foi registrado depois de Baudelaire; terceiro: em razão desses dois primeiros, o público se torna ainda mais esquivo à poesia lírica. Essa última sentença permite, por sua vez, à luz das noções por Benjamin evocadas, afirmar que o público se torna esquivo à experiência poética em geral.

Para Benjamin (1989a, p. 104), "a poesia lírica, só excepcionalmente, mantém contato com a experiência do leitor". Isso estabelece um antagonismo, no que concerne aos tipos de experiência, no caso apontado, entre obra e leitor. Com efeito, a experiência poética é conjuntiva, pois ela abrange outros estados que não somente o da consciência; nela, a experiência real, em sua totalidade, é presentificada, atualizada. Essa experiência real é, por conseguinte, estética. A experiência poética mantém, por certo, estreita relação com a verdadeira experiência, a *Erfahrung*.

A *Erfahrung* é, para o filósofo da aura, sabedoria que se acumula historicamente, que se prolonga; ela é disponibilizada por meio de sua transmissão pela tradição. A tradição é o arcabouço no qual se sedimenta essa experiência. Em outras palavras, o indivíduo da experiência é aquele que soube acolher a sabedoria da tradição, aquele que permitiu ao passado intervir no presente. A experiência (*Erfahrung*) será, assim, uma espécie de ressonância: ela se confunde com a experiência vivida do agora, ela dá ao vivido sua real amplitude. Essa experiência Benjamin oporá à vivência.

Sendo o indivíduo moderno um leitor (ou ouvinte) que nunca participa de fato da experiência narrada, a experiência de que esse pode dispor não passa senão de uma vivência (*Erlebnis*), experiência cujo sentido se reduz à sua própria duração. A vivência ou *Erlebnis* é uma forma de experiência disjuntiva, cindida e isolada, que não agrega valor algum, saber algum da história, e, por conseguinte, da tradição. Ela é alheia às datas festivas, aos ritos, aos nomes; pontua, assim, apenas o distanciamento que se estabelece entre os indivíduos e as coisas. É a vivência, de acordo com Benjamin (1989a), que torna difícil a apreensão da experiência poética na lírica contida. Na forma do afastamento, que assume a vivência, os acontecimentos tornam-se alheios. Vale ressaltar, contudo, que,

para Benjamin, ao se modificar a estrutura da experiência, modifica-se também o modo como o indivíduo se relaciona com o tempo e o espaço, ou seja, modifica-se a sua sensibilidade. Isso explica e disso deriva a tal "crise da percepção" a que se refere mais tarde e nesse mesmo ensaio Benjamin. Para o filósofo da aura – como se convencionou chamar Walter Benjamin –, o indivíduo perdeu a capacidade de olhar para além daquilo que se lhe apresenta, perdeu o laço que vincula a *vita activa* à *vita contemplativa*. E aqui voltamos ao ponto que introduziu este ensaio, o da dificuldade de recepção da experiência poética – representada na lírica de Baudelaire – para o leitor moderno. Sobre esse aspecto, Benjamin (1989a, p. 110) indaga:

[...] surge uma interrogação: de que modo a poesia lírica poderia estar fundamentada em uma experiência, para a qual o choque se tornou a norma? Uma poesia assim permitiria supor um alto grau de conscientização; evocaria a idéia de um plano atuante em sua composição. Este é, sem dúvida, o caso da poesia de Baudelaire, vinculando-o, entre os seus predecessores, a Poe e, entre os seus sucessores, novamente a Valéry.

O lírico da era moderna fixou na imagem da multidão a noção de vivência do choque. É exatamente esse o argumento que atravessa todo o texto benjaminiano sobre Baudelaire. O choque é o ponto nodal, o elemento que funda basicamente a experiência vivida na/dá lírica baudelaireana. A experiência – que do choque deriva – é sempre e tão somente uma vivência. A obra de Baudelaire é, nesse sentido, histórica, ela não só traduz uma sorte de aspectos que constituem a experiência na modernidade, como também suscita, por intermédio das imagens – e suas eventuais correspondências – seu real significado (BENJAMIN, 1989a, p. 110).

O próprio processo de criação poética em Baudelaire é condicionado pelo choque, ou melhor, pela tentativa de resistência a ele. Para Benjamin (1989a, p. 111), "a esgrima representa [em Baudelaire] a imagem dessa resistência ao choque". Na imagem da esgrima, o poeta francês expõe, em linhas gerais, o próprio cerne da criação artística na modernidade – e também, o da experiência. Baudelaire é um ser que se esquia aos estímulos do mundo moderno: ele apara seus choques, amortece-os; esse gesto pretende preservar, pelo menos, a integridade da experiência vivida, dos acontecimentos propriamente ditos; tirar do poço da indistinção (a massa urbana) e do esquecimento a posição exata das coisas no mundo. Isso demanda, por conseguinte, a presença constante da consciência – é ela, com efeito, o "plano atuante de sua composição".

Baudelaire insere o acidental, o brusco, o inesperado, o chocante em sua poesia (ROUANET, 1990, p. 46). Nesse campo minado de sensações, saturado esteticamente – que caracteriza sobremaneira a vida na metrópole moderna –, Baudelaire encontra seu ponto de fuga. É na figura do *flâneur* que ele se subtrai – física e espiritualmente – ao turbilhão que representa a massa urbana parisiense. Como observador, o *flâneur* imprime para si próprio um outro ritmo de caminhada, distinguindo-se dos outros transeuntes. O movimento do *flâneur* é o contraponto ao movimento centrífugo da multidão: ele interrompe com sua deliberada lentidão – um gracejo assaz arguto – o fluxo contínuo e irrefletido que define a experiência dos corpos na metrópole moderna. E é justamente da relação

que os corpos estabelecem entre si, ao partilharem um mesmo espaço, que Baudelaire depreende a noção de vivência do choque.

A multidão é uma imagem oculta na obra de Baudelaire; de maneira implícita, ela determina não só a ação na lírica do poeta francês, como também pontua o tipo de experiência passível de ser vivida. Para Baudelaire, a natureza da multidão é inumana (BENJAMIN, 1989a, p. 121). Ela apaga os laços que ligam os indivíduos à tradição, tornando indistinta a história. A multidão é uma massa "amorfa de passantes, de pessoas nas ruas". Por ela não se pode entender "nenhuma classe, [...] nenhuma forma de coletivo estruturado" (BENJAMIN, 1989a, p. 113).

De acordo com Benjamin (1989a, p. 125), "Baudelaire fala do homem que mergulha na multidão como em um tanque de energia elétrica. E, logo depois, ele chama esse homem de 'um caleidoscópio dotado de consciência'". A absorção da experiência sensível está por isso mesmo condicionada pelo consciente que procura aparar sempre o choque, interceptá-lo e atenuá-lo. Em outras palavras, o alcance do estético será tão somente aquele que a razão permitirá contemplar. A isso corresponde o seguinte: a vivência do choque é inevitável e implica, necessariamente, um condicionamento da própria sensibilidade. Sob o ponto de vista cotidiano, o indivíduo que transita em meio à multidão tem sempre a atenção redobrada; ele evita, tanto quanto possível, o choque, os sobressaltos, a anomia. Nesse sentido, porta-se tanto como um autômato – que responde irrefletidamente a determinados comandos –, como um ser demasiadamente consciente do espaço que ocupa e transita (BENJAMIN, 1989a, p. 125). A ele cabe não só suportar o excesso de estímulos e informações, como também saber manejá-los para seu próprio benefício; ou seja, desviar, receber e devolver choques, tal como um esgrimista (BENJAMIN, 1989a, p. 113). Contudo, deve-se assinalar que a presença constante da consciência oblitera a capacidade da imaginação, tornando a experiência da vida moderna estéril e inviabilizando, por conseguinte, a experiência poética como produção de presença.

Como crítico da cultura, Benjamin não ignora os aspectos históricos e econômicos que condicionariam a experiência na/da lírica de Baudelaire. Rouanet (1990, p. 46) afirma acertadamente que a "arte e a literatura refletem, em seu campo próprio, essa impregnação da economia, da política e da vida diária pela experiência do choque". A obra de Baudelaire se alimenta justamente dessa experiência. Ela é consciente e reflexiva o bastante para assimilar o choque. Para o filósofo brasileiro, isso explica por que as imagens de Baudelaire são apresentadas de modo tão brusco, inesperado e *chocante*.

O ensaio de Benjamin sobre o lírico do século XIX gira em torno do homem moderno no período de consolidação do capitalismo. Isso implica, por sua vez, relacionar os modos de produção de bens e mercadorias da era moderna ao modo dos indivíduos de habitarem e se relacionarem nas grandes metrópoles urbanas. Benjamin (1989a, p. 126) diz que "à vivência do choque, sentida pelo transeunte na multidão, corresponde a 'vivência' do operário com a máquina". Parafraseando Kátia Muricy (1998, p. 191), esses dois exemplos, a do transeunte em meio às massas – que sobressaltado pela sorte interminável de estímulos não consegue individualizar pelo olhar qualquer coisa que se lhe atravessasse – e a do operário – que submete seus movimentos corporais ao automatismo da máquina,

em uma eloquente submissão do tempo orgânico ao tempo industrial – traduzem perfeitamente a percepção do choque que, incorporada ao inventário da lembrança consciente, transforma-se em vivência (*Erlebnis*).

A crescente industrialização na era moderna redefine, assim, a relação que o indivíduo estabelece também com o trabalho. Com a segmentação do trabalho na linha de montagem, o indivíduo perde o vínculo "orgânico" que mantinha, outrora, com aquilo que produzia. O operário é um ser alheio ao produto que do seu trabalho resulta, alheio à experiência propriamente dita do trabalho. A ele não é mais permitida a participação no processo total de produção, o que acontecia no trabalho artesanal. O operário, tal como a máquina que ele opera, comporta-se automaticamente ante a linha de produção. Seu gesto é sempre uma repetição que obedece, tão somente, aos estímulos que a máquina lhe dirige, aos comandos por ela suscitados. Isso incorre no adestramento do próprio corpo pela máquina. É o indivíduo que se submete ao ritmo de trabalho que a máquina impõe, e não o contrário; a ele cabe responder de maneira reflexa e imediata, pelo tempo que lhe é devido (sua jornada diária de trabalho), a estes inúmeros e sucessivos choques (BENJAMIN, 1989a, p. 125).

A esse comportamento peculiar do operário corresponde o do passante nas ruas da metrópole moderna. Dessa correlação entre operário e transeunte, deriva a ideia do homem moderno como um autômato. Essa noção, no entanto, não se aplica de igual modo a Baudelaire. Ele não nega, evidentemente, a validade da correlação, apenas a compreende a partir de uma outra figura, a do jogador. O jogador é, da mesma maneira que o operário, um "homem espoliado em sua experiência – um homem moderno" (BENJAMIN, 1989a, p. 130).

Em Baudelaire, de acordo com Benjamin (1989a, p. 127), "o mecanismo reflexo e acionado no operário pela máquina pode ser examinado mais de perto no indivíduo ocioso, como em um espelho. Esse processo é representado pelos jogos de azar".

O gesto automático e repetitivo que caracteriza o trabalho operário se assemelha e muito ao comportamento do jogador ante a mesa de jogo e as cartas de baralho. "O arranque está para a máquina, como o lance para o jogo de azar" (BENJAMIN, 1989a, p. 127). A rapidez é um dos traços comuns a ambas as figuras – assim como a repetição também é um traço. O gesto veloz e irrefletido com que jogador e operário respondem aos estímulos – seja da máquina ou da mesa de baralho –, como também sua finalidade, o ganho imediato definem, de pronto, a vacuidade, a ausência de sentido e conteúdo das atividades a que ambos se dedicam.

O jogo de azar – assim como o trabalho industrial – constitui-se da/na ausência de passado. Para ele, a experiência de nada vale. O jogo repele o passado – e também o futuro –, ele "ignora totalmente qualquer posição conquistada, qualquer antecedente..." (BENJAMIN, 1989b, p. 267). No jogo, o agora do lance (a oportunidade) é sempre único, sendo assim imperdível, um tempo que não se pode deixar passar. No jogo, o tempo é congelado; dele o passado é destacado e não exerce nenhuma influência sobre o presente, tampouco sobre o futuro. "O jogador só apara aquele futuro que não penetrou como tal em seu consciente" (BENJAMIN, 1989b, p. 269). Um futuro (do) entorpecido.

O que move o jogador é fundamentalmente a possibilidade do ganho imediato. O jogo subtrai o tempo de sua real duração, abrevia-o. Nesse sentido, quanto maior for a rapidez com que o dinheiro aparece, tanto maior será a quantia que se pode obter. Diz o ditado, tempo é dinheiro. O tempo do capitalismo é o tempo do investimento e, portanto, mensurado pelo ganho. Na sociedade capitalista sábio é, pois, o homem que dispõe adequadamente do seu tempo (TIBURI, 2000, p. 76). Também ele, o tempo, se torna mercadoria, também ele destina-se à venda, à troca. Para o operário, o desejo do ganho se realiza a partir do seu trabalho; para o jogador, na antecipação do lance, na sua diversão, no seu ócio. Esse aspecto demonstra de maneira bastante drástica a degradação da experiência na sociedade moderna e capitalista.

Nesse sentido, a análise de Marcia Tiburi (2000) acerca desse mesmo problema em Benjamin marca com maior nitidez o fundo da questão. A filósofa brasileira pinça esse ponto do ensaio benjaminiano, o tempo, para demonstrar de que modo as relações subjetivas e intersubjetivas se reconfiguraram a partir das "necessidades" que o capitalismo criou e impôs. Para ela, à luz de Benjamin, o tempo perdido do jogador ocioso equivale ao tempo alienado do operário, um tempo movido pelo ganho. Tanto para um quanto para o outro, não é permitido exercer o domínio sobre o próprio tempo e, por conseguinte, sobre si próprios. A "necessidade" de se ganhar tempo é a origem do "desejo" que os move. A citação abaixo permite sintetizar o que ora se demonstrou.

A velocidade vira a regra da existência que sabe ter perdido a si mesma, a quem nem é permitida a escolha entre ser ou não ser dono de seu próprio tempo, a própria existência parece uma concessão. E se julga feliz aquele que por um motivo ou outro é capaz de aquiescer às regras desse jogo (TIBURI, 2000, p. 76).

Submeter-se às regras do jogo significa, assim, deixar ser a existência capturada por um tempo infernal para o qual o recomeçar é o princípio e a ideia regulativa (TIBURI, 2000). O tempo contido no jogo e no trabalho automatizado é um tempo esvaziado, oco; tempo de um indivíduo enredado na imediatez e no sempre igual. Como salienta Sérgio Paulo Rouanet (1990, p. 96), o jogador agrega o mesmo conjunto de gestos mecânicos do trabalhador assalariado das indústrias, um comportamento que é regido basicamente pelo eterno retorno; "ele é a figura exemplar do homem privado de experiência, que por não ter passado é condenado ao recomeço perpétuo". Não obstante, sequer o desejo que impulsiona o jogador e o operário é genuíno. De acordo com Benjamin (1989a, p. 129), "o empenho em vencer e ganhar dinheiro não [pode] ser considerado como um desejo no verdadeiro sentido do termo". O desejo, em seu sentido estrito, não corresponde ao tempo do capitalismo, mas sim ao da experiência. É a ganância, a avidez que determina a vontade do ganho. O desejo, em contrapartida, lança o indivíduo longe no tempo, projeta-o para o futuro. É a experiência que preenche e estrutura o desejo, "por isso o desejo realizado é o coroamento da experiência" (BENJAMIN, 1989a, p. 129). O passado é o sedimento dessa experiência para o qual o desejo foi origem. Entretanto, como aludido anteriormente, "para o jogo de azar, não há passado, diga-se

que há apenas o absoluto presente e o desejo do ganho imediato" (TIBURI, 2000, p. 76-77). Conforme Rouanet (1990, p. 96),

[...] o verdadeiro desejo é o nascido na infância mais remota, e só pode realizar-se por completo na perspectiva de um futuro infinitamente disponível. Quanto mais remoto esse passado, e mais elástico esse futuro, maiores as perspectivas de que o desejo venha a realizar-se. É desse passado e desse futuro que está privado o jogador, cuja temporalidade é a do eterno retorno.

A compreensão do tempo como *eterno retorno* deriva, por sua vez, do próprio modo como também o tempo do trabalho é entendido na modernidade. O trabalho industrial se caracteriza, basicamente, pela alienação do tempo. O indivíduo não utiliza mais os meios de trabalho, mas é utilizado por eles. Como já mencionado, a segmentação do trabalho na linha de produção industrial enseja a repetição de uma mesma operação *ad infinitum*, ação que pode não ter nenhuma relação com a etapa anterior ou posterior de produção. De acordo com Benjamin, nas atividades industriais a conexão entre as etapas do trabalho nunca é contínua, tal como acontece no modo artesanal de produção, mas autônoma e coisificada. Para ele, o operário é um indivíduo para quem não compete a totalidade do processo de produção e, portanto, não tem nem poder nem arbítrio sobre o produto final; ou seja, "a peça entra no raio de ação do operário, independentemente de sua vontade. E escapa dele da mesma forma arbitrária. [...] No trato com a máquina, os operários aprendem a coordenar 'seu próprio movimento ao movimento uniforme, constante de um autônomo'" (BENJAMIN, 1989a, p. 125). O trabalho industrial não é, como acontece no trabalho artesanal, uma atividade integradora. A experiência depende, porém, exatamente disso.

Sob o ponto de vista do tempo, a experiência é aquilo que se mantém sempre igual e diferente a si mesma, aquilo que perdura, que se prolonga no tempo como seu entre-lugar, como textura, memória, aprendizado; aquilo que dá ao tempo uma aura. A experiência é o espaço do tempo e o tempo do espaço, lugar em que se alojam todos os outros tempos: o futuro, o presente e o passado. Na experiência, a eternidade se realiza no instante, no momento mesmo em que essa cintila para o indivíduo por intermédio da rememoração. É um tempo completamente distinto do tempo da vivência, brutal e descontínuo, profano, tempo "em que transcorre a existência daqueles a quem nunca é permitido concluir o que foi começado" (BENJAMIN, 1989a, p. 129). O tempo da vivência é infernal, mecânico e unidimensional, próprio do indivíduo preso à/na repetição, à mercê de seu eterno retorno. Se a experiência rememora, a vivência lembra, recorda. Não obstante, o caráter de exatidão, que caracterizaria basicamente a lembrança (*Erinnerung*), seria, sob o ponto de vista da experiência, exatamente aquilo que a aniquilaria. "A lembrança é o complemento da 'vivência', nela se sedimenta a crescente auto-alienação do ser humano que inventariou seu passado como propriedade morta" (BENJAMIN, 1989c, p. 172). Tudo aquilo que não deslanchou, que não se modificou, que não evoluiu, é passível de ser lembrado. Em outras palavras, só pode ser recordado aquilo que desde o seu surgimento já se encontra morto, petrificado. Não causa espanto, por sua vez,

que Benjamin tenha visto na alegoria do cadáver a verdadeira fisionomia da modernidade. O princípio da lembrança é a morte: essa é a sua fantasmagoria. É própria da natureza cadavérica a rigidez. A ideia do eterno retorno reforça justamente essa noção. O tempo da vivência é, nesse sentido, um tempo engessado, rígido, repetitivo, sempre igual a si mesmo; é o tempo do jogo de azar para o qual não só o passado se perde, mas também, e sobretudo, o futuro.

A rememoração (*Eigendenken*) é o termo que melhor designa o tempo da experiência. A rememoração estabelece com o passado uma relação viva, ela desperta o passado para salvar o futuro da estagnação do presente. Jeanne Marie Gagnebin (1999, p. 80), em seu estudo sobre o conceito de história e narração em Walter Benjamin, sublinha, de maneira bastante precisa, a diferença entre a lembrança (*Erinnerung*) e a rememoração (*Eigendenken*):

O conceito benjaminiano de *Eigendenken* (rememoração) me parece exprimir esta necessidade de recapitulação atenta sem a qual a *Erinnerung* segue o fluxo incansável, continua a desenrolar-se só para si mesma, não tem fim no duplo sentido da palavra: nunca cessa e não desemboca em nada além de seu próprio movimento. A filosofia da história de Benjamin insiste nestes dois componentes da memória: na dinâmica infinita da *Erinnerung*, que submerge a memória individual e restrita, mas também na concentração da *Eigendenken*, que interrompe o rio, que recolhe, num só instante privilegiado, as migalhas dispersas do passado para oferecê-las à atenção do presente.

Com efeito, essa distinção deriva, basicamente, daquela outra para a qual a experiência (*Erfahrung*) não poderia ser aplicada, ou seja, em Proust. No plano teórico de Benjamin, a rememoração contempla a verdadeira experiência da tradição, tendo, por isso mesmo, um alcance muito maior que o da lembrança – isto é, de uma vivência individual e restrita. Por *recapitulação atenta* da rememoração entende-se a recuperação do tempo sob o ponto de vista integral da experiência, não só daquilo que tem um sentido, mas, de igual modo, daquilo que não dispõe de um – o que não quer dizer que seja sem sentido. Essa recapitulação resulta na recuperação da consistência de um tempo que traz consigo a sua história, de um tempo que tem história. A rememoração comporta as significações latentes que constituem o passado: as aspirações, os sonhos, o espírito do tempo. Ela restitui não só o passado tal como teria se dado, mas as possibilidades de futuro que nele haviam sido inscritas – ainda que não realizadas.

Para o indivíduo moderno, o tempo se petrifica, a história não se mexe, todos os dias permanecem exatamente iguais uns aos outros. A rememoração, no entanto, redime essa condição: ela interrompe o fluxo contínuo do tempo cronológico, arranca o tempo de sua sucessão ordinária. A rememoração contempla uma significação coletiva, que, por intermédio dos "feriados e datas festivas", celebra os feitos passados, a experiência passada; ela integra o individual ao coletivo, permitindo vislumbrar os laços que unem uma determinada comunidade, sua história, sua identidade.

Como assinala Kátia Muricy (1998, p. 190), Benjamin encontrará em Baudelaire o conceito que permitirá ao filósofo alemão construir uma noção de experiência que seja capaz de relacionar o passado individual ao passado coletivo pela rememoração (*Eigendenken*). Esse conceito é o de *correspondência*. "As correspondances são os dados do 'rememorar'. Não são dados históricos, mas da pré-história. Aquilo que dá grandeza e importância aos dias de festa é o encontro com uma vida anterior" (BENJAMIN, 1989a, p. 133).

De acordo com Benjamin (1989a), é por intermédio do conceito de *correspondance* que Baudelaire depura a experiência opaca e sem brilho do indivíduo moderno para transformá-la em matéria-prima de arte. O conceito de correspondência é fundamental para que se possa compreender, na lírica de Baudelaire, a relação que o poeta mantém não só com o tempo, mas, de igual modo, com a beleza.

Estes dias significativos são dias do tempo que aperfeiçoa [...] São dias do rememorar. Não são assinalados por qualquer vivência. Não têm qualquer associação com os demais; antes, se destacam do tempo. O que constitui seu teor, Baudelaire o fixou no conceito de *correspondances*, situado imediatamente contíguo à noção de "beleza moderna" (BENJAMIN 1989a, p. 131).

As *correspondências* remetem simultaneamente ao passado mais longínquo e ao presente mais próximo. Elas representam "a instância, diante da qual se descobre o objeto de arte como um objeto fielmente reproduzido e, por conseguinte, inteiramente problemático" (BENJAMIN, 1989a, p. 133). Vale dizer que o sentido de *reproduzido* não é o mesmo com que o filósofo alemão designa a técnica de reprodutibilidade da obra de arte. O sentido *reproduzido* na *correspondência* é o sentido (do) revivido, de uma experiência que se mantém viva.

As *correspondências* compreendem o mundo em estado de semelhança (BENJAMIN, 1994, p. 46). Nesse sentido, elas enlaçam, por meio das analogias, o presente ao passado; condensam também o passado individual ao passado coletivo. Essa é a atmosfera própria da rememoração. O "eterno" só pode ser revelado quando a experiência presente se associa a um momento passado historicamente significativo. "O homem, para quem a experiência se perdeu, se sente banido do calendário" (BENJAMIN, 1989a, p. 136). Para o indivíduo moderno, isolado em sua experiência (*Erlebnis*), o espaço vago para a rememoração – os feriados, as datas festivas – nada diz, nada significa.

Sob um outro aspecto, o conceito de *correspondência* foi o que permitiu a Baudelaire identificar as modificações que se deram na estrutura da experiência do homem moderno, a partir da aproximação deste ao homem clássico. Baudelaire situa os pontos de convergência entre Antiguidade e Modernidade sob o ponto de vista artístico. Ele aponta em sua poesia – assim como em sua teoria sobre a arte moderna – para as *forças* que agiriam nessas épocas e que permitiriam associá-las. A tarefa de que se incumbem Baudelaire, a de dar forma à modernidade, é heroica. E esse heroísmo consiste justamente em "propor à poesia fazer da modernidade, um dia, algo de clássico" (MURICY,

1998, p. 194). A arte moderna partilha, de acordo com Baudelaire (ou diríamos, de Benjamin), do mesmo sentido que o da arte clássica, qual seja: a de uma construção lógica, formal, porém, de algum modo destacada, distanciada de sua substância, a história. Esse é, no entanto, o sinal de sua degradação. Na Modernidade, a forma se sobrepõe ao conteúdo. Poder-se-ia dizer, assim, que a vivência é a forma da experiência sem o conteúdo dessa, ou seja, é oca, vazia. Isso faz que a própria experiência do belo, na Modernidade, se torne rarefeita.

Foram as *correspondances* que possibilitaram o lírico avaliar com precisão "o verdadeiro significado da derrocada que testemunhou em sua condição de homem moderno" (BENJAMIN, 1989a, p. 132). É a derrocada do homem e também da arte que ele vislumbra por meio das *correspondências*. É por isso que a única possibilidade de se salvar a beleza se encontra justamente num entre-espaço do tempo.

Baudelaire pretendia reter, por meio da sua lírica, como bem entende Benjamin, o eterno que resplandeceria no instante, isto é, captar a beleza dos acontecimentos; reter o elemento eterno e imutável do relativo e limitado. Para tanto, teve de subtrair à vivência o tempo que lhe seria conforme, o presente, lançando-a, por conseguinte, ao passado. Conforme Kátia Muricy (1998, p. 196), essa "desagregação do tempo" é exatamente aquilo que permitiu Baudelaire pôr em relevo apenas alguns dias especiais, feito que não foi alcançado por Proust, haja vista a restrição de sua experiência a uma esfera meramente privada. São esses dias descontínuos, com efeito, os dias do rememorar, dias eleitos, arrancados do esquecimento, salvos da reclusão da memória individual que, abrigados pela rememoração, ocupam um outro espaço, qual seja, o do culto. Em Baudelaire, essa esfera é deslocada para o culto do belo, sustentada na percepção de sua falta, na nostalgia, na rememoração, no *spleen* que expõe a nudez da experiência moderna (vivência). "O *spleen* transforma todo presente em antiguidade, em realidade frágil da qual, no próximo instante, só subsistem ruínas" (MURICY, 1998, p. 208). O vestígio do belo presente na imagem da ruína diz do modo como Baudelaire vislumbra a metrópole, sob o signo da decadência. A beleza em Baudelaire é, por isso, fugaz e transitória. Ela irrompe em imagens. Essa noção é cristalizada, em Benjamin (1989c, p. 173), na ideia da imagem dialética:

[...] a imagem dialética é como um relâmpago. Portanto deve-se reter a imagem do passado, neste caso, de Baudelaire, como uma imagem fulgurante no agora do cognoscível. A salvação, que só desse modo, e de nenhum outro, se consuma, só se deixa sempre ganhar através da percepção daquilo que se perde irremediavelmente.

A imagem dialética é, ao lado da noção de tempo-do-agora (*Jetztzeit*) – que fundamenta, como veremos a seguir, as *Teses sobre o conceito de história* –, o termo que conecta a Modernidade à Antiguidade, pois, em ambas as noções, a concepção de tempo é orientada pela simultaneidade de presente e passado. De acordo com Cláudia Perrone (2000, p. 105), "na imagem dialética se dá a operação essencial de transformação do passado primordial que se revela em pré-história original

de uma época". A imagem dialética nasce do paradoxo, de uma concentração de tensões (históricas) levada à sua máxima potência: é ela que faz emergir o momento do despertar; é a totalidade possível que equivale à "totalidade dos conteúdos antinômicos que constituem a história, é o conhecimento possível do passado e se manifesta como um conteúdo de verdade" (PERRONE, 2000, p. 105).

Como salienta Willi Bolle (2000), em seu livro *Fisiognomia da metrópole moderna*, a imagem dialética só pode ser capturada sob o ponto de vista da história, ela não é dada empiricamente, mas construída – por meio da qual se torna um objeto histórico. É exatamente isso que permite Benjamin associar a imagem dialética a uma imagem onírica, explorando, por conseguinte, o limiar entre o sono e a vigília. Com efeito, "as imagens oníricas só se tornam legíveis na medida em que o presente é percebido como um 'despertar' num 'agora da concebibilidade', ao qual aqueles sonhos se referem" (BOLLE, 2000, p. 64). É exatamente a ambiguidade própria a essa manifestação imagética da dialética, sua lei na imobilidade, que torna a imagem dialética uma imagem onírica. Imagens desse gênero, dirá Benjamin, podem ser encontradas na mercadoria enquanto fetiche, nas Passagens (arcadas), "que são ao mesmo tempo casa e rua, e também na prostituta que é ao mesmo tempo vendedora e mercadoria" (BENJAMIN apud BOLLE, 2000, p. 67).

Essa notação do real como algo ilusório, ambíguo, é o que possibilita a Benjamin equacionar a modernidade e o barroco por intermédio da alegoria. A modernidade em Benjamin é barroca, ou seja, ela está marcada pela forma de expressão alegórica; ela se exprime na visão de um mundo em ruínas – tal como enfatizado nas célebres *Teses sobre o conceito de história*. Em Baudelaire, Benjamin (1989c, p. 172) afirma, "os emblemas retornam como mercadorias". Eles sinalizam para o mesmo conflito presente no barroco, a aparência da história atestada pela morte; esta, por sua vez, indica a desvalorização de todas as coisas. Na Modernidade é a moda que indica a desvalorização da mercadoria. A alegoria é, por isso mesmo, o fundamento da mercadoria, a armadura de que se investe a Modernidade.

A alegoria de Baudelaire traz, ao contrário da barroca, as marcas da cólera, indispensável para invadir esse mundo e arruinar suas criações harmônicas. O heróico em Baudelaire é a forma sublime em que aparece o demoníaco, o *spleen* sua forma infame (BENJAMIN, 1989c, p. 164).

Baudelaire vislumbra a metrópole sob o signo negativo de Satã, da morte, da decadência; procura, com efeito, investir a modernidade de aura, dar a ela uma alma. Na Modernidade, porém, a única possibilidade de se recuperar o sentido da aura é por intermédio da beleza como valor da arte – uma arte para a qual isto não corresponda é, para Benjamin, moderna. Isso explica por que Benjamin infere que Baudelaire tenha redescoberto a beleza no sublime.

O poeta francês foi para Benjamin (1989a, p. 137) um artista que soube salvaguardar, a despeito da dificuldade, a verdadeira experiência histórica, ou melhor, alguns cacos, estilhaços desta. A percepção dessa degradação revela, como já observado, um mundo em *ruínas*. É essa a imagem que melhor

caracteriza, segundo Benjamin, a Modernidade. Entrementes, a deterioração do espaço remete de igual modo à deterioração do tempo. Isso permite encarar a história como algo que não mais se mexe, imóvel, paralisado, em que apenas se pode vislumbrar o que era e que não é mais.

Deve-se fundar o conceito de progresso na idéia da catástrofe. Que tudo "continue assim", isto é a catástrofe. Ela não é o sempre iminente, mas sim o sempre dado. O pensamento de Strindberg: o inferno não é nada a nos acontecer, mas sim *esta vida aqui* (BENJAMIN, 1989c, p. 174).

A história, sob a égide da Modernidade, é encarada como um fato consumado. A catástrofe a que se refere Benjamin consiste precisamente na conservação dessa ideia, da história como algo previamente determinado. Agamben (2005, p. 117), em *Infância e história*, observa que essa concepção de tempo deriva, com efeito, de "uma laicização do tempo cristão retilíneo e irreversível, dissociado, porém, de toda idéia de um fim e esvaziado de qualquer sentido que não seja o de um processo estruturado conforme o antes e o depois". A noção que orienta essa concepção de história é o progresso. O progresso, por sua vez, é o mito por meio do qual se constituiu a própria modernidade, uma categoria "universal" da razão que suporia ser depurada de todo e qualquer fundamento místico ou religioso. A experiência de um "tempo morto e subtraído à experiência" caracteriza, como ainda indica Giorgio Agamben (2005, p. 117), "a vida nas grandes cidades modernas e nas fábricas". Para ele, a representação do tempo como algo homogêneo e vazio nasce precisamente "da experiência do trabalho nas manufaturas e é sancionada pela mecânica moderna, a qual estabelece a prioridade do movimento retilíneo uniforme sobre o movimento circular" (AGAMBEN, 2005, p. 117). Benjamin, no entanto, opõe à noção mecânica e unidimensional do tempo moderno o *Jetztzeit*, o tempo-do-agora. O tempo-do-agora, para Benjamin, é o produto de uma reflexão poética e política que guarda correspondência no tempo e no espaço. No tempo-do-agora, o tempo é contemplado sob o ponto de vista da natureza e, portanto, do todo.

Não obstante, é exatamente essa aura do tempo que Baudelaire parece cristalizar em suas alegorias. É por intermédio delas que Benjamin esboça em linhas muito breves uma teoria do belo e do sublime. O belo se ampara, sobretudo, e de acordo com Benjamin, no caráter religioso/aurático que constituiria a experiência da arte. Ou seja, a beleza se fundamenta no mistério, na irredutibilidade da distância e na inesgotabilidade da expressão. "Enquanto a arte tiver em mira o belo e o 'reproduzir', mesmo que de maneira simples, fá-lo-á ascender das profundezas do tempo. [...] Na reprodução técnica isto não mais se verifica (nela não há mais lugar para o belo)" (BENJAMIN, 1989a, p. 139).

Ao relacionar as *correspondências* a um valor cultural – e também a obra de arte –, Benjamin remonta a uma sorte de experiências que seriam atualizadas na obra de arte. Pela arte, a experiência religiosa, aurática, seria reintegrada ao espaço profano da história. A aura da obra de arte está intimamente relacionada à tradição, ela está em *correspondência* com a tradição, com a sua origem (*Ursprung*). A obra de arte é, em outras palavras, a tentativa de recuperar pela rememoração – sua atualização crítica – a origem da experiência da tradição, sua aura.

Esse é o gancho por intermédio do qual Benjamin recupera o problema da aura que já havia explorado no ensaio sobre a *reprodutibilidade técnica*. Nesse ensaio, porém, sobre Baudelaire, a questão é rediscutida sob uma outra perspectiva, qual seja, a de relacionar e descrever a experiência poética mais expressiva, na era do capitalismo, que soube inscrever em seu *corpus* esse declínio, assinalando, por sua vez, a consequente crise da percepção sobre a qual a vivência (do choque, na Modernidade) se fundaria. Baudelaire retira, dentro do possível, a vivência de sua vacuidade, ele a transforma em matéria de arte, em poesia.

De outro lado, Benjamin (1994) assinala, em seu ensaio "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" que a arte moderna é uma arte não auratizada, não performativa, ela perde o gesto humano em prol de sua reprodução mecânica. Ela se reduz à sua composição e finalidade. A arte, no entanto, se caracteriza, para Benjamin, na atitude estética, nesse gesto que consistiria tão somente na tentativa de atenuação do hiato entre o sagrado e sua manifestação na obra de arte, tentativa de reencontrar na obra uma disposição que fosse favorável a ela própria. A Modernidade aniquila essa possibilidade, pois não há experiência (religiosa) para a qual a arte possa fazer menção.

À degradação da experiência corresponde também a redução da participação do *gesto*, da performatividade na produção da arte. Vale ressaltar que Benjamin não faz a defesa de um esteticismo desmesurado, mas do estético como a dimensão por meio da qual brota a arte, no sentido reflexivo. Na era moderna, todavia, a técnica se sobrepõe ao gesto. No ensaio sobre Baudelaire, Benjamin revisita essa discussão, aproveitando esse laço para salientar ainda mais a crise da percepção que caracterizaria, segundo ele, a experiência na Modernidade.

A obra de arte resulta de um gesto humano, é, por isso, expressiva, orgânica, viva. Na obra de arte, o olho não pode se faltar de ver. A aura da obra de arte é o olho que olha o olho. A obra de arte deve plasmar, assim, esta tensão: olhar a coisa, ser olhado pela coisa. Com efeito, para Benjamin (1989a, p. 140), "perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar". Todavia, de que maneira pode uma obra de arte revidar o olhar quando ela própria não olha mais? A vivência do choque aniquila a possibilidade da reflexão. É a isso que se deve o declínio da experiência na era moderna. O presente não converge mais sobre o passado; este não se vê refletido, interligado ao presente. A arte moderna embotou o olhar, por conseguinte, perdeu a capacidade de ver. Isso se anuncia de modo mais drástico no surgimento das novas linguagens artísticas, como a fotografia e o cinema. Os dispositivos próprios de produção desse tipo de arte demonstram a atrofia da experiência no desenvolvimento do próprio artefato. O cinema e a fotografia cooperam para esse declínio.

O estético, entretanto, é uma inflexão por intermédio do qual o objeto de arte é criado, produzido; a obra, assim, há de ser fundamentalmente uma reflexão de um corpo que acolhe o mundo, seu receptáculo. Baudelaire soube acolher o mundo. Isso explica por que, para Benjamin, Baudelaire é o poeta da Modernidade. O lírico francês deu, para o filósofo da aura, olhos ao seu tempo – o que se revelou, para este, numa tarefa heroica em tempos anti-heroicos.

Há uma constelação especial de circunstâncias onde, também no ser humano, se reúnem grandeza e indolência. Ela governa a existência de Baudelaire. Ele a decifrou, denominando-a "a modernidade". Quando se perde no espetáculo dos navios no ancoradouro, é para neles colher uma metáfora. O herói é tão forte, tão engenhoso, tão harmonioso, tão bem estruturado como esses navios. Para ele, contudo, o alto-mar acena em vão. Pois uma má estrela paira sobre sua vida. A modernidade se revela como sua fatalidade. Nela o herói não cabe; ela não tem emprego algum para esse tipo. Amarra-o para sempre a um porto seguro; abandona-o a uma eterna ociosidade (BENJAMIN, 1989d, p. 93).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BENJAMIN, W. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1989a.

_____. Jogo e prostituição. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1989b.

_____. Parque central. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1989c.

_____. Paris do Segundo Império. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1989d.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOLLE, W. *Fisiognomia da metrópole moderna* – Representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: Edusp, 2000.

GAGNEBIN, J.-M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

KONDER, L. *Walter Benjamin – O marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

MURICY, K. *Alegorias da dialética* – Imagem e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

PERRONE, C. Walter Benjamin e a estética da recepção: dois momentos a história da literatura. *Expressão – Revista do Centro de Artes e Letras*, Santa Maria, p. 101-113, 2000.

ROUANET, S. P. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1990.

TIBURI, M. Reflexões do tempo – sobre Walter Benjamin e a estrela cadente. *Estudos Leopoldenses*, v. 36, n. 157, p. 73-94, 2000.