

3

Modernidade: o passar como regra

3.1

Beleza da morte: o caráter alegórico da arte

Em seu trabalho acerca do drama barroco alemão, Benjamin desenvolve a sua teoria da alegoria, que vem se contrapor ao conceito de símbolo e está intrinsecamente ligada ao tema da queda da experiência na modernidade. Pretendemos expor, brevemente, a distinção entre esses dois conceitos com o intuito de pontuar a pertinência da noção de alegoria, que, ultrapassando o âmbito da análise sobre o barroco, irá constituir, para Benjamin, uma categoria estética para compreender e criticar os fenômenos artísticos de sua contemporaneidade – interessando-nos, em especial, a forma do romance.

De maneira resumida, Benjamin diz que enquanto o símbolo se relaciona à estética do “belo” como expressão totalizada e harmônica das obras de arte clássicas – num momento histórico em que ainda era possível se referir à integridade da experiência –, a alegoria é considerada por ele dialética, ambígua, rica em significados e, por isso mesmo, de interpretação mais problemática. Ao passo que, “na sua configuração simbólica, o belo formaria com o divino um todo contínuo”¹, sendo como que a própria idéia tornada sensível, a alegoria é já, desde sempre, parte, quebra, fragmento, ruína, nunca totalidade. Por isso, a alegoria só pode remeter, como fragmento que é e não todo, a uma idéia diferente dela mesma, o que amplia suas possibilidades de expressão, como conclui Benjamin.

Por mais melancólica que seja essa constatação, portanto, ela traz consigo o aspecto positivo de se abrir aos modernos uma perspectiva diferente na relação com a arte, justamente pela necessidade de inventar novas regras artísticas na busca pela representação disso que não pode ser totalmente apresentado na forma.

¹ Walter Benjamin, *Origem do drama trágico alemão* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2004), p. 174.

Nesse sentido, a aproximação da tradicional categoria estética do sublime com a teoria alegórica torna-se pertinente, como mostrou Katia Muricy no artigo “O sublime e a alegoria”. Seguindo a leitura que Jean-François Lyotard faz da *Crítica do juízo* de Kant, Katia Muricy afirma que é característica do sublime a sensação de “inadequação entre o apresentável (o sensível que representa o sublime) e o inapresentável (a Idéia que, como tal, não se satisfaz no objeto sensível)”². Está anunciado já aí o sentimento conflituoso de inadequação entre o sensível e a idéia; e esta sensação é responsável pela conclusão nostálgica da “impossibilidade de mostrar o não-mostrável”, de “tornar apresentável o que não pode ser apresentado”³, que nasce na modernidade. Benjamin situa-se nessa linhagem com sua noção de alegoria apresentada no estudo sobre o barroco, onde não pretende harmonizar coisa alguma pois reconhece não ser mais possível alcançar uma espécie de “reconciliação totalizadora” através da arte, como ocorria com o símbolo artístico no Classicismo.

Não é possível conceber contraste maior com o símbolo artístico, o símbolo plástico, a imagem da totalidade orgânica, do que essa fragmentação amorfa que é a escrita visual do alegórico. Nisto, o Barroco revela-se como soberana antítese do Classicismo [...] Pela sua própria essência, estava vedado ao Classicismo apreender na *physis* sensível e bela o que nela havia de não-livre, de imperfeição, de fragmentário.⁴

Na contramão do efeito prazeroso obtido na “estética do belo”, à qual Benjamin relaciona o símbolo artístico totalizante e harmônico, o desprazer gerado pela experiência do sublime se refere à dimensão do que, na obra, permanece “sem expressão” – e a tentativa de representá-lo se encontra na base da problematização do estatuto da arte surgida com a modernidade. O conceito de “sem expressão”⁵ (na tradução para o inglês, “*the expressionless*”, e em alemão, “*das Ausdruckslose*”) é trabalhado por Benjamin no ensaio “Sobre As afinidades eletivas de Goethe” e pode ser relacionado ao que Lyotard chama de o

² Katia Muricy, “O sublime e a alegoria”, in: *O que nos faz pensar* (Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-Rio: nº 21, junho de 2007), p. 42.

³ *Ibid.*, p. 45.

⁴ Walter Benjamin, *Origem do drama trágico alemão* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2004), p. 190 e 191.

⁵ Walter Benjamin, “Goethe’s Elective Affinities”, in: *Walter Benjamin: selected writings, volume 1, 1913-1926* (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University, 1999), p. 340.

“inapresentável”⁶ ao tratar do sublime. O “sem expressão” é pensado dentro de uma estética que reconhece haver, na obra, algo que não pode ser expresso, algo que permanece latente e, a despeito da vontade do artista, não pode ser apresentado no interior da obra. Voltaremos a isso adiante.

Para entender melhor o contraponto entre os conceitos de símbolo e alegoria, podemos dizer que o símbolo está relacionado ao que as estátuas de deuses representavam na Grécia antiga, ou seja, a presentificação da própria divindade, o que só era possível por se tratar de uma cultura em que a arte estava completamente inserida na vida e ligada à religião, possuindo caráter único e função ritual⁷. Em contrapartida, a alegoria seria apenas o torso, como no fragmento retirado de *Rua de mão única*, a “bela figura à qual, em transportes, foram quebrados todos os membros, e que agora nada mais oferece a não ser o bloco precioso a partir do qual ele tem de esculpir a imagem de seu futuro”⁸. Poderíamos substituir, aqui, o pronome “ele” por “o crítico”, que é também filósofo para Benjamin, já que seria ele o responsável por esculpir o futuro da obra, seu acabamento na crítica.

A partir da imagem do torso, podemos concluir que, na alegoria, fica evidenciado o aspecto material da obra, o fato de tratar-se de uma construção humana que remete a uma idéia, mas não é a própria idéia em sua aparição sensível. Afinal, o fragmento de uma estátua que representa um deus está mais distante de ser o próprio deus tornado sensível do que a estátua completa. Nas palavras de Benjamin, o “poeta não pode disfarçar a sua arte combinatória, porque o que ele pretende mostrar não é tanto o todo como a sua construção posta à vista”. Daí ele destacar, no barroco, uma “ostentação dos processos construtivos”, exemplificada na obra de Calderón, que “se mostra como a parede de alvenaria num edifício a que caíu o reboco”⁹.

Pensando ainda na imagem do torso, podemos dizer que a obra carrega sua própria história, trazendo as marcas de seus percursos no decorrer dos tempos, as marcas, pois, da época em que se insere, bem como o acúmulo das críticas que

⁶ Katia Muricy, “O sublime e a alegoria”, in: *O que nos faz pensar* (Cadernos do Departamento de Filosofia da PUC-Rio: nº 21, junho de 2007), p. 43.

⁷ Walter Benjamin, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, in: *Obras escolhidas volume I* (São Paulo: Brasiliense, 1994), p. 171.

⁸ Walter Benjamin, “Rua de mão única”, in: *Obras escolhidas volume II* (São Paulo: Brasiliense, 1994), p. 41 e 42.

⁹ Walter Benjamin, *Origem do drama trágico alemão* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2004), p. 194.

recebeu desde sua criação. Na visão de Benjamin, a verdadeira crítica de arte é responsável pela quebra proposital dos membros e, dando continuidade à metáfora, por deixar suas marcas no torso, como testemunho do tempo e da história da obra.

Ao falar do ensaio de Winckelmann sobre o torso de Hércules e o “modo como ele, fragmento a fragmento, membro a membro, o percorre num sentido nada clássico”, Benjamin diz que “não é por acaso que isso acontece com um torso. No campo da intuição alegórica a imagem é fragmento”¹⁰. Como o “torso de um símbolo”¹¹, a alegoria barroca surge quando a “beleza simbólica dilui-se” e “extingue-se a falsa aparência da totalidade”, trazendo consigo “uma profunda intuição do caráter problemático da arte”¹².

*

Conceito chave para compreensão da estética moderna, a alegoria fala da “perda” característica desse momento histórico, marcado pela incompletude da experiência humana. Perda essa relativa à impossibilidade de transmissão da experiência – não foram os homens privados da capacidade de intercambiar experiências, de dar e de receber conselhos?

Uma vez que a própria experiência, antes coletiva, totalizada e voluntária, encontra-se reduzida a fragmentos e ruínas na modernidade, a obra de arte também não pode mais trazer a idéia da “bela aparência” como imagem da totalidade orgânica perfeita, cuja pretensão seria a reconciliação da vida através da arte. A impossibilidade de se atingir essa totalidade de que fala Benjamin, característica da configuração simbólica do belo, para a qual tendia o Classicismo, parece estar relacionada, no contexto do pós-classicismo, à busca (fadada ao fracasso) pelo restabelecimento do que Lukács chamou de “totalidade espontânea do ser”, que existiu no antigo mundo grego e se perdeu depois que a “unidade natural das esferas metafísicas foi rompida para sempre”¹³.

¹⁰ Ibid., p. 191.

¹¹ Walter Benjamin, “Goethe’s Elective Affinities”, in: *Walter Benjamin: selected writings, volume 1, 1913-1926* (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University, 1999), p. 340.

¹² Walter Benjamin, *Origem do drama trágico alemão* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2004), p. 191.

¹³ Georg Lukács, *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica* (São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000), p. 34 e 35.

Lukács analisou essa questão da “perda”, ou da “quebra da tradição” na modernidade, a partir do que ele chamou de o “esfacelamento e a insuficiência do mundo”¹⁴, que se seguiu à ruptura da “antiga unidade”. Se a unidade entre essência e aparência deixou de ser natural, então a totalidade não é mais espontânea – ela deve, sim, ser construída. Essa exigência de “construção” por parte da arte moderna, como temos visto, também é reconhecida e extremamente enfatizada por Benjamin. Foi a partir dessa “quebra” que a arte, segundo Lukács, “tornou-se assim independente: ela não é mais cópia, pois todos os modelos desapareceram; é uma totalidade criada”¹⁵.

Uma totalidade simplesmente aceita não é mais dada às formas: eis porque elas têm ou de estreitar e volatilizar aquilo que configuram, a ponto de poder sustentá-lo, ou são compelidas a demonstrar polemicamente a impossibilidade de realizar seu objeto necessário e a nulidade intrínseca do único objeto possível, introduzindo assim no mundo das formas a fragmentariedade da estrutura do mundo.¹⁶

É essa “fragmentariedade da estrutura do mundo” da qual trata Lukács, e que é característica do mundo moderno, que Benjamin busca colocar em jogo com o conceito de alegoria. Para ele, é a alegoria que introduz no mundo das formas a fragmentariedade da experiência e o desaparecimento dos modelos. Em sua análise do drama barroco, Benjamin diz que o “que aqui mais se afirma não são já as reminiscências antigas, mas uma sensibilidade estilística contemporânea. O que jaz em ruínas, o fragmento altamente significativo, a ruína: é esta a mais nobre matéria da criação barroca”¹⁷. Para se abrir a essa “sensibilidade estilística contemporânea”, tanto o artista quanto o crítico deveriam partir da constatação de que não há mais modelos a serem seguidos, uma vez que a tradição se rompeu e tudo se encontra quebrado.

Ao levantar o problema da herança recebida pelos poetas barrocos, Benjamin diz que “o que a Antiguidade lhes legou são os elementos com os quais, um a um, amassam a nova totalidade. Melhor: a constroem. Pois a visão acabada desse ‘novo’ era a ruína.”¹⁸ Temos aí uma visão da arte barroca como tentativa de domínio dos “elementos antigos numa construção que, sem conseguir articulá-los

¹⁴ Ibid., p. 36.

¹⁵ Ibid., p. 34.

¹⁶ Ibid., p. 36.

¹⁷ Walter Benjamin, *Origem do drama trágico alemão* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2004), p. 193.

¹⁸ Ibid., p. 193.

num todo, fosse ainda assim, mesmo na destruição, superior à harmonia das antigas”¹⁹. Benjamin considera essas obras superiores à “harmonia das antigas” por evidenciarem a destruição dos antigos modelos e a construção do novo, visto que não é possível se submeter às mesmas regras, ignorando o processo histórico. Daí não conseguirem articular os elementos antigos num todo harmônico, pois não fazem parte da época que os engendrou. A construção do novo só se dá sobre a destruição do antigo, cujo padrão não é mais espontaneamente seguido – e a modernidade artística surge justamente nesse movimento de ruptura com os padrões.

Com seu significado alegórico, segundo Benjamin, as obras barrocas “trazem a marca do terreno, demasiado terreno”²⁰. Sem submeterem-se a moldes atemporais, os poetas barrocos teriam fincado os pés em sua época, inscrevendo-se em seu próprio tempo. Porém, a genialidade desses homens não pôde ser reconhecida então, já que “a ‘imaginação’, a faculdade criadora no sentido dos modernos, era desconhecida como medida de uma hierarquia dos espíritos”²¹.

Assim, a partir da discussão sobre o barroco, Benjamin ressalta a necessidade que se engendre, no bojo de uma determinada contemporaneidade, uma nova sensibilidade capaz de contemplar obras que apresentem “o novo”, obras geradas a partir de articulações não mais previstas por padrões exteriores à atividade dos artistas. Do ponto de vista da crítica de arte, para Benjamin, passa a ser preciso estabelecer a intervenção crítica como aquilo que destrói a harmonia da obra e deflagra o fracasso da busca pela “imagem da totalidade orgânica”, característica do belo e do símbolo artístico. Sobre as obras alegóricas, Benjamin diz que

[...] elas trazem em si, com rara evidência, o pressuposto da sua crítica a longo prazo. Desde logo estão sujeitas àquela crítica destruidora que o decurso do tempo sobre elas exerceu. A beleza não tem nada de próprio a oferecer aos que a ignoram. [...] O que perdura é o raro pormenor das referências alegóricas: um objecto do saber, alojado nas construções planificadas das ruínas. A crítica é mortificação das obras.²²

¹⁹ Ibid., p. 194.

²⁰ Ibid., p. 195.

²¹ Ibid., p. 194.

²² Ibid., p. 197.

Portanto, o ofício do crítico é dissolver a obra em sua reflexão, destruir sua bela aparência, para que a verdade da obra possa emergir, como “objeto do saber”. No ensaio “Sobre *As afinidades eletivas* de Goethe”, publicado em 1922, Benjamin diz que é trabalho do crítico extrair o que ele chama de “conteúdo de verdade” da obra, que se encontra inseparavelmente ligado a seu “conteúdo material”. Quanto mais íntima for a relação entre os dois na obra, entre sua verdade e sua aparência, mais significativa ela será²³. Benjamin utiliza a metáfora do incêndio para falar de como o crítico deve trazer à tona a verdade da obra a partir da combustão de seus elementos para, assim, delimitar tanto seu “conteúdo material”, nas cinzas do que restou, como seu “conteúdo de verdade”, ainda que seja impossível separá-los de todo. Dito de outra maneira, o que o crítico busca é a “implantação do saber” nas obras que estão mortas²⁴.

A estética da “mortificação”, desenvolvida por Benjamin tanto no ensaio sobre o romance de Goethe, como no livro em que analisa o drama barroco alemão e em outros textos de períodos distintos, é entendida como a “violência crítica” que “paralisa a aparência” e “interrompe a harmonia” da obra. O que essa violência faz, nos termos que viemos usando, é transformar uma obra que se pretende simbólica em alegórica. Para assumir a fragmentariedade da obra e tomá-la como uma alegoria, Benjamin acredita ser necessário efetuar essa paralisação que quebra sua totalidade harmônica, para que, nesse instante de imobilização, sua essência possa aparecer. Essa violência crítica é chamada por Benjamin, no ensaio sobre *As afinidades eletivas*, de o “sem expressão”.

O “sem expressão” é a violência crítica que, embora incapaz de separar aparência e essência na arte, as impede de se misturar. [...] Este quebra qualquer coisa que sobreviva como legado de caos em toda bela aparência: a totalidade falsa, enganosa – a totalidade absoluta. Somente o “sem expressão” completa a obra, através de sua quebra em pedaços, em um fragmento do mundo verdadeiro, no torso de um símbolo.²⁵

Quebrando a harmonia interna da obra, a crítica é seu acabamento, é o que faz emergir a “verdade” da obra e, no mesmo movimento, deflagra a “falsidade” de sua pretensa totalidade. Ora, aquilo que precisa ser acabado não deve ser, por

²³ Walter Benjamin, “Goethe’s Elective Affinities”, in: *Walter Benjamin: selected writings, volume 1, 1913-1926* (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University, 1999), p. 297 e 298.

²⁴ Walter Benjamin, *Origem do drama trágico alemão* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2004), p. 197.

²⁵ Walter Benjamin, “Goethe’s Elective Affinities”, in: *Walter Benjamin: selected writings, volume 1, 1913-1926* (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University, 1999), p. 340.

pressuposto, completo. No livro *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*, Benjamin diz com toda clareza: “a obra é incompleta”²⁶. Assumindo a obra enquanto pedaço, fragmento do mundo verdadeiro, a crítica de arte, como foi pensada por Benjamin, permite a contemplação da beleza em seu aspecto ambíguo, e não clássico: a visão do belo enquanto o que permanece em segredo, enquanto o que não tem expressão. Interrompendo o discurso interno à obra, o “sem expressão” “obriga a uma expressão negativa; mostrando que a totalidade não pode ser apresentada, revela a verdade da representação”²⁷, como disse Imaculada Kangussu.

O que a crítica deflagra, enquanto violência e mortificação das obras, é o fato de que “a aparência, entretanto, não abarca a essência da beleza”²⁸. Se a beleza, conforme Benjamin nesse denso ensaio sobre o livro de Goethe, não é tanto o velamento de uma aparência que deve ser desvelada, mas sim o objeto *em* seu velamento, então “a tarefa da crítica de arte não é levantar o véu mas antes, através do mais preciso conhecimento disso como um véu, elevar-se pela primeira vez à verdadeira visão do belo”. Revelando-se “imprecisamente à pura contemplação do ingênuo”²⁹, a visão do belo permanece como mistério, como o que não pode ser totalmente expresso na obra, como aquilo que deve (ainda e sempre) ser buscado na crítica. Para Benjamin, “a beleza que perdura é um objecto do saber.”³⁰

Se pensarmos na obra como torso, como propõe Benjamin, então podemos imaginar a crítica como o que deflagra a falta dos membros, mas por isso mesmo o que traz à tona a beleza do que está ali sem estar, daquilo que se encontra velado naquela aparência: a história da obra, sua separação da vida e sua afirmação enquanto obra. É aí que reside a força da configuração de cunho alegórico. Na visão proposta aqui, a crítica seria como uma forma de alegorização das obras, já que abriria nossos olhos para o fragmento de mundo que a obra é, em sua riqueza de significações, e para a necessidade de contemplá-la como tal, ao invés de

²⁶ Walter Benjamin, *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão* (São Paulo, Iluminuras, 2002), p. 76.

²⁷ Imaculada Kangussu, “Walter Benjamin e Kant (I). Inexprimível: a herança do “sublime” na filosofia de Walter Benjamin”, in: *Leituras de Walter Benjamin* (São Paulo: FAPESP: Annablume, 2007), p. 158.

²⁸ Walter Benjamin, “Goethe’s Elective Affinities”, in: *Walter Benjamin: selected writings, volume 1, 1913-1926* (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University, 1999), p. 350.

²⁹ *Ibid.*, p. 351.

³⁰ Walter Benjamin, *Origem do drama trágico alemão* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2004), p. 197.

manter sua harmonia interna como uma afirmação de um mundo fechado e organicamente perfeito.

No reconhecimento de que será sempre malograda a tentativa de restabelecer a extinta “totalidade orgânica da vida”, Benjamin aponta a importância de se evidenciar o próprio malogro nas experiências estéticas como seu constituinte. Assim, a arte moderna parte já do fracasso para, a partir daí, construir algo novo. Sua contemporaneidade se dá, então, em meio às ruínas da tradição, onde não é possível o restabelecimento da antiga experiência comum. Por isso, o conceito de alegoria se mostra, a Benjamin, tão importante na tarefa de compreensão das produções da arte moderna.

De um só golpe, Benjamin une as análises estéticas a uma forte consciência histórica, situando as considerações crítico-filosóficas acerca das obras de arte em seu tempo, o moderno. Isto é, a arte no período moderno requer novas formas de apreciação, não mais dogmáticas, como se dava na tradição clássica, com regras e conceitos exteriores a serem aplicados a despeito das particularidades da obra. Isso ocorre tanto na elaboração das obras como na crítica de arte. Contrapondo-se a uma visão canônica e dogmática da arte, Benjamin acredita que é a partir do mergulho nos pormenores da obra, considerando sua singularidade, que o crítico encontra na obra mesma seus próprios meios de criticabilidade³¹, em sintonia com o que pensaram os primeiros românticos de Iena. A obra se insere, assim, em seu tempo. Sua crítica fala, não só de sua época, como da própria história da obra, servindo de base para o seu renascimento e a sua afirmação enquanto fragmento no decorrer dos tempos.

Estrutura e pormenor têm sempre, em última análise, uma carga histórica. O objecto da crítica filosófica é o de demonstrar que a função da forma artística é a de transformar em conteúdos de verdade filosóficos os conteúdos materiais históricos presentes em toda a obra significativa. Esta transformação do conteúdo material em conteúdo de verdade faz do declínio da força de atracção original da obra, que enfraquece década após década, a base de um renascimento no qual toda a beleza desaparece e a obra se afirma como ruína.³²

*

³¹ Walter Benjamin, *O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão* (São Paulo, Iluminuras, 2002).

³² Walter Benjamin, *Origem do drama trágico alemão* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2004), p. 198.

É no sentido dessa valorização da carga histórica das ruínas como significação, que Benjamin compreende a imagem do cadáver e da caveira como emblema da alegoria barroca no século XVII. Ele fala que “o corpo humano não podia ser exceção àquela regra que diz que é preciso desmembrar o orgânico para recolher dos seus estilhaços a sua verdadeira significação, fixa e escritural”³³. Sobre essa regra a respeito da alegorização, ele lança a seguinte questão: “onde poderia esta lei encontrar uma aplicação mais triunfal do que no ser humano, que abandona a sua *physis* convencional, dotada de consciência, para a dispersar pelas múltiplas regiões da significação?”³⁴ A resposta: “é óbvio que a alegorização da *physis* só pode consumir-se em toda a sua energia no cadáver. E as personagens do drama trágico morrem porque, só assim, como cadáver, podem entrar no reino da alegoria”.³⁵

Na mesma direção da sua concepção de crítica de arte como mortificação e destruição das obras, a forma com que Benjamin entende a presença do cadáver enquanto alegoria do humano no drama barroco parece remeter já ao despedaçamento da experiência humana, emblemático da época moderna. Na alegoria barroca, os restos do corpo humano (membros, esqueletos, cadáveres) são entendidos como pedaços do que antes se pretendida uma totalidade orgânica. É justamente na destruição e na separação das partes mortas, que os fragmentos do humano passam a ter multiplicadas suas possibilidades de significação alegórica, como a obra de arte que se afirma como ruína e renasce a cada crítica recebida no decorrer de sua história.

No abandono da “*physis* convencional” (o corpo humano vivo, orgânico, consciente), as partes desmembradas irão se “dispersar pelas múltiplas regiões da significação”, disse Benjamin. Esse processo de desmembramento é necessário, embora sofrido, pois só a partir dos estilhaços do orgânico se poderá recolher a sua “verdadeira significação”, ter acesso à sua história. Para a teoria da alegoria, portanto, a significação está relacionada à morte – ou, ainda, à historicidade que emerge da morte.

A história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto – melhor, de

³³ Ibid., p. 240.

³⁴ Ibid., p. 240.

³⁵ Ibid., p. 241.

uma caveira. E se é verdade que a esta falta toda a liberdade ‘simbólica’ da expressão, toda a harmonia clássica, tudo o que é humano – apesar disso, nessa figura extrema da dependência da natureza exprimi-se de forma significativa, e sob a forma do enigma, não apenas a natureza da forma humana em geral, mas também a historicidade biográfica do indivíduo. Está aqui o cerne da contemplação de tipo alegórico, da exposição barroca e mundana da história como *via crucis* do mundo: significativa, ela é-o apenas nas estações da sua decadência. Quanto maior a significação, maior a sujeição à morte, porque é a morte que cava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a *physis* e a significação.³⁶

É a morte que cava mais fundo a linha que separa o sensível e a idéia, a *physis* e a significação. Podemos lembrar também que, no texto sobre Goethe, a demarcação que faz emergir o “conteúdo de verdade”, distinguindo-o do “conteúdo material”, torna-se nítida apenas na morte da obra. Por isso, a aparência da obra deve morrer para que sua beleza renasça enquanto objeto do saber, enquanto significação.

Seguindo Benjamin nessa articulação tão enigmática quanto interessante, a sujeição do barroco à morte é maior pois a forma alegórica possui maior significação do que a simbólica, por sua vez mais expressiva. Mas para tornar-se significativa, a exposição de tipo alegórico deve entrar em decadência. Se pensarmos no rosto aqui como o aspecto do humano que traz a harmonia clássica, oferecendo a “liberdade simbólica da expressão”, a caveira surge como aquilo que traz não apenas uma representação da “forma humana”, mas a “historicidade biográfica do indivíduo”. Ela traz, portanto, algo de específico, singular, que aparece somente na hora da morte. É como o torso que denuncia, na falta dos membros, a história da obra, e assim tem potencializada sua capacidade significativa. Embora tendo perdido sua possibilidade de expressão para a morte, e mesmo por isso, a caveira refere não só ao rosto que um dia foi, mas a toda a história de uma vida justamente pelo o que lhe falta: a harmonia das formas.

*

Ainda remetendo ao tema da morte na arte, a alegoria ressurgue na modernidade com uma nova função. Nas palavras de Benjamin, no ensaio “Parque Central”, se a “figura-chave da alegoria anterior (a barroca) é o cadáver”,

³⁶ Ibid., p. 180 e 181.

a “figura-chave da alegoria posterior é a ‘lembrança’”³⁷. Na busca pelo novo, a beleza moderna também está ligada à morte, mas esta morte é a da memória, da experiência coletiva antigamente transmitida pela narrativa no seio da tradição oral. Assim como a “reliquia provém do cadáver”, a lembrança provém da “experiência morta, que, eufemisticamente, se intitula vivência”³⁸ – como vimos, “vivência” é o conceito elaborado por Benjamin para dar conta do caráter altamente privado e solitário da vida do indivíduo moderno, uma vez diagnosticada a “atrofia da experiência”.

“No século XIX, a alegoria saiu do mundo exterior para se estabelecer no mundo interior.”³⁹ Essa migração da alegoria do exterior (a caveira enquanto imagem do corpo morto no barroco) para o interior do indivíduo (a lembrança como a experiência que está morta para o homem moderno, ainda que o corpo viva) faz parte do mesmo movimento em que ocorre a interiorização da vida, tal como foi promovida pela sociedade burguesa com a criação de seus valores individuais. Nesse processo de radical separação entre público e privado, como vimos no primeiro capítulo, o “espetáculo da morte” deixa de existir, tendo a morte perdido seu antigo caráter coletivo e exemplar no momento em que o leito do moribundo foi expurgado das residências burguesas. A morte perdeu, assim, sua dimensão exterior e ganhou uma nova topografia, sendo confinada no interior de ambientes propícios para sua ocorrência, como hospitais e sanatórios.

Mais uma vez, o tema da morte e a noção de alegoria caminham juntos. Podemos lembrar que Benjamin considerou a forma do romance como o meio pelo qual o homem moderno poderia entrar em contato com a questão da morte, não mais vivida coletivamente como na antiguidade, mas agora de um ponto de vista individual. Na solidão privada do burguês, haveria uma nova forma de tomar a morte de outrem como um exemplo e sua história de vida como fonte de identificação e de sentido: isso seria proporcionado pela leitura de um romance. Mas o acesso à integridade da experiência não estaria mais ao alcance dos modernos. No romance, o leitor encontraria as lembranças da vida de um personagem, alguns fragmentos de sua vivência particular, o passado em sua

³⁷ Ibid., p. 180.

³⁸ Ibid., p. 172.

³⁹ Walter Benjamin, “Parque Central”, in: *Obras escolhidas volume III* (São Paulo: Brasiliense, 1989), p. 172.

configuração alegórica, não em sua integridade – tal como pretenderia a configuração simbólica clássica.

A alegoria aparece na modernidade, portanto, como a lembrança que provém da experiência morta, visto que a “memória desaparece completamente em favor da lembrança”⁴⁰. Isso porque a “lembrança é o complemento da ‘vivência’, nela se sedimenta a crescente auto-alienação do ser humano que inventariou seu passado como propriedade morta”⁴¹. É a experiência coletiva que desaparece e, com ela, a valorização da memória como forma de manutenção da tradição. Benjamin diz acerca da atualidade moderna: “Para os homens de hoje, só há uma nova radical – e esta é sempre a mesma: a morte”⁴².

Nesse sentido, aproxima-se do poeta Charles Baudelaire, que viu o suicídio como “a paixão particular à vida moderna”⁴³. Ele teria chegado a essa conclusão, conforme Benjamin, a partir da reflexão de que “as resistências que a modernidade opõe ao impulso produtivo natural ao homem são desproporcionais às forças humanas” e que, por isso, “compreende-se que ele se vá enfraquecendo e busque refúgio na morte”⁴⁴, especialmente no que diz respeito às massas trabalhadoras. “Esse suicídio não é renúncia, mas sim paixão heróica.”⁴⁵

Portanto, para Benjamin, a “mimese da morte”, ou a presença da morte na arte, está relacionada ao definhamento da experiência e à intensificação da vivência na passagem da antiguidade para o período moderno. A tematização da morte, enquanto expressão fundamental do sentimento de ser efêmero, relaciona-se ao próprio conteúdo passageiro e transitório da vida moderna. O caráter alegórico da modernidade frente à experiência da transitoriedade (por que não dizer, da morte) está identificado “às cidades, é o vertiginoso passar, a mudança como regra permanente, as ruínas do há pouco novo”⁴⁶.

Em meio à experiência morta, depois de decretado o fim da narrativa tradicional, a possibilidade de construção de outras narrativas que busquem colocar em jogo uma nova noção de experiência, agora a partir de uma

⁴⁰ Ibid., p. 180.

⁴¹ Ibid., p. 172.

⁴² Ibid., p. 161.

⁴³ Walter Benjamin, “Paris do Segundo Império”, in: *Obras escolhidas volume III* (São Paulo: Brasiliense, 1989), p. 75.

⁴⁴ Ibid., p. 74.

⁴⁵ Ibid., p. 75.

⁴⁶ Katia, Muricy, *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin* (Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998), p. 208.

perspectiva individual e privada, deveria passar, necessariamente, pelo estabelecimento de uma nova relação com a memória. Na modernidade, será preciso, pois, para aquele que se colocar tal tarefa, caminhar entre as ruínas daquilo que um dia representou o patrimônio comum, a tradição, onde se dava a experiência coletiva, na tentativa de elaborar “uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas”⁴⁷, como disse Jeanne Marie Gagnebin. Em sua análise, referindo-se à figura do historiador, a autora fala da necessidade de um “narrador sucateiro”, capaz de lidar com esses “restos” da tradição.

Mas podemos, lembrando dos textos de Benjamin sobre a infância, comparar esse tipo do “narrador sucateiro” a uma criança que brinca com restos de objetos deixados pelos adultos, restos que não mais desempenham suas antigas funções, mas que, nas mãos infantis, passam a adquirir novos significados, a partir de novas articulações. Assim, por exemplo, em um “Canteiro de obra”, as crianças “sentem-se irresistivelmente atraídas pelo resíduo que surge na construção, no trabalho de jardinagem ou doméstico, na costura ou na mercearia”. Nesses “produtos residuais”, “elas menos imitam as obras dos adultos do que põem materiais de espécie muito diferente, através daquilo que com eles aprontam no brinquedo, em uma nova, brusca relação entre si”⁴⁸. Também a “Criança desordeira”, que coleciona objetos em sua gaveta, empresta novos significados às coisas do mundo. Entrando numa diversa relação com objetos residuais, a criança elabora uma “construção cheia de castanhas espinhosas que são maçãs medievais, papéis de estanho que são um tesouro de prata, cubos de madeira que são ataúdes, cactos que são tótems e tostões de cobre que são escudos”⁴⁹.

Vista dessa maneira, a brincadeira infantil aproxima-se do “caráter destrutivo”, característico da atividade do crítico de arte ao tirar as coisas de seu devir natural e implantar nelas um saber, como naquele processo de violência crítica que transforma em fragmentos e alegorias as obras que não nascem já alegóricas. A união da capacidade de construir a partir de restos, que na criança aparece em sua configuração mais criativa e ousada, com o “caráter destrutivo”,

⁴⁷ Jeanne Marie Gagnebin, “Memória, história, testemunho”, in: *Lembrar escrever esquecer* (São Paulo: Editora 34, 2006), p. 53.

⁴⁸ Walter Benjamin, “Rua de mão única”, in: *Obras escolhidas volume II* (São Paulo: Brasiliense, 1995), p. 18 e 19.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 39.

que por sua vez transforma em pedaços o que ainda se encontra de pé, é o que faz vir à tona “a consciência do homem histórico”, para Benjamin.

O caráter destrutivo não vê nada de duradouro. Mas eis precisamente por que vê caminhos por toda parte. Onde outros esbarram em muros ou montanhas, também aí ele vê um caminho. Já que o vê por toda parte, tem de desobstruí-lo também por toda parte. [...] O que existe ele converte em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa do caminho que passa através delas.⁵⁰

Se, como diz Benjamin, “aquilo que é atingido pela intenção alegórica permanece separado dos nexos da vida”, sendo, “ao mesmo tempo, destruído e conservado”⁵¹, então a alegoria moderna, estabelecida na lembrança, aponta tanto para a destruição da memória e a morte da experiência, como para conservação de uma possibilidade de evocação do passado no presente que sobrevive à quebra da narrativa tradicional. Entretanto, essa evocação do passado na forma da lembrança permanece separada dos nexos da vida. O que significa que ela deixa de ser natural e espontânea, como ocorria quando a memória era articulada pela experiência comum, saindo do âmbito da vida para ser problematicamente buscada enquanto algo que deve ser construído no terreno das formas artísticas.

Dessa maneira, o caráter alegórico da lembrança remete à quebra da antiga organicidade do símbolo artístico deflagrada pela crítica. A função da lembrança, como o que complementa a vivência do indivíduo moderno, surge justamente nessa “destruição do orgânico”⁵² característica da alegoria – que, nesse caso, é a destruição da memória coletiva. A memória, portanto, fragmenta-se e transforma-se em ruínas. Atingida pela configuração alegórica, ela é destruída e conservada, ainda que com a marca da incompletude, na forma de lembranças.

A questão que se coloca é se também fragmentos de memória poderiam ganhar novos remendos e, nas mãos de escritores, tornarem-se uma rede complexa de vivências, um tecido suficientemente espesso para aquecer a vida do leitor do romance. Ciente das dificuldades implicadas na tentativa de uma articulação tardia da experiência (que só poderia se dar no âmbito das formas artísticas), uma vez que houve a quebra da continuidade narrativa na modernidade, Benjamin nunca

⁵⁰ Walter Benjamin, “Imagens do pensamento”, in: *Obras escolhidas volume II* (São Paulo: Brasiliense, 1995), p. 237.

⁵¹ Walter Benjamin, “Parque Central”, in: *Obras escolhidas volume III* (São Paulo: Brasiliense, 1989), p. 159.

⁵² *Ibid.*, p. 163.

abriu mão, em seus escritos, de pensar a relação com a faculdade da memória e seu exercício nos tempos modernos. Nesse sentido, se podemos destacar um eixo central presente nas análises e ensaios críticos de Benjamin acerca dos fenômenos artísticos da modernidade, este eixo seria a questão do declínio da experiência e sua expressão artística. No caso do romance, como temos visto, trata-se justamente da expressão literária dessa quebra.

3.2

Crise da memória: experiência do choque em Baudelaire

No intuito de tratar da condição da memória nos tempos modernos, chegamos às considerações feitas por Benjamin, especialmente em ensaios da década de 1930, sobre os novos estímulos surgidos com o crescimento das cidades que vieram a transformar, sobretudo, o processo de assimilação das impressões pelos sistemas psíquicos. Foi no ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire” que Benjamin se deteve mais longa e profundamente na análise dos impactos desses estímulos para a vida do homem moderno e sua relação com o tempo – logo, para a forma de dar sentido às suas experiências. Eles estão, portanto, vinculados ao fluxo temporal fragmentado e descontínuo, introduzido no mundo pela produção industrial capitalista e pelos avanços técnicos desencadeados no processo de passagem da tradição para a época moderna.

Nesse contexto, Benjamin faz referência à poesia lírica de Charles Baudelaire, na qual esses estímulos aparecem na forma da vivência de “choques” por parte dos cidadãos. Aspecto determinante da vida do homem moderno, a imagem do choque é relacionada por Baudelaire ao contato com as massas urbanas, aos encontros fugazes e tropeços em meio a uma “multidão amorfa” de passantes. “Ser objeto dos encontros da multidão: Baudelaire assinala esta experiência, entre todas as outras que fizeram de sua vida aquilo que ela foi, como o critério verdadeiro e insubstituível.”⁵³ A “experiência do choque” – inserida por

⁵³ Walter Benjamin, “Sobre alguns temas em Baudelaire”, in: *Obras escolhidas volume III* (São Paulo: Brasiliense, 1989), p. 145.

Baudelaire no “âmago de seu trabalho artístico”⁵⁴, conforme Benjamin – aparece como um fator fundamental da crescente dificuldade de o indivíduo assimilar fatos à sua própria experiência.

Em uma leitura da obra *Além do princípio de prazer* (1921), de Freud, Benjamin fala que o consciente possui um mecanismo de controle dos estímulos, uma forma de amortecer o “choque traumático”, cuja função é a de proteger o indivíduo tirando do evento que provoca o choque seu efeito traumático. Em seus próprios termos, Benjamin conclui que esse processo em que o choque é “amortecido e aparado pelo consciente emprestaria ao evento que o provoca o caráter de experiência vivida em sentido restrito”⁵⁵, o que corresponde ao conceito benjaminiano de “vivência”. Assim, o desempenho máximo da reflexão, ou da atividade consciente, corresponde à resistência ao choque e tem como função incorporar o acontecimento à vivência do indivíduo através de seu exato posicionamento cronológico na consciência. Sem essa reflexão, o sobressalto se produziria invariavelmente.

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, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência.⁵⁶

Benjamin relaciona, assim, o conceito de experiência à ausência do consciente na apropriação das impressões, enquanto o conceito de vivência se liga à presença, cada vez mais constante na modernidade, do consciente na incorporação de eventos. Ora, se a participação da consciência cresce na mesma proporção que a ocorrência do fator de choque, tendo em vista que a primeira visa justamente proteger da segunda, então a equação se fecha com perfeição na era moderna. De acordo com o pensamento benjaminiano, quando entra em declínio a experiência coletiva, relacionada por ele ao inconsciente, é a vivência que determina a forma de os indivíduos absorverem e transmitirem suas impressões.

Devido aos avanços técnicos que transformaram de sobremaneira a vida dos homens modernos, passa a ser mais constante, portanto, a presença do

⁵⁴ Ibid., p. 111.

⁵⁵ Ibid., p. 110.

⁵⁶ Ibid., p. 111.

consciente no processo de incorporação de um acontecimento ao acervo dos indivíduos, agora mais pessoal do que nunca, na forma de vivência. Por sua vez, é cada vez mais raro, como Benjamin também notou, que uma impressão seja acrescida à experiência, pois isso dependeria de que o mecanismo psíquico a depositasse no oceano vasto e profundo do inconsciente – o que era natural nas sociedades arcaicas, cujo ritmo das atividades artesanais não era marcado pela presença massiva da consciência.

Georg Simmel se aproxima desse diagnóstico, a que Benjamin chega com base nas teorias de Freud, ao falar sobre as condições psicológicas criadas pelas cidades, afirmando que uma “conscientização crescente vai assumindo a prerrogativa do psíquico”. Nesse processo, segundo Simmel, passa a ser responsável pela reação aos estímulos urbanos um “órgão que é menos sensível e bastante afastado da zona mais profunda da personalidade”⁵⁷. Logo, a consciência elevada do indivíduo moderno o torna menos sensível às mudanças, justamente porque ele teve que se adaptar à constância com que elas ocorrem nos grandes centros, e por isso também essa consciência exacerbada é considerada afastada da zona mais profunda (e inconsciente) da personalidade, que poderíamos relacionar à experiência benjaminiana. Ao passo que, nos meios rurais ou nas cidades pequenas, os “relacionamentos profundamente sentidos e emocionais” enraizavam-se “nas camadas mais inconscientes do psiquismo”, crescendo “sem grande dificuldade ao ritmo constante da aquisição ininterrupta de hábitos”⁵⁸. Tratando da diferença entre os estímulos da metrópole e do campo para a vida mental do homem, Simmel conclui que

A base psicológica do tipo metropolitano de individualidade consiste na *intensificação dos estímulos nervosos*, que resulta da alteração brusca e ininterrupta entre estímulos exteriores e interiores. [...] Impressões duradouras, impressões que diferem apenas ligeiramente uma da outra, impressões que assumem um curso regular e habitual e exibem contrastes regulares e habituais – todas essas formas de impressão gastam, por assim dizer, menos consciência do que a rápida convergência de imagens em mudança, a descontinuidade aguda contida na apreensão com uma única vista de olhos e o inesperado de impressões súbitas.⁵⁹

⁵⁷ Georg Simmel, “A metrópole e a vida mental”, in: Gilberto Velho, *O fenômeno urbano* (Rio de Janeiro: Guanabara, 1987), p. 13.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 12.

Visto que é exigido do consciente estar alerta para proteger os indivíduos dos choques, e o fator de choque está cada vez mais presente nas impressões dos cidadãos, a suposição a que se chega é a de que, na modernidade, o inconsciente estaria perdendo lugar para a consciência no processo de assimilação de fatos pelos sistemas psíquicos. Assim como, no paralelo com os conceitos benjaminianos, a experiência (coletiva) estaria perdendo lugar para a vivência (individual).

Em relação ao processo mental de assimilação das percepções, Benjamin reconhece a incompatibilidade entre as diferentes formas de impressão, desencadeadas por processos conscientes e inconscientes, a partir da seguinte proposição freudiana: “a consciência surge em vez de um traço de memória”⁶⁰. O que significa que a faculdade da memória não está associada à atividade consciente, mas à sua ausência; ou seja, os traços mnemônicos estão associados ao inconsciente.

Segundo Freud, a função de acumular ‘traços permanentes como fundamento da memória’ em processos estimuladores está reservada a ‘outros sistemas’, que devem ser entendidos como diversos da consciência. Ainda segundo Freud, o consciente como tal não registraria absolutamente nenhum traço mnemônico. Teria, isto sim, outra função importante, a de agir como proteção contra estímulos.⁶¹

A partir da leitura das teorias de Freud e Reik, Benjamin expõe uma consideração da memória que a associa à impressão de traços inconscientes, “mais intensos e duradouros”⁶² exatamente por não passarem pela consciência, dizendo respeito àquela “zona mais profunda da personalidade” da qual falou Simmel. Daí o caráter essencialmente conservador da memória com relação às impressões. Por outro lado, a lembrança aparece como o que desagrega as impressões no fenômeno da conscientização, tendo sido considerada “destrutiva” por Reik. Conclusão: a produção de lembranças na conscientização e a permanência de um traço de memória “são incompatíveis entre si para um mesmo sistema”⁶³. O que significa dizer que ou bem uma impressão é registrada conscientemente,

⁶⁰ Sigmund Freud, *Além do princípio de prazer* (Rio de Janeiro: Imago Ed., 1998), p. 33.

⁶¹ Walter Benjamin, “Sobre alguns temas em Baudelaire”, in: *Obras escolhidas volume III* (São Paulo: Brasiliense, 1989), p. 108 e 109.

⁶² Sigmund Freud, *Além do princípio de prazer* (Rio de Janeiro: Imago Ed., 1998), p. 32.

⁶³ Walter Benjamin, “Sobre alguns temas em Baudelaire”, in: *Obras escolhidas volume III* (São Paulo: Brasiliense, 1989), p. 108.

tornando-se lembrança, ou bem ela corresponde a “resíduos mnemônicos” que jamais chegam ao consciente, compondo a memória propriamente dita. As duas coisas não podem ocorrer com uma mesma impressão. Da mesma forma, na conceituação benjaminiana, não é possível que um mesmo evento seja simultaneamente incorporado pela experiência, relacionada ao inconsciente, e pela vivência, associada à atividade consciente.

Dessa maneira, Benjamin traz sua interpretação de importantes contribuições da psicanálise sobre o tema da memória, especialmente a partir do trabalho freudiano citado, para dentro de seu pensamento acerca do declínio da experiência e da expansão da vivência na modernidade. Nesse sentido, ele afirma que a incorporação de um acontecimento ao acervo das lembranças conscientes, fazendo dele uma vivência, se dá “às custas da integridade de seu conteúdo”⁶⁴, ou seja, às custas da integridade da própria experiência na perda do fator de choque que a constitui. Esse processo, segundo Benjamin, acabaria por tornar esse acontecimento “estéril para a experiência poética”⁶⁵ – essa esterilidade nos parece estar ligada ao fato de que, com a preponderância do aparato consciente, a sensibilidade do indivíduo diminui, como vimos com Simmel, e a impressão perde o efeito desconcertante que a experimentação da linguagem na poesia pressupõe, já que rapidamente o desconcerto seria anulado no amortecimento do estímulo pela consciência.

*

A obra de Baudelaire surge, entretanto, como uma possibilidade da poesia lírica ser fundamentada nessa experiência para a qual o choque se tornou a norma, uma vez que ela supõe um alto grau de conscientização. Para Benjamin, a obra do poeta estaria associada a uma missão dentro do âmbito da história e, nessa perspectiva, implicaria “algo notável: a emancipação com respeito às vivências”⁶⁶. Ao abraçar a causa de aparar os choques, Baudelaire teria representado essa resistência em seus poemas, como em “O sol” a partir da imagem da esgrima.

⁶⁴ Ibid., p. 111.

⁶⁵ Ibid., p. 110.

⁶⁶ Walter Benjamin, “Sobre alguns temas em Baudelaire”, in: *Obras Escolhidas volume III* (São Paulo: Brasiliense, 1989), p. 110.

Ao longo dos subúrbios, onde nos pardieiros
 Persianas acobertam beijos sorrateiros,
 Quando o impiedoso sol arroja seus punhais
 Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,
 Exercerei a sós a minha estranha esgrima,
 Buscando em cada canto os acasos da rima,
 Tropeçando em palavras como nas calçadas,
 Topando imagens desde há muito já sonhadas.⁶⁷

Como destaca Benjamin, essa é “talvez a única passagem de *As flores do mal* que o mostra no trabalho poético”⁶⁸. Além da imagem da esgrima enquanto representação da resistência aos choques, Baudelaire trouxe a própria imagem do choque para o centro de sua poesia. Mesmo quando não é mencionada de maneira evidente, a multidão, diz Benjamin, está “impressa em seu processo de criação como uma imagem oculta”⁶⁹. Em sua obra poética está presente, por exemplo, o tema dos encontros efêmeros nas massas urbanas, como no poema “A uma passante”, no qual é experimentada uma espécie de amor instantâneo, simultaneamente à primeira e à última vista, cuja existência depende mesmo do fato de ser vivido na forma de um choque em meio ao “frenético alarido”⁷⁰.

Os espaços e os signos característicos das cidades também estão presentes, servindo de cenário ou participando mais diretamente das questões centrais de seus poemas. Em um deles, o tumulto se torna personagem e participa de maneira ativa da cena ao golpear a vidraça do eu lírico, evidenciando a tensão existente no contraste de uma “Paisagem” marcada de um lado pelas fábricas, com suas “torres e chaminés, os mastros da cidade”, e de outro lado por signos celestes, tais como o “céu que faz sonhar a eternidade” e o desejo de sonhar com “azulados astros”⁷¹.

Na modernidade, o indivíduo está no meio dessa tensão entre o que muda rápido, a paisagem das cidades, e o que permanece, representado aqui pelos signos do céu associados à eternidade, vivendo naquela “paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens”⁷², para lembrar as palavras de Benjamin em “Experiência e pobreza”. Essa permanência, da qual os modernos se viram cada

⁶⁷ Charles Baudelaire, *As flores do mal*, trad. Ivan Junqueira (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985), p. 319.

⁶⁸ Walter Benjamin, “Sobre alguns temas em Baudelaire”, in: *Obras Escolhidas volume III* (São Paulo: Brasiliense, 1989), p. 112.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 113.

⁷⁰ Charles Baudelaire, *As flores do mal*, trad. Ivan Junqueira (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985), p. 345.

⁷¹ *Ibid.*, p. 317.

⁷² Walter Benjamin, “Experiência e pobreza”, in: *Obras escolhidas volume I* (São Paulo: Brasiliense, 1994), p. 115.

vez mais distanciados, é a permanência do tempo. Por isso, Baudelaire evoca os signos do supra-sensível (tais como “azul”, “céu”, “estrela”, “eterno”) – e Benjamin também evoca o céu com suas nuvens, em contraste com a paisagem da guerra – para tratar do passado perdido, do tempo da tradição considerado original e autêntico, de onde o poeta, em sua condição moderna, foi expulso.

Daí talvez a maior afinidade entre ambos, exposta por Katia Muricy na afirmação de que “Benjamin encontra na poesia de Baudelaire a interpretação capaz de conectar elementos simultaneamente atemporais e históricos que possibilitam construir a experiência da modernidade”⁷³. Essa compreensão da obra de Baudelaire se aproxima da crítica alegórica desenvolvida por Benjamin, em especial, no livro sobre o drama barroco alemão e em ensaios, como aquele em que analisa o romance de Goethe, *As afinidades eletivas*. Baudelaire conseguiria articular, com suas alegorias e *correspondances*, uma outra relação com o passado, construindo a relação com a modernidade nesse jogo com elementos da antiguidade. Assim também a noção de temporalidade da obra de arte elaborada por Benjamin, como já vimos, instaura uma ruptura com a tradição e inaugura a sua temporalidade específica no estabelecimento de conexões com a história da arte. Portanto, a crítica alegórica de Benjamin tem em comum com a poesia de Baudelaire a articulação de elementos históricos (no caso da crítica benjaminiana, o “conteúdo material” da obra) e elementos atemporais (para Benjamin, o “conteúdo de verdade” da obra, sua essência).

Baudelaire trata da situação de exílio com relação à tradição na qual se encontra o homem moderno, em poemas como “O albatroz”, “O cisne”, “O relógio”, e da tentativa de evocar o passado tradicional a partir de um presente que tampouco lhe pertence, como em “Correspondências” e “A vida anterior”. É claro que esses temas permeiam a obra de Baudelaire. Na busca por fecundar “a fértil memória”⁷⁴, que seria a totalidade da experiência, e encontrando apenas lembranças infindas, ou seja, fragmentos dela, chega-se à constatação de exílio de um passado que, entretanto, não desapareceu de todo, mas cujo embate com o presente (e suas mudanças velozes) gera uma profunda sensação de não pertencimento. Nesse sentido, os seguintes versos de “O cisne” são emblemáticos.

⁷³ Katia Muricy, *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin* (Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998), p. 195.

⁷⁴ Charles Baudelaire, *As flores do mal*, trad. Ivan Junqueira (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985), p. 327.

Paris muda! mas nada em minha nostalgia
 Mudou! novos palácios, andaimes, lajedos,
 Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria,
 E essas lembranças pesam mais do que rochedos.

Também diante do Louvre uma imagem me oprime:
 Penso em meu grande cisne, quando em fúria o vi,
 Qual exilado, tão ridículo e sublime,
 Roído de um desejo infindo! [...]

Em alguém que perdeu o que o tempo não traz
 Nunca mais, nunca mais! [...]

Assim, a alma exilada à sombra de uma faia,
 Uma lembrança antiga me ressoa infinda!⁷⁵

A respeito de “O cisne”, Paul Ricoeur diz que, “desde a enunciação do título” (em francês, as palavras cisne e signo são pronunciadas da mesma forma), o poema “convida o leitor a achar a pista das astúcias dos jogos da representação destinados a significar a perda”. Incluindo o poema no que ele chama de “literatura da crise da memória”, Ricoeur diz que o que essa literatura revela “é o caráter problemático do modo de perseverança do passado no presente”, resultante “do fato de que a referência à ausência é constitutiva do modo de presença da lembrança”⁷⁶. Aqui é inevitável lembrar da imagem do torso – proposta por Benjamin no desenvolvimento de sua crítica de arte enquanto alegoria – como aquilo que evidencia, na referência à ausência dos membros, a presença da história da obra, seu passado.

O que as imagens do exílio da tradição, entre as quais está “O cisne” de Baudelaire, evidenciam é

o desespero do que desaparece, a impotência para acumular a lembrança e arquivar a memória, o excesso de presença de um passado que não pára de assombrar o presente e, paradoxalmente, a falta de presença de um passado para sempre irrevogável, a fuga desnorçada do passado e o congelamento do presente, a incapacidade de esquecer e a incapacidade de se lembrar do acontecimento a uma boa distância. [...] Ainda mais sutil é a ruptura da dialogicidade inerente a uma memória compartilhada, na experiência pungente da solidão.⁷⁷

⁷⁵ Ibid., p. 327 e 329.

⁷⁶ Paul Ricoeur, *A memória, a história, o esquecimento* (Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007), p. 402.

⁷⁷ Ibid., p. 401 e 402.

Na constatação de que, na qualidade de homem moderno, não haveria como fugir dessa radical experiência da solidão e da vivência de choques, Baudelaire incorporou a “perda” característica de seu tempo. Para tanto, segundo Benjamin, o poeta tirou a “pré-história” das coisas. Buscando evidenciar que o homem se encontra exilado de seu passado cultural, Baudelaire teria feito com que os objetos com os quais o homem entra em contato também perdessem sua história prévia e tradicional, tornando-se desprovidos de memória. Para isso, ele teria extraído a “aura” das coisas e exposto a visão melancólica da “vivência em sua nudez”⁷⁸. “Tal é a natureza da vivência que Baudelaire pretendeu elevar à categoria de verdadeira experiência. Ele determinou o preço que é preciso pagar para adquirir a sensação do moderno: a desintegração da aura na vivência do choque.”⁷⁹

No poema “O gosto do nada”, por exemplo, Benjamin aponta exatamente a falta de aura na visão da Terra, cuja contemplação “nenhum sopro de pré-história”⁸⁰ envolve:

Perdeu a doce primavera o seu odor!

O Tempo dia a dia os ossos me desfruta,
Como a neve que um corpo enrija de torpor;
Contemplo do alto a terra esférica e sem cor,
E nem procuro mais o abrigo de uma gruta.

Vais levar-me, avalanche, em tua queda abrupta?⁸¹

A partir da psicanálise, Benjamin concluiu que o processo relacionado à presença do sistema consciente na proteção contra os choques é considerado destruidor por desagregar as impressões na produção de lembranças conscientes. Esse processo geraria, em seus termos, a transmutação dos estímulos na “vivência” dos modernos, ordenando as impressões em uma linha cronológica na consciência desses indivíduos. A partir da poesia de Baudelaire, Benjamin pôde enxergar que esse processo empreendido pela conscientização é considerado destruidor também por tirar do objeto sua “aura”, ou seja, aquilo que guarda, no

⁷⁸ Walter Benjamin, “Sobre alguns temas em Baudelaire”, in: *Obras Escolhidas volume III* (São Paulo: Brasiliense, 1989), p. 137.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 145.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 137.

⁸¹ Charles Baudelaire, *As flores do mal*, trad. Ivan Junqueira (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985), p. 301.

objeto, sua “pré-história”. Na contramão da elaboração de lembranças pela consciência, seria a memória propriamente dita responsável por conservar, imersa nas profundidades do inconsciente, a integridade de um fenômeno, isto é, a possibilidade de se deparar com a “experiência da aura”⁸² de determinado acontecimento passado. Mas como obter acesso à integridade das experiências, que parece corresponder à aura dos fenômenos e estar perdida no inconsciente dos indivíduos, numa época em que a memória encontra-se em declínio?

3.3

Experiência da aura: memória involuntária e correspondências

No ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Benjamin apresenta uma discussão cara à filosofia no final do século XIX acerca do que seria a verdadeira experiência, “em oposição àquela que se manifesta na vida normatizada, desnaturada das massas civilizadas”⁸³. É assim que ele chega à demonstração de Henri Bergson, em *Matéria e memória*, de que a estrutura da memória é “decisiva para a estrutura filosófica da experiência”⁸⁴. A experiência tal como Bergson a concebeu foi caracterizada como a duração (*durée*) que ocupa a percepção presente, a qual está situada aquém e além do ponto matemático que determina o instante presente e, portanto, diz ele, “estende-se ao mesmo tempo sobre o meu passado e o meu futuro”⁸⁵.

Com o conceito de *durée*, pode-se dizer que Bergson deslocou a questão da percepção do tempo de uma consideração científica, baseada no dado temporal fixo, matemático, para uma perspectiva individual, subjetiva, instaurando uma relação qualitativa no lugar de uma forma quantitativa de se encarar o decorrer do tempo. Simpatizante da teoria bergsoniana, o romancista Marcel Proust teria

⁸² Walter Benjamin, “Sobre alguns temas em Baudelaire”, in: *Obras Escolhidas volume III* (São Paulo: Brasiliense, 1989), p. 139.

⁸³ Walter Benjamin, “Sobre alguns temas em Baudelaire”, in: *Obras escolhidas volume III* (São Paulo: Brasiliense, 1989), p. 104.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 105.

⁸⁵ Henri Bergson, *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito* (São Paulo: Martins Fontes, 1999), p. 161.

colocado essa mesma teoria à prova. Benjamin considera a obra de Proust, *Em busca do tempo perdido*, “como a tentativa de reproduzir artificialmente, sob as condições sociais atuais, a experiência tal como Bergson a imagina, pois cada vez se poderá ter menos esperanças de realizá-la por meios naturais”⁸⁶.

Embora, para Benjamin, Proust simpatizasse com a crença de que “a presentificação da *durée* (duração) é que libera a alma humana da obsessão do tempo”⁸⁷, o romancista marca a distinção fundamental de sua concepção de tempo com relação à teoria bergsoniana logo no início de sua obra. Enquanto Bergson sugere ser de livre escolha o “recurso à presentificação intuitiva do fluxo da vida”⁸⁸, considerando ser uma decisão voluntária a de voltar ao passado na busca pelo acesso à própria experiência, Proust introduz o novo conceito de *mémoire involontaire* (memória involuntária), a qual não está sujeita à tutela do intelecto. Para o romancista, o passado se encontraria longe do domínio da inteligência e seria questão de sorte nos depararmos com ele em vida, correndo o risco de passarmos por ela sem jamais o encontrarmos. Dessa forma, Proust elabora uma memória que depende do acaso em contraposição à “memória voluntária”, sendo esta sujeita aos apelos da atenção que visa acessar informações do passado sem, no entanto, guardar qualquer traço dele.

Podemos entender essa diferença chave entre a teoria da memória bergsoniana e a memória involuntária proustiana recorrendo à afirmação de Bergson sobre a necessidade de se substituir as “imagens armazenadas pela memória espontânea”, como o são as imagens de sonho, que “costumam aparecer e desaparecer independentemente de nossa vontade”⁸⁹, por um “motor” capaz de suprir essas imagens. Diz ele: “há um certo esforço *sui generis* que nos permite reter a própria imagem, por um tempo limitado, sob o olhar de nossa consciência; e graças a essa faculdade não temos necessidade de esperar do acaso a repetição acidental das mesmas situações”⁹⁰. Bergson relaciona esse esforço de reter as imagens espontâneas, portanto, à consciência e à vontade, enquanto Proust baseia sua concepção de tempo na emergência de imagens inconscientes, o que em nada

⁸⁶ Walter Benjamin, “Sobre alguns temas em Baudelaire”, in: *Obras escolhidas volume III* (São Paulo: Brasiliense, 1989), p. 105.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 131.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 106.

⁸⁹ Henri Bergson, *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito* (São Paulo: Martins Fontes, 1999), p. 93.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 93.

depende da vontade de seu personagem central. Parecendo antecipar um possível debate com Proust, Bergson diz ainda que

O processo de localização de uma lembrança no passado [...] não consiste de maneira alguma [...] em penetrar na massa de nossas lembranças como num saco, para retirar daí lembranças cada vez mais aproximadas, entre as quais irá aparecer a lembrança a localizar. Por que feliz acaso colocaríamos a mão justamente sobre um número crescente de lembranças intercalares? O trabalho de localização consiste, em realidade, num esforço crescente de *expansão* [...] ⁹¹

À busca pelos fatos do passado empreendida pela consciência, ou por esse “esforço crescente de *expansão*” da memória bergsoniana, Proust contrapõe a ação do acaso como a única maneira de encontrar o “tempo perdido”. Na contramão do que disse Bergson sobre a impossibilidade de se localizar uma lembrança determinada por um “feliz acaso”, o personagem de Proust conclui, a respeito da tentativa de extrair da memória “instantâneos” do passado, que “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” ⁹².

Está colocado, assim, o contraponto fundamental entre as duas formas de evocação do passado, representadas aqui pela memória voluntária bergsoniana e pela memória involuntária proustiana. Essa questão acompanhará Proust por toda a extensão de sua obra. Como notou Georges Poulet, o personagem central de *Em busca do tempo perdido*, logo no primeiro volume da obra, deixa claro esse contraponto ao tentar recordar o local onde passou sua infância, ao mesmo tempo que constata o fracasso da primeira forma de memória e o sucesso da segunda.

Tal é a razão do contraste entre as duas descrições de Combray, colocadas uma após a outra, logo no início da *Recherche*: a primeira, é a descrição sumária de um lugar, do qual, na memória do herói, apenas subsiste um ínfimo resquício [...]; enquanto a segunda, que surge, por assim dizer, diretamente, em decorrência do grande movimento mnemônico desencadeado pelo fenômeno da *madeleine*, exhibe com triunfo um lugar inteiramente reconquistado ao esquecimento. ⁹³

Nada mais elucidativo a respeito da crítica que Proust faz à forma voluntária de memória, e sobre seu reconhecimento da forma involuntária como a

⁹¹ Ibid., p. 200 e 201.

⁹² Marcel Proust, *O tempo redescoberto* (São Paulo: Globo, 1989), p. 148.

⁹³ Georges Poulet, *O espaço proustiano* (Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992), p. 60 e 61.

única capaz de evocar o passado, do que as palavras dele mesmo no seguinte trecho, que antecede a famosa passagem da *madeleine*. Na busca intencional por recordar Combray, e tendo encontrado apenas algumas poucas e limitadas recordações, o personagem central se dá conta do motivo de seu fracasso.

Mas como o que eu então recordasse me seria fornecido unicamente pela memória voluntária, a memória da inteligência, e como as informações que elas 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. [...] É assim com nosso passado. Trabalho perdido procurar evocá-lo, todos os esforços de nossa inteligência permanecem inúteis. Ele está oculto, fora de seu domínio e de seu alcance, em algum objeto material (na sensação que nos daria esse objeto material) que nós nem suspeitamos. Esse objeto, só do acaso depende que o encontremos antes de morrer, ou que não o encontremos nunca.⁹⁴

No que se segue a esse trecho, vem o relato do personagem narrador sobre o prazer que sentiu ao tomar um gole de chá com um pedaço de bolo amolecido. Essa sensação teria proporcionado ao pensamento um impulso súbito cuja experiência interna lhe restituiu, conforme Poulet, a eficácia de “recordar com a mesma força e frescor de outrora, tantas imagens diferentes de um mesmo passado”⁹⁵, permitindo a “reconstituição integral do lugar”⁹⁶, Combray. O herói de Proust diz mesmo que, ao reconhecer “o gosto do pedaço da madalena molhado em chá” que sua tia lhe dava, nesse instante, a velha casa se reconstituiu por inteiro, e não mais apenas o “pequeno pavilhão que dava para o jardim”, a única parte que havia recordado até então. E, “com a casa, a cidade toda, desde a manhã até à noite, por qualquer tempo, a praça para onde me mandavam depois do almoço, as ruas por onde eu passava e as estradas que seguíamos quando fazia bom tempo”⁹⁷, ou seja, Combray em sua totalidade. Tudo isso saído de uma taça de chá.

Esse poder da memória involuntária, que ressuscita integralmente alguns momentos do passado, traz à tona fragmentos do tempo perdido, mas não o recupera na forma de uma continuidade, já que esse poder “não se estende, na duração, muito além do momento vivido que constitui o seu centro”⁹⁸. Daí a leitura de Poulet basear-se na tese de que o tempo, em Proust, aparece de maneira

⁹⁴ Marcel Proust, *No caminho de Swann* (São Paulo: Globo, 2003), p. 48.

⁹⁵ Georges Poulet, *O espaço proustiano* (Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992), p. 61.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 60.

⁹⁷ Marcel Proust, *No caminho de Swann* (São Paulo: Globo, 2003), p. 51.

⁹⁸ Georges Poulet, *O espaço proustiano* (Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992), p. 62.

fragmentária, anacrônica e assume uma forma espacial, oferecendo uma série de imagens do passado, como “uma série de quadros isolados e justapostos”⁹⁹, que só farão sentido no final, a partir de seus entrecruzamentos no espaço. Por isso, Poulet pôde dizer que o tempo proustiano

é de uma natureza diretamente oposta ao tempo bergsoniano. Nada mais diferente da continuidade melódica da duração pura; em revanche, nada que se assemelhe mais ao que Bergson denunciava como sendo uma falsa duração, uma duração cujos elementos estariam exteriorizados uns em relação aos outros, e alinhados uns ao lado dos outros. O tempo proustiano é tempo espacializado, justaposto.¹⁰⁰

Em Proust, portanto, só o acaso pode despertar uma impressão mergulhada no inconsciente da memória, integralmente, com o mesmo frescor de outrora. “De modo que nenhum esforço de manipulação voluntária poderá reconstituir em sua integridade uma impressão que a vontade, por assim dizer, forçou à incoerência”¹⁰¹, escreveu Samuel Beckett em seu *Proust*.

*

Sob a luz dessas considerações, podemos compreender a seguinte afirmação de Benjamin: “só pode se tornar componente da *mémoire involontaire* aquilo que não foi expressa e conscientemente ‘vivenciado’, aquilo que não sucedeu ao sujeito como ‘vivência’”¹⁰². Como vimos, o conceito de vivência foi relacionado por Benjamin ao sistema consciente e à produção de lembranças em um processo que resultaria na desintegração das impressões. Por outro lado, o conceito de experiência foi associado ao inconsciente e à faculdade da memória, responsáveis pela preservação da integridade de uma impressão justamente por conservá-la “esquecida”, ou seja, por não torná-la lembrança.

É importante atentar aqui para a diferenciação entre os termos “memória” e “lembrança” exatamente por conta de sua proximidade. Em seu caráter fragmentário e, portanto, alegórico, a lembrança evidencia a morte da memória enquanto manutenção de um passado tradicional comum. Por isso, junto com o

⁹⁹ Ibid., p. 91.

¹⁰⁰ Ibid., p. 93.

¹⁰¹ Samuel Beckett, *Proust* (São Paulo: Cosac & Naify, 2003), p. 77.

¹⁰² Walter Benjamin, “Sobre alguns temas em Baudelaire”, in: *Obras escolhidas volume III* (São Paulo: Brasiliense, 1989), p. 108.

diagnóstico da queda da experiência, a lembrança foi tomada por Benjamin como a figura-chave da alegoria moderna.

No intuito de entender a constatação de Benjamin acerca da memória involuntária e sua relação com a noção de vivência, as palavras com que Beckett descreve o movimento mnemônico tão valorizado no romance de Proust são esclarecedoras.

Mas se, *por um acidente* e dadas as circunstâncias favoráveis (um relaxamento do hábito de reflexão do sujeito [...], uma diminuição geral da tensão da consciência [...]), se por algum milagre de analogia a impressão central de uma sensação passada reaparece como um estímulo imediato, capaz de ser identificado instintivamente pelo sujeito com o modelo da duplicação (*cuja pureza integral foi conservada, porque esquecida*), então a sensação passada em sua totalidade, não seu eco ou sua cópia, mas a sensação ela mesma, aniquilando qualquer restrição espacial e temporal, vem prontamente envolver o sujeito em toda a beleza de sua infalível proporção.¹⁰³

Entende-se, assim, que a memória involuntária se distancia do par consciência/vivência porque ela evoca a experiência perdida no inconsciente, onde não se tem entrada pela via racional voluntária. Ela aparece, portanto, como uma possibilidade de se deparar com a tal “integridade de uma impressão”. Isso que Beckett chamou não de um eco ou de uma cópia, mas de “a sensação passada em sua totalidade”, é traduzido por Benjamin na expressão “experiência da aura”.

Para Benjamin, a “aura” de determinado objeto consiste nas “imagens que, sediadas na *mémoire involontaire*, tendem a se agrupar em torno de um objeto de percepção”, correspondendo à “própria experiência que se cristaliza em um objeto de uso sob a forma de exercício”¹⁰⁴. Seu acesso depende, portanto, da possibilidade de continuidade desse exercício de evocação, que não é facilitado pela “disponibilidade da lembrança voluntária, discursiva”, a qual, pelo contrário, “reduz o âmbito da imaginação”¹⁰⁵. E a manutenção da possibilidade desse exercício de evocação da experiência fica comprometida na época moderna, quando a atividade consciente se torna mais e mais constante.

Como disse Benjamin, Proust vem, com o novo conceito de memória involuntária, tentar reconstruir artificialmente, ou seja, no âmbito da arte, na

¹⁰³ Samuel Beckett, *Proust* (São Paulo: Cosac & Naify, 2003), p. 77.

¹⁰⁴ Walter Benjamin, “Sobre alguns temas em Baudelaire”, in: *Obras escolhidas volume III* (São Paulo: Brasiliense, 1989), p. 137.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 138.

escrita de seu romance, o que deixava de ser possível naturalmente na modernidade: o acesso à experiência. No interior de sua *Recherche*, portanto, não se trata de escolha voluntária, o que só daria acesso ao que foi registrado como vivência (consciente) de seu personagem central, mas da tentativa de apresentar a espontaneidade na relação com o passado e com a memória, cada vez mais rara na vida dos modernos. Trata-se, ainda, de levantar o problema mesmo dessa dificuldade de se apossar da própria experiência por meio da constatação da raridade com que ocorrem esses momentos em que o acaso permite acessar o passado. Mas como poderia ser diferente se, como disse Proust, o passado se encontra morto para nós? Mais ainda, constata ele, podemos passar pela vida inteira sem jamais encontrá-lo.

A atrofia do exercício de evocação da aura faz parte do processo de “atrofia da experiência” de que viemos falando. Benjamin diz, em uma nota de rodapé, que “o declínio da experiência se manifesta em Proust no êxito completo do seu objetivo último”. E continua: “Nada mais hábil que o modo acidental, nada mais leal que o modo constante de procurar manter presente ao leitor: a redenção é a minha causa particular”¹⁰⁶. Não se trata de uma causa coletiva, visto que o passado (a tradição) deixa de ser algo dado no meio comum e cujo acesso era espontâneo. Só passa a ser necessário resgatá-lo individualmente uma vez que ele foi perdido coletivamente. Daí a redenção para aqueles que, em uma busca particular, conseguirem se apossar de sua experiência, dar sentido a ela. Proust situa precisamente o problema de sua época ao manter o leitor ciente de que a tarefa é individual, embora para ele o modo seja acidental. Logo, adverte que o sucesso não é nem de longe garantido. Mas é preciso haver a busca.

De volta à discussão sobre a aura, Proust escreveu, como já foi dito, que o passado está situado em algum objeto material, ou melhor, na “sensação que nos daria esse objeto material”, e por isso ele estaria fora do domínio da inteligência. Essa sensação gerada pela memória involuntária é, nos termos de Benjamin, despertada pelo contato com a aura daquilo que ele chama de um objeto de uso ou de percepção. E essa sensação contém o passado porque ela resulta da própria experiência sensível passada, que permaneceu cristalizada no objeto.

¹⁰⁶ Ibid., p. 137.

Nessa direção, Beckett diz que “o ponto de partida da demonstração proustiana não é a aglomeração cristalina, mas seu núcleo – o cristalizado”. E afirma que toda e qualquer experiência está “incrustada de elementos que não podem ser relacionados logicamente a ela e que conseqüentemente foram rejeitados por nossa inteligência”¹⁰⁷, como certa fragrância, certa cor ou certa temperatura. Mas esses elementos, embora não possam ser encontrados em uma configuração clara e cristalina, não teriam sido perdidos para sempre. Eles permaneceriam cristalizados no núcleo que constitui a própria experiência sensível, depositada em algum lugar do esquecimento. Do reencontro com esse núcleo e, portanto, com esses elementos que compõem a totalidade da impressão, depende o reconhecimento da sensação passada e a percepção da aura.

Sem poder ser completamente incorporada pela consciência, mas caracterizando-se justamente por escapar dela, a impressão possui um caráter fugidivo, relacionado por Benjamin ao “caráter cultural do fenômeno”¹⁰⁸. Segundo ele, a distância e a inacessibilidade são características fundamentais da “imagem do culto” e definem essencialmente o ser da aura de um fenômeno que não se repete, mas guarda sua distância ao fugir à incorporação da lembrança consciente.

O conceito de aura remete, inevitavelmente, ao famoso ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, no qual Benjamin diferencia as obras de arte clássicas das formas de arte de sua contemporaneidade, determinadas pela produção serial (a fotografia e o cinema). Lá, ele diz que as primeiras eram caracterizadas por seu “valor de culto”, enquanto o advento das segundas foi marcado pela “perda da aura” devido à preponderância do “valor de exposição”. O valor de culto das obras clássicas relacionava-se à função ritual da arte, cuja íntima ligação com a religião na antiguidade levou Benjamin a diagnosticar sua “existência parasitária”. Era justamente a unicidade da obra de arte “autêntica” que fazia dela um objeto sagrado, de culto, e lhe emprestava sua aura. Por sua vez, a aura era garantida pela distância e inacessibilidade de uma obra que se encontrava a serviço de um ritual mágico ou religioso no contexto da tradição.¹⁰⁹

¹⁰⁷ Samuel Beckett, *Proust* (São Paulo: Cosac & Naify, 2003), p. 78.

¹⁰⁸ Walter Benjamin, “Sobre alguns temas em Baudelaire”, in: *Obras escolhidas volume III* (São Paulo: Brasiliense, 1989), p. 140.

¹⁰⁹ Walter Benjamin, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, in: *Obras escolhidas volume I* (São Paulo: Brasiliense, 1994), p. 171.

Esse entendimento da obra de arte em sua tradicional função de culto nos permite pensar de que maneira Benjamin pareceu ter entendido a relação da experiência da aura, através da memória involuntária, com as impressões sediadas no inconsciente. Da mesma forma que a obra de arte ligada à religião na antiguidade grega era única, distante e inacessível, o acontecimento que não foi incorporado pelo consciente também não pode ser acessado quando deseja nossa reflexão intelectual, permanecendo em uma dimensão inalcançável ao nosso entendimento, quase mágica. Assim como era sagrado o registro em que estava situada a obra clássica, a percepção da aura de um fenômeno passado é rara e remete àquela “esfera da autenticidade”¹¹⁰ que, em nosso caso atual, corresponde ao acontecimento original, autêntico. Não está ao alcance, pois, de nossa decisão voluntária ter acesso à aura de um objeto de percepção. É, ao contrário, característica determinante da aura o aspecto fugidio e misterioso de que depende sua emergência. Se a experimentamos, é sobre o signo da fugacidade do próprio fenômeno, que não permanece, passa.

Quando surgem câmeras e outros aparelhos capazes de captar som e imagem, assistimos não apenas ao “declínio da aura” como à ampliação do alcance da memória voluntária pela possibilidade de fixar um acontecimento. Mais um motivo para a atrofia daquele exercício de evocação da experiência em sua integridade, relacionado por Benjamin à memória involuntária. Ao contrário do acontecimento que está ao alcance da memória voluntária, favorecida pelas técnicas de reprodução, os achados da *mémoire involontaire* investem a coisa lembrada do “poder de revidar o olhar”¹¹¹ – poder este que se deve à experiência da aura. Aqui também a fotografia tem papel decisivo no fenômeno do “declínio da aura”, já que a imagem captada pelo aparelho não devolve o olhar ao homem, enquanto que as imagens emergentes na memória involuntária distinguem-se dessas pela experiência da aura que acarretam, na qual a expectativa do olhar é correspondida¹¹².

*

¹¹⁰ Ibid., p. 167.

¹¹¹ Walter Benjamin, “Sobre alguns temas em Baudelaire”, in: *Obras escolhidas volume III* (São Paulo: Brasiliense, 1989), p. 140.

¹¹² Ibid., p. 139.

Em afinidade com Proust e sua concepção de tempo, está o conceito de *correspondances*, elaborado por Baudelaire e colocado em jogo no livro *As flores do mal*. Nas palavras de Benjamin, essa noção se refere aos dias do rememorar, que “não são assinalados por qualquer vivência” e nem guardam “qualquer associação com os demais; antes, se destacam do tempo”¹¹³. Compreendendo as *correspondances* como “os dados do ‘rememorar’”, Benjamin explica, entretanto, que “não são dados históricos, mas da pré-história”¹¹⁴.

Ora, Benjamin já não falou a respeito do projeto baudelairiano de expor a “vivência em sua nudez” na visão melancólica das coisas sem aura, como ocorre com a visão da Terra no exemplo do poema “O gosto do nada”? No caso da análise desse poema, já comentada anteriormente, Benjamin destacou o fato de não haver nessa visão o envolvimento de um “sopro de pré-história”, ou ainda “nenhuma aura”¹¹⁵. Se agora falamos que as *correspondances* são consideradas como os dados dessa mesma pré-história, então podemos relacionar esse conceito ao declínio da aura e, ainda, a uma forma de correspondência com essa aura perdida.

Sabemos que Baudelaire aborda, em sua obra, a relação melancólica que o homem moderno entretém com objetos que já não possuem mais seu significado tradicional, objetos que se encontram perdidos no tempo, descolados de sua antiga função e, portanto, desprovidos de aura. E ele o faz como um “alegorista”, evidenciando a quebra do todo orgânico (a tradição) na sua construção poética a partir dos fragmentos. Ele mesmo diz: “tudo em mim é alegoria”¹¹⁶. Constrói, assim, a modernidade na relação com os aspectos da antiguidade, assumindo sua quebra.

Mas, ao mesmo tempo que Baudelaire apresenta as coisas “sem aura” mostrando a solidão moderna da “vivência”, o poeta parece oferecer um viés para o encontro com a “pré-história” através de correspondências estranhas à continuidade conformista da tradição. Elas seriam abertas por reminiscências ou por portais celestes, como sugeriu Proust¹¹⁷. A aura não estaria mais ancorada na

¹¹³ Ibid., p. 131.

¹¹⁴ Ibid., p. 133.

¹¹⁵ Ibid., p. 137.

¹¹⁶ Charles Baudelaire, *As flores do mal*, trad. Ivan Junqueira (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985), p. 327.

¹¹⁷ Marcel Proust, “A propósito de Baudelaire”, in: *Nas trilhas da crítica* (São Paulo: Edusp: Editora Imaginário, 1994), p. 119.

tradição, já que esta se quebrou. Ela estaria, isso sim, perdida no passado da tradição, da qual o indivíduo se encontra exilado na modernidade. Esse tempo antigo, pré-histórico, aparece representado também por céus, sóis e astros azulados, signos de um tempo transcendental que Baudelaire evoca com tanta recorrência em seus poemas. Não que ele se interesse por trazer de volta a aura que envolvia o tempo tradicional, isso não é mais possível. Nesse movimento, mais uma vez fica evidenciada a “perda” característica dos tempos modernos.

Ao remeter aos dados da pré-história, o tempo das *correspondances* pode sugerir uma aproximação dos momentos em que a memória involuntária traz de volta o passado na obra de Proust. Os versos que se seguem, retirados do poema “Correspondências”, poderiam descrever uma das reminiscências proustianas, tendo em comum com elas a unidade entre passado e presente, que surge como uma vertigem e harmoniza sensações a despeito da distância que separa os tempos, “com a fluidez daquilo que jamais termina”.

Como ecos longos que à distância se matizam
 Numa vertiginosa e lúgubre unidade,
 Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,
 Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.¹¹⁸

Sobre o tempo da *mémoire involontaire*, Benjamin diz que, assim como no “*spleen* baudelairiano”, que evidencia o desmoronamento da experiência, “esse tempo é sem história”¹¹⁹. Sem história porque traz à tona resíduos de acontecimentos que, sediados no inconsciente, não chegaram a ser localizados na linha cronológica da consciência, ou seja, não foram incluídos na história “vivenciada” do indivíduo. Nesse sentido, o tempo da memória involuntária – como já vimos, oposto à continuidade da duração – pode novamente ser relacionado ao tempo das *correspondances*, já que estas também não são marcadas por qualquer vivência, como afirmou Benjamin, mas caracterizam-se por se destacarem do tempo histórico linear para remeter aos dados de uma pré-história.

¹¹⁸ Charles Baudelaire, *As flores do mal*, trad. Ivan Junqueira (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985), p. 115.

¹¹⁹ Walter Benjamin, “Sobre alguns temas em Baudelaire”, in: *Obras escolhidas volume III* (São Paulo: Brasiliense, 1989), p. 136.

Essa impossibilidade de realizar o movimento voluntário de elaboração de um registro histórico de certos fatos do passado parece estar ligada à ausência de ordenação temporal nos processos inconscientes, tal como identificada por Freud em uma formulação que talvez explique porque Benjamin chega a falar de um tempo sem história, “intemporal”, por assim dizer.

Aprendemos que os processos mentais inconscientes são, em si mesmos, ‘intemporais’. Isso significa, em primeiro lugar, que não são ordenados temporalmente, que o tempo de modo algum os altera e que a idéia de tempo não lhes pode ser aplicada. Trata-se de características negativas que só podem ser claramente entendidas se se fizer uma comparação com os processos mentais *conscientes*.¹²⁰

Proust reconhece a importância determinante da noção de inconsciente para sua teoria da arte, exposta por completo no último volume de sua obra, *O tempo redescoberto*, ao responder a críticas que recebeu na época de publicação do primeiro livro de sua *Recherche*. Entre elas, estava a crítica de que seu “romance era um tipo de antologia de recordações, encadeando-se segundo as leis fortuitas da associação de idéias”, ao que ele responde:

Ora, sem falar nesse momento do valor que encontro nessas lembranças inconscientes nas quais deposito [...] toda a minha teoria da arte, e para me ater ao ponto de vista da composição, tinha eu, simplesmente, para passar de um plano a outro, servido-me não de um fato, mas do que eu havia encontrado de mais puro, mais precioso enquanto junção, um fenômeno de memória.¹²¹

Ainda sobre o valor que Proust concedeu à noção de inconsciente, pode-se destacar, em *À sombra das raparigas em flor*, o trecho onde o personagem narrador afirma que “a maior parte da nossa memória está fora de nós, numa viração de chuva, num cheiro de quarto fechado ou no cheiro de uma primeira labareda, em toda parte onde encontramos de nós mesmos o que a nossa inteligência desdenhara, por não lhe achar utilidade, a última reserva do passado”. Até aqui, essa passagem retirada do segundo volume do romance corrobora o que havia sido constatado no episódio da *madeleine*, citado mais acima. Mas aí, ele se questiona: “Fora de nós?”. E responde, apontando para uma mudança no eixo de sua argumentação: “Em nós, para melhor dizer, mas oculta a nossos próprios

¹²⁰ Sigmund Freud, *Além do princípio de prazer* (Rio de Janeiro: Imago Ed., 1998), p. 36.

¹²¹ Marcel Proust, “A propósito do ‘estilo’ de Flaubert”, in: *Nas trilhas da crítica* (São Paulo: Edusp: Editora Imaginário, 1994), p. 83.

olhares, num esquecimento mais ou menos prolongado”. Eis um dos primeiros sinais da importância cada vez maior que Proust dará, no decorrer da sua obra, à idéia de inconsciente. Ainda nesse trecho, o herói reconhece que “graças tão somente a esse olvido é que podemos de tempos a tempos reencontrar o ser que fomos”¹²².

*

A despeito de algumas proximidades, as concepções de *correspondances* e de *mémoire involontaire* guardam uma diferença fundamental: as *correspondances* mantêm relação com um aspecto voluntário e buscam dar conta de uma dimensão comunitária no que diz respeito ao ato de recordar que evoca o passado. Isso se torna evidente, por exemplo, na correspondência com o pretérito gerada no presente pelos dias de festa. É justamente o “encontro com uma vida anterior” o que “dá grandeza e importância aos dias de festa”¹²³. Como nos mostra Benjamin, esses dias são previstos por uma comunidade, fazem parte dos calendários “que, por meio dos feriados, como que deixavam ao recordar um espaço vago”¹²⁴. É por isso que “o homem, para quem a experiência se perdeu, se sente banido do calendário”¹²⁵, pois ele não está mais habituado a reviver fatos do passado coletivo como parte integrante da sua vida.

Essencial é que as *correspondances* cristalizam um conceito de experiência que engloba elementos culturais. 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. [...] O significado que estas *correspondances* têm para Baudelaire pode ser definido como uma experiência que procura se estabelecer ao abrigo de qualquer crise. E somente na esfera do culto ela é possível.¹²⁶

Além de articular conteúdos do passado coletivo com elementos do passado individual, os cultos, diz Benjamin, “provocavam a comemoração em determinados momentos e davam-lhe pretexto de se reproduzir durante toda a

¹²² Marcel Proust, *À sombra das raparigas em flor* (Rio de Janeiro: Globo, 1988), p. 196.

¹²³ Walter Benjamin, “Sobre alguns temas em Baudelaire”, in: *Obras escolhidas volume III* (São Paulo: Brasiliense, 1989), p. 133.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 136.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 136.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 132.

vida”¹²⁷. Diferentemente disso, a memória involuntária diz respeito apenas ao passado individual, àquela “causa particular” em que consiste a busca pela redenção humana de que falou Benjamin. Ainda, no romance de Proust não há um pretexto anterior para que ocorram as recordações, como o são os cultos e os dias de festa previstos pelos calendários. Pelo contrário, fica por conta do acaso a correspondência entre o tempo passado e o presente, vivida unicamente pelo personagem central do romance, em uma dimensão privada.

Em um ensaio sobre o poeta, Proust diz que “o mundo de Baudelaire é um estranho seccionamento do tempo, em que só raros dias aparecem”¹²⁸. O mundo baudelaireano, de acordo com Proust, “vem salpicar e encantar uma brisa perfumada do alto-mar, seja por reminiscências (*A cabeleira* etc.), seja diretamente, graças a esses pórticos amiúde abordados em Baudelaire, *abertos a céus desconhecidos (A morte)*, ou *que os sóis marinhos coloriam com mil luzes (A vida anterior)*”¹²⁹. É nessa capacidade de evocar diretamente as correspondências que consiste a diferença determinante com relação à memória involuntária proustiana, conforme é comentado pelo próprio romancista no último volume de *Em busca do tempo perdido*.

Em Baudelaire, enfim, tais reminiscências, ainda mais numerosas, são evidentemente menos fortuitas e portanto, na minha opinião, decisivas. É o próprio poeta quem, com mais requinte e indolência, busca deliberadamente, no cheiro da mulher, por exemplo, em seus cabelos e em seu seio, as analogias inspiradoras que lhe evocação ‘*l’azur du ciel immense et rond*’ e ‘*un port rempli de flammes et de mâts*’.¹³⁰

Essas analogias inspiradoras, buscadas “deliberadamente” pelo poeta, não inspiram na mesma medida o romancista – ou melhor, o herói do romance. Sua inspiração é reconhecida, ao contrário, onde o personagem narrador menos espera. Embora em uma profunda afinidade com Baudelaire, Proust reconhece no interior mesmo de seu romance essa distinção sobre a maneira com que ambos encontram o acesso à correspondência entre passado e presente em suas obras. Sobre a presença, na *Recherche* proustiana, desses momentos em que o pretérito se harmoniza com o agora numa vertiginosa unidade, Benjamin diz tratar-se de um

¹²⁷ Ibid., p. 107.

¹²⁸ Marcel Proust, “A propósito de Baudelaire”, in: *Nas trilhas da crítica* (São Paulo: Edusp: Editora Imaginário, 1994), p. 118.

¹²⁹ Ibid., p. 119.

¹³⁰ Marcel Proust, *O tempo redescoberto* (São Paulo: Globo, 1989), p. 191.

“mundo em estado de semelhança, e nela reinam as ‘correspondências’, captadas inicialmente pelos românticos, e do modo mais íntimo por Baudelaire, mas que Proust foi o único a incorporar em sua existência vivida”¹³¹.

¹³¹ Walter Benjamin, “A imagem de Proust”, in: *Obras Escolhidas volume I* (São Paulo: Brasiliense, 1994), p. 45.