

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

**A MODERNIDADE POÉTICA EM CHARLES BAUDELAIRE
E EM WALTER BENJAMIN**

Maria Gorete de Almeida

Fortaleza-Ceará

2005

MARIA GORETE DE ALMEIDA

**A MODERNIDADE POÉTICA EM CHARLES
BAUDELAIRE E WALTER BENJAMIN.**

Dissertação de mestrado apresentada ao
Departamento de Filosofia da
Universidade Federal do Ceará – UFC.
Sob a orientação do Prof. Dr. Dilmar
Santos de Miranda.

Fortaleza-Ceará

2005

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais por terem me proporcionado esta oportunidade. À minha mãe pelo incentivo constante e por sempre ter acreditado em mim. Ao meu pai, que não mais se encontra aqui.

Às amigas, que acreditaram e torceram por mim.

A Dilmar Santos de Miranda, por seu acompanhamento paciente e instigante durante a realização deste trabalho e por sua presteza ao me emprestar e conseguir livros indispensáveis à esta pesquisa.

RESUMO

O tema central desta dissertação é o da apresentação do conceito de modernidade em Walter Benjamin, a partir das leituras que fez de Charles Baudelaire. O objetivo desta pesquisa é identificar a verdadeira visão da modernidade. Esta reflexão se ergue sobre as categorias de moderno e antigo interpenetradas. O que permitiu Benjamin refletir a experiência moderna do século XIX, recorrendo a categoria do fetichismo de mercadoria indispensável para uma análise da sociedade industrial do século XX.

ABSTRACT

This dissertation's central theme is the presentation of the concept of modernity in Walter Benjamin since the reading of Charles Baudelaire's poetic work. The objective of this reading to identify the true vision of reflexion is about modernity that was built between the modern and ancient categories. Through these connections, Benjamin could reflect the modern experience of the 19th century. Reminding the fetish merchandising category, indispensable to an analysis of the 20th century industrial society. Besides the themes allegory, time and history.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	06
I. A MODERNIDADE EM CHARLES BAUDELAIRE	10
1.1 A Arte Minemônica	16
1.2 O fazer artístico da modernidade	18
1.3 A imaginação: ruptura com a cópia	23
1.4 As modernidades em Baudelaire.....	27
II. A INTERPENETRAÇÃO ENTRE A MODERNIDADE E A ANTIGUIDADE....	49
2.1 Moderno e Mítico: a Mercadoria	59
2.3 Spleen e Ideal	81
III. O LUGAR QUE OCUPA BAUDELAIRE NA OBRA O TRABALHO DAS PASSAGENS	95
CONCLUSÃO	106
BIBLIOGRAFIA	110

INTRODUÇÃO

A intenção deste trabalho é desenvolver uma pesquisa sobre a concepção de modernidade em Walter Benjamin, a partir de seu diálogo com Charles Baudelaire. Para a elaboração deste projeto, se fez necessário em um primeiro momento, a análise da visão da modernidade concebida por Baudelaire, especificamente em seus escritos teóricos. Em um dos ensaios de Benjamin sobre Baudelaire, *A Modernidade*, o filósofo reclama da ausência de profundidade, na teoria do poeta francês, no que se refere a um debate entre a arte moderna e a antiga que deveria ter promovido, e focaliza suas pesquisas na obra poética de Baudelaire, recorrendo bem menos a teoria.

Arriscaria dizer que tal lacuna vista em sua estética, enquanto doutrina sobre a arte, estaria presente em sua figuração poética, enquanto expressão de sua poesia, pois percebi que Benjamin localiza nos poemas de Baudelaire, o que ele pressentiu ausente na teoria do poeta francês, detectando o elemento fundamental, que é a interpretação entre o antigo e o moderno, para identificar a verdadeira visão da modernidade. E isto remete necessariamente à questão de como as categorias de moderno e antigo estão articuladas na teoria e nas poesias de Baudelaire. Em suma, parece-me que Benjamin encontra na figuração poética do poeta francês uma modernidade muito mais abrangente do que a formuladora em sua teoria.

Como veremos, a teoria da modernidade elaborada por Baudelaire é notadamente marcada pela ambigüidade: a modernidade estaria presente em qualquer época da história das artes bom como no específico de cada época, que ele identifica como o transitório. Se toda época foi marcada pela transitoriedade, resta compreender dentro desta característica qual é a especificidade da transitoriedade na época moderna. A resposta a esta questão é dada por

Baudelaire, quando ele diz como deve proceder o artista moderno: uma busca constante pelo novo na tentativa de extrair dos fenômenos transitórios a beleza

fugaz. E para tanto deve ser dotado de uma percepção aguda, a fim de tudo captar, e depois transfigurar artisticamente todas as impressões registradas na memória antes que elas caiam no esquecimento. O fazer artístico exige rapidez na execução, dada a velocidade com que os fenômenos se transformam.

A teoria da arte moderna, em sua ambivalência, revela duas teorias da arte, sendo uma determinada pelo conjunto de características que identificam uma época, portanto compreendida como uma configuração histórica, enquanto a outra possui caráter estritamente subjetivo. Baudelaire ressalta a importância da imaginação para a arte. Sem a imaginação não existe arte, pois esta é antes de tudo uma criação e não uma cópia da natureza. Além do mais o novo é proveniente da imaginação. Em ambas as teorias da arte, o novo é a marca fundamental da modernidade apresentando-se contraposto ao antigo. A modernidade está vinculada à velocidade com que transcorrem os fenômenos, vinculando-se conseqüentemente ao tempo, uma vez que o moderno torna-se rapidamente antigo.

A leitura benjaminiana da modernidade não se atém somente à esfera da caducidade, mas vai bem mais além da reflexão de Baudelaire. Benjamin privilegia a figura do poeta Baudelaire, não apenas pelo fato do poeta francês ter tematizado em suas poesias, a cidade grande e as multidões, mas principalmente por ter inserido em sua poesia a problemática poética, diante da crise da produção artística gerada pelo avanço do capitalismo, momento em que a produção e circulação de mercadorias invadiram todas as instâncias da vida humana, na Paris do século XIX. E esta matéria tornou-se o tecido com a qual Baudelaire construiu a sua poesia. A leitura que Benjamin faz da obra poética de Baudelaire, diante deste contexto é de inspiração marxista, como já havia sido proposto no Exposé de 35, sendo que a categoria marxiana do fetichismo da mercadoria nortearia a reflexão sobre a modernidade. Mas, como queria Benjamin, deveria ser uma abordagem completamente nova.

Propus-me assim, a investigar as pistas de Benjamin, a questão da interpenetração entre antiguidade e modernidade, uma vez que este entrelaçamento é de suma importância para a concepção da verdadeira visão de

modernidade, segundo a ótica benjaminiana. As categorias de moderno e de antigo, presentes na teoria estética de Baudelaire, estão postas segundo uma ordem cronológica, como categorias histórico-temporais. Assim a antiguidade significaria para Baudelaire em um momento temporal outro com relação à modernidade. Benjamin compreende estas duas categorias como histórico-sociais, o que lhe permite pensar uma experiência social, especificamente a do século XIX, concebidas em sua interpretação.

O que significa para Benjamin a interpenetração entre antiguidade e modernidade? Acredito que este trespassamento revela um tipo de relação que se dá por duas vias indissociáveis. Uma diz respeito à experiência social fundamentada na forma mercadoria, em que o novo é sempre o mesmo, revelando uma experiência esvaziada de conteúdo, em decorrência do processo de repetição que aparentemente faz emergir o novo, sendo que este novo não é senão a reiteração do mesmo. Benjamin recorre à categoria do fetichismo da mercadoria para mostrar a experiência social, em que o domínio da mercadoria atinge todas as esferas da existência humana, promovendo uma realidade ilusória. As coisas são esvaziadas de significação e de acordo com a necessidade dos consumidores passando a possuir outro significado. O valor de uso desaparece em favor do valor de troca. Magicamente surge um universo de novidades nas prateleiras e num processo de inversão, as pessoas passam a ser manipuladas pelas mercadorias.

Benjamin recorre a categorias da psicanálise, para mostrar a relação de similitude entre a experiência social e o processo de formação dos sonhos. Através do sonho o desejo tenta se realizar, e para tanto entra em via associativa com conteúdos da atualidade, manifestando-se de forma distorcida como se estivesse acontecendo no presente, muito embora a censura psíquica não permita que o desejo chegue à consciência, empurrando-o de volta ao inconsciente, o que seria o retorno do reprimido. Assim o mesmo se reveste com máscara do novo,

em um constante processo repetitivo, permanecendo o mesmo. Daí a mercadoria possuir caráter mítico: pois o que é característico do mito é o retorno dos acontecimentos, ocorrendo o processo de desumanização, em consequência da ausência de sentido das coisas e da própria existência humana, no domínio daquilo que se convencionou chamar de razão ocidental.

Em um segundo momento, a interpretação entre o moderno e o antigo, com percebe Benjamin, se dá através da alegoria, recurso estético utilizado por Baudelaire, como uma forma de reação ao tempo reificado do spleen, termo de sua época para designar um tipo de melancolia moderna. Na alegoria, o moderno e o antigo se relacionam de modo diferente da forma mercadoria, pois o novo que se apresenta não é o mesmo, mas uma forma de trazer o antigo de através do moderno, à medida que a ressignificação pode trazer a tona o passado que estava oculto.

Benjamin pretendia escrever uma obra sobre Baudelaire, mas infelizmente o projeto permaneceu inacabado, em consequência do tempo, mas também das intervenções de Adorno, que, acredito, não o tenha compreendido e, alguns comentadores diriam, não teriam aceito, a forma de exposição sequer do primeiro capítulo do que seria o livro sobre Baudelaire, que segundo as pretensões de Benjamin teria como categoria central, a categoria do fetichismo da mercadoria. Daí a relação da questão da modernidade com o livro inacabado sobre Baudelaire que terminou por ser o centro de polêmicas entre vários pesquisadores. O livro sobre Baudelaire seria ou não uma miniatura da obra *O Trabalho das Passagens* ou seria um substituto deste? E ainda, afinal que importância tinha para Benjamin conhecer o século XIX para tematizar os problemas de sua época, e qual a relação daquele século com o que viveu o filósofo?

Parece-me que Benjamin do século XIX, ao olhar para o século anterior, para a cidade de Paris, o faz através de uma objetiva potente, captando as imagens precisas, assim como um fotógrafo, controlando a quantidade da luz e procurando o melhor ângulo, para registrar as imagens mais nítidas que depois, dispostas em uma galeria, pudessem reacender a história desta época e identificá-la, através dos vestígios das formas do presente as formas vivas do passado.

I. A MODERNIDADE EM CHARLES BAUDELAIRE.

A concepção de modernidade em Charles Baudelaire origina-se no interior da sua própria teoria do belo, revelando-se mais nitidamente no seu desdobramento. Partindo da análise e reflexão sobre a produção artística de sua época e de suas condições de possibilidade, Baudelaire conclui pela necessidade de formular uma teoria do belo que seja racional e histórica, em contraposição à idéia do belo único e absoluto, rompendo assim com a idéia clássica e acadêmica do belo com a idéia da genialidade. O poeta agora é o homem comum. Segundo a teoria baudelairiana, o belo é constituído por dois componentes, que se interpenetram, criando ambivalentemente a configuração histórica do belo. Um dos componentes é eterno, imutável; o outro é relativo, mutável, concernente a uma determinada época e a todas as especificidades que caracterizam tal época. A parte eterna só pode ser expressa mediada pelo elemento variável, que simultaneamente oculta e expressa o eterno. Só através dos traços que identificam uma época é que a idéia-forma (eidos) do Belo, enquanto instância eterna pode se manifestar, nunca por si mesma, mas envolta nas vestes que identificam uma determinada época. Nas palavras de Baudelaire,

“o belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e por um elemento relativo, circunstancial, que será se quisermos, sucessiva ou combinadamente, à época, à moda, à moral, à paixão.¹”

A conjugação entre os elementos eterno e o relativo se dá na medida em que a parte eterna adquire uma certa materialidade fornecida pela parte variável,

¹ Baudelaire, Charles. O pintor da vida moderna [1859], in Charles Baudelaire Poesia e Prosa, tr. br. Suely Cassal. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1995, p. 852.

possibilitando assim ao belo tornar-se perceptível. Essa materialidade é extraída do fluxo histórico, o que confere ao belo uma dimensão temporal. Desse modo, a parte do belo mantém uma proximidade com o mundo fenomênico e com sua mutabilidade, uma vez que o belo se efetiva historicamente².

Daí Baudelaire afirmar que cada época possui sua própria beleza e que o belo sempre encontra satisfação na epocalidade de sua representação. No ensaio *O Pintor da Vida Moderna*, observa Baudelaire que os artistas de seu tempo, em sua maioria, tendem a negar a beleza da sua realidade presente, a fim de buscá-la em épocas anteriores. Ao negligenciarem a beleza do momento presente, comprometem o próprio teor da arte, e acabam produzindo obras obscuras e vazias de sentido estético, uma vez que a essência do presente, enquanto conteúdo próprio da sua arte finda por não ser apreendida pelo artista.

Ainda no mesmo ensaio, nota Baudelaire que os artistas clássicos forma fiéis a sua época ao extraírem dela a beleza presente, captando a essência do seu entorno histórico-social. Sobre estes clássicos, Baudelaire faz apenas uma ressalva: eles se limitaram a representar a beleza geral, sem incorporar em suas obras, a beleza existente nos fenômenos cotidianos e, nesse aspecto, o artista moderno deve diferir-se dos clássicos. Isso não significa que estes artistas não tenham importância e suas obras não possuam valor histórico, pois, por serem passado, é que possuem tal valor, como afirma Baudelaire,

“O passado é interessante não somente pela beleza que dele souberam extrair os artistas para os quais ele era o presente, mas igualmente como passado, por seu valor histórico. O mesmo ocorre com o presente, mas igualmente como o passado, por seu valor histórico. O mesmo ocorre com a representação do presente. O prazer que obtemos com a representação do presente deve-se não apenas à beleza de que ele pode estar revestido, mas também a sua qualidade essencial de presente³.”

² Em Hegel o belo também é conhecido historicamente enquanto uma expressão sensível da idéia absoluta que realiza historicamente.

³ Baudelaire. *O Pintor da Vida Moderna*, p. 851.

E observa que, os artistas modernos devem perceber que a importância dos clássicos limita-se à fonte de estudo, a fim de conhecer apenas a lógica, a

construção e a técnica. O autor ressalta ainda que o conteúdo deve ser atual e que, portanto, as produções artísticas modernas devem estabelecer uma relação harmônica com os assuntos presentes em sua realidade, por a harmonia observada nas obras dos artistas anteriores deve-se ao fato deles produzirem suas obras sintonizadas com os temas de sua época.

Conforme sua teoria do belo, e especialmente no que se refere ao elemento relativo viabilizador da perceptibilidade do belo, somente através dele é possível sua efetividade. Por sua constituição dual, embora aparente uma unidade, o belo só se constitui e manifesta-se a partir das especificidades da imagem de cada época. Segundo Baudelaire, a originalidade é proveniente das “marcas que o tempo imprime às nossas sensações”⁴. O artista portanto é afetado pela realidade por ele vivenciada, cujas experiências deixam inscrições em seu psiquismo. Cada traço mnemônico, cada marca que foi registrada através da experiência pode combinar-se de diferentes formas. Assim, o que estabelece a diferença entre os artistas de diferentes épocas e o que determina a peculiaridade da produção de cada artista advém de todas as variantes históricas, da cultura e dos costumes de um povo de uma dada época, enfim, de como essa experiência fica impressa em sua memória.

A representação do belo é mediada pela subjetividade do artista, e o conteúdo de sua arte é o resultado de toda realidade vivenciada e filtrada por sua memória e expressa pelo seu sentimento. Sua subjetividade fundamental no processo de produção artística, isso implica necessariamente mudanças ou rupturas com a concepção tradicional e acadêmica do belo.

No *Salão de 1846*, o autor afirma que o belo é expresso pelo sentimento. O mesmo ensaio, ao tratar da concepção do belo, enfatiza em especial sua dimensão relativa, visto que essa relatividade, enquanto elemento particular do

⁴ Ibidem, 1995, p.861.

belo vem das paixões. Como as paixões são particulares, a beleza é manifesta de forma múltipla e variada. Portanto, o autor deixa claro a impossibilidade de se compreender o belo dentro de uma concepção tradicional e acadêmica enquanto

único e absoluto. Para Baudelaire, o belo absoluto poderá representar apenas uma abstração das várias belezas particulares, como afirma o autor:

Todas as belezas, contém, assim como todos os fenômenos possíveis, algo de eterno e transitório, de absoluto e de particular. A beleza absoluta e eterna inexistente, ou melhor é apenas uma abstração empobrecida na sua superfície geral das diferentes belezas⁵.

Ao refutar a idéia clássica do belo, como único e absoluto, Baudelaire rompe com a tradição ⁶ que perdurou desde a antiguidade clássica até sua época, isto é, até meados do século XIX. Tanto no ensaio *Exposição Universal de 1855* quanto no *Salão de 1859*, ele tece severas críticas às escolas e aos “mestres” da arte que determinam as normas a serem seguidas pelos alunos-artistas como se esses mestres detivessem o conhecimento verdadeiro acerca das artes, determinado o caminho a ser trilhado. Ainda profundamente vinculados aos conceitos clássicos da arte e insensíveis às profundas modificações pela qual transita a sociedade industrial, apresentam uma ameaça à própria existência da arte. Esta não comporta mais normas vinculadas ao passado nem fidelidade a outrem senão ao próprio artista. Esses “mestres-mandarim”⁷, como diz textualmente Baudelaire, a quem os artistas fazem juramento, ameaçam liquidar a arte. A única lei que o artista deve seguir é a sua própria impressão do mundo. A liberdade torna-se a condição de necessidade indispensável para a produção artística e a representação do belo. Os critérios a serem definidos para a produção de uma obra-de-arte só podem provir unicamente do próprio artista. As normas impostas pelas escolas, por mestres que se consideram os detentores do conhecimento da arte, e, por conseguinte, da transmissão e ensinamento do fazer

⁵ Baudelaire, *Salão de 1846*, p. 729.

⁶ Esta categoria é usada por Baudelaire no sentido do belo vinculado à tradição das academias de arte, e não a tradição filosófica.

⁷ Baudelaire, Charles, *Exposição Universal [1855]*, in Charles Baudelaire *Poesia e Prosa*, tr. br. Suely Cassal, Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1995, p. 772.

artístico, professam ao mundo apenas a mediocridade numa promessa de por fim à arte.

A questão da liberdade do artista vincula-se intimamente à faculdade de imaginação. Para o autor, a imaginação é de fundamental importância na produção da obra de arte. A faculdade de imaginação é superior a todas as demais que se colocam de modo secundário a seu serviço. Baudelaire deixa claro que por imaginação não se entende a fantasia, mas uma faculdade que analisa e sintetiza os fenômenos que serão expressos esteticamente. Por melhor que seja a técnica utilizada pelo artista, se ele for desprovido de imaginação certamente produzirá obras medíocres. Assim o poeta se refere à importância da imaginação:

Que misteriosa faculdade é esta rainha das faculdades! Ela alcança todas as outras; excita-se e envia-as ao combate. Às vezes se assemelha a outras a ponto de confundir-se com elas, e, no entanto ela é sempre ela mesma, e os homens que ela não excita são facilmente reconhecidos por não sei que maldição que seca suas produções como a figueira do Evangelho⁸.

Observa Baudelaire que a faculdade de imaginação decompõe toda a criação e dá um novo ordenamento, uma nova configuração aos fragmentos. Os fenômenos postos dotados de um sentido convencional sofrem uma alteração a partir da imaginação, que recria os fenômenos, através de uma nova significação. Tal decomposição referida pelo autor trata-se especificamente de uma olhar perceptivo aguçado, a partir de outra perspectiva, que retira da realidade ou das coisas, o sentido que já lhe foram designado a fim de dar uma nova significação, ou seja, forma de um novo sentido, ou, com que Baudelaire:

A imaginação é a análise e a síntese. E, no entanto, alguns homens hábeis na análise e suficientemente aptos a síntese podem não ser dotados de imaginação. Ela é e não é totalmente isso. Ela é a sensibilidade, mas há muitos sensíveis, talvez excessivamente sensíveis, que dela são privados. Foi a imaginação que ensinou o homem o sentido da

⁸ Baudelaire, Salão de 1859, p. 804.

moral, da cor, do contorno, do som e do perfume. Ela criou no começo do mundo, a analogia e a metáfora. Ela decompõe toda a

criação e, com os materiais acumulados e dispostos segundo regras cuja origem só pode ser encontrada nas profundezas da alma, cria um novo, produz a sensação do novo⁹.

O entrelaçamento entre liberdade e imaginação deve-se à própria existência da arte, posto que, sem imaginação não há criação e, por sua vez, a criação que segue os parâmetros da imaginação requer que o artista não dependa de normas pré-estabelecidas de uma estética normativa.

Como Baudelaire coloca a faculdade da imaginação como a condição para se produzir arte verdadeira, pressupõe-se que essa condição se contrapõe à imitação. Segundo ele, para esta arte, enquanto cópia da natureza, a imaginação é totalmente descartável e desnecessária. No *Salão de 1859*, o autor afirma que a “cópia é inimiga da arte”¹⁰ e considera que a natureza não oferece nenhum critério de verdade. A partir dessas considerações pode-se observar ainda que a natureza não pode ser copiada tal qual ela é, visto que não se pode conhecer a natureza em si.

Ademais, a natureza se apresenta incompleta, restando ao artista dar cabo dessa incompletude, através de seu gesto estético. A natureza humana é desprovida de qualquer beleza, pois tudo que existe de crueldade e de perversidade tem origem nessa mesma natureza. O que o ser humano possui de bom não é inato, mas adquirido através da religião e da filosofia. O que o ser humano possui de melhor advém de ensinamentos, é conquistado através de artifícios, a fim de fugir de sua própria condição. Como bem observa Gagnebin, a estética baudelairiana é antirousseaurineana, o homem é compreendido dentro de uma perspectiva nociva e má, oposta ao bom selvagem, de acordo com a concepção de Rousseau. Nessa acepção pode-se inferir que a arte deve buscar o artificial e não natural.

⁹ Ibidem, 1995, p. 804.

¹⁰ Ibidem, 1995, p. 809.

No *Salão de 1846*, afirma Baudelaire que a natureza é incompleta e que o ideal de perfeição não existe, por isso não é possível uma imitação perfeita da

natureza, posto que a natureza é lacunar. Compreende Baudelaire que o ideal consiste em completar a natureza à medida que se busca a harmonia primitiva. O ideal é concebido de modo profundamente diferente da visão tradicional e acadêmica do ideal. Segundo Baudelaire:

“o ideal não é esta coisa vaga, esta coisa aborrecida e impalpável que flutua no teto das academias. Um ideal é um indivíduo reerguido pelo indivíduo, reconstruído e restituído pelo pincel ou pelo cinzel à radiosa verdade de sua harmonia primitiva”¹¹.

Baudelaire considera o ideal um absurdo, uma impossibilidade a se atingir. O ideal está presente em cada indivíduo e a forma de alcançá-lo é promover a reconstituição do que não está completo, a fim de atingir a harmonia primitiva, ou seja, completar tudo, a fim de reencontrar cada ideal.

1.1 A Arte Mnemônica

Baudelaire afirma, no mesmo texto *Salão de 1846*, que uma imitação perfeita compromete a lembrança, e esta é um dos mais importantes critérios da arte. Exemplifica especialmente com a pintura, pois ela vem da lembrança e se digere à lembrança do espectador, como afirma Baudelaire,

Para Eugene Delacroix a natureza é uma vasto dicionário cujas folhas ele passa e consulta com um olhar seguro e profundo; a esta pintura que procede da lembrança, fala em especial a lembrança¹².

No ensaio *O Pintor da Vida Moderna*, essa questão é tratada com maior ênfase e profundidade e estende-se a todas as formas de expressão artística. Depende que a obra de arte deve ser produzida segundo as imagens e

¹¹ Baudelaire, *Salão de 1846*, p. 702.

¹² *Ibidem*, 1995, p. 684.

impressões que ficaram registradas na memória do artista, e não segundo a cópia de um modelo. Como já foi comentado no *Salão de 1846*, sobre a importância desta faculdade na produção artística, é a lembrança que se dirige à lembrança do

espectador, ou melhor dizendo, a obra é produzida a partir da lembrança do artista, e o espectador, ao fruí-la, despertará, por sua vez, sua lembrança. Onde se conclui que a arte exerce o papel de excitar a memória e de evitar o esquecimento. É nesse sentido que, em *O Pintor da Vida Moderna*, o autor ressalta a necessidade do exagero como recurso utilizado pelo artista, ao produzir uma obra de arte. Para ele, é necessário o exagero, pois tal artifício funciona como um reforço para despertar a memória do espectador. O que pode ser observado em Baudelaire, ao comentar os desenhos de C. Guys:

Assim C. Guys traduzido fielmente as próprias impressões, marca com energia instintiva os pontos culminantes ou luminosos de um objeto (podendo ser culminantes ou não do ponto de vista dramático), ou suas principais características algumas vezes com exagero útil para a memória humana; e a imaginação do espectador, submetendo-se por sua vez a essa mnemônica tão despótica, vê com nitidez a impressão produzida pelas coisas sobre o espírito de C. G. O Expectador é aqui o tradutor de uma tradução sempre clara e enebriante¹³.

Segundo Baudelaire, o artista é, em si, um tradutor e o espectador deverá traduzir a tradução do artista. Se o artista, ao elaborar sua obra, está fazendo uma tradução da realidade por ele vivenciada ou sonhada, essa tarefa distancia-se totalmente da cópia da natureza, e a intenção da arte é mesmo a de estabelecer o distanciamento da realidade ou da natureza, no sentido de fugir das garras da imitação e possibilitar que as imagens registradas na memória expressas na obra de arte, recriem a natureza a partir da tradução feita pelo artista.

As noções de lembrança e memória convergem para a elaboração da arte mnemônica, em oposição à imitação. A lembrança é algo que está registrado na memória e manifesto a partir de algum estímulo propiciado por elementos

¹³ Baudelaire, *O Pintor da Vida Moderna*, p. 852.

externos, sendo a memória todo um conjunto de impressões e registros adquiridos via experiência, e é a partir dessas duas noções, memória e

experiência¹⁴, que Baudelaire elabora a teoria da arte. São os pilares nos quais a arte pode se erguer.

1.2 O fazer artístico na modernidade

Dessa forma, Baudelaire propõe que as imagens sejam extraídas da memória. Além do mais, a arte mnemônica pressupõe uma forma específica de se fazer arte, assim como um procedimento adequado, frente à realidade fenomênica, visto ser dela que será extraído o conteúdo da arte. A produção artística deverá ser o resultado do que foi observado e acumulado durante o dia na memória. Para este novo tipo de artista moderno, Baudelaire possui um modelo: o desenhista Constantin Guys, ao descrever seu modo de observar seu entorno. Tanto para Baudelaire como para Guys, a observação é um ato indispensável que antecede o fazer artístico moderno. Após colher todos os dados, a partir da observação de todos os acontecimentos diurnos, Guys se lança em seus desenhos, executando-os com rapidez e atenção concentrada, temendo que algo possa cair no esquecimento antes de ser representado no papel. Essa rapidez proposta é a tentativa de tudo extrair da memória, antes que algo se esvaeça como diz Baudelaire:

É o medo de não agir com suficiente rapidez, de deixar o fantasma escapar antes que sua síntese tenha sido extraída e captada; é o pavor terrível que se apodera de todos os grandes artistas e que o faz desejar tão ardentemente apropriarem-se de todos os meios de expressão para que jamais as ordens do espírito sejam alteradas pela hesitação da mão; [...]¹⁵.

¹⁴ Muitas categorias desenvolvidas por Benjamin, como lembrança, memória, experiência entre outras, aparecem “in absentia”, nos textos teóricos de Baudelaire. Algumas dessas categorias que serão necessárias no desenvolvimento deste trabalho, serão desenvolvidas no segundo capítulo.

¹⁵ Baudelaire, O Pintor da Vida Moderna, p. 863.

Essa observação da realidade e dos fenômenos não tem por objetivo copiar o que foi percebido, mas de não deixar cair no esquecimento o que ficou impresso na memória. Portanto, não existe aí uma relação fidedigna com o que foi visto, ou com os fatos observados, mas como essas imagens ficaram registradas. Constantin Guys é denominado por Baudelaire como um “homem do mundo”, versado na arte da observação, sabendo mover-se em meio à multidão, sem nada deixar despercebido. Ao executar o seu trabalho, desprende grande esforço não apenas intelectual, chegando a ser também um esforço físico. As idéias não lhe chegam através da inspiração, mas do esforço intelectual árduo, do combate que empreende contra a fuga das impressões. A agilidade necessária no processo de produção artístico deve-se também ao tempo exterior ao sujeito, onde tudo transcorre com muita velocidade. Daí a exigência de um fazer artístico em um tempo mais rápido, mas com uma atenção muito aguçada, a fim de não perder um detalhe sequer retido na memória.

A forma de observar do artista é comparada ao olhar do convalescente e ao da criança:

- para esta, o olhar é lançado sobre a realidade, onde fatos corriqueiros, fenômenos aparentemente banais, são vistos como se fossem sempre pela primeira vez, com grandiosidade e espanto, numa certa distorção, provocado pela curiosidade atenta a todos os detalhes, dando-lhes uma dimensão desproporcional;
- para o convalescente, a experiência de proximidade com a morte, com a possibilidade de um total esquecimento, em um estado de êxtase, conduz a uma atitude de tudo observar e nada ficar despercebido.

O que existe em comum no olhar que ambos lançam para o mundo, é o estado de embriaguez com a sensação do novo, pois é esse olhar que promove a sensação da novidade. Tanto a criança quanto o convalescente são movidos pela curiosidade. Esta mobiliza a criança a tudo observar, cuja espontaneidade lhe é intrínseca. Para o convalescente, existe uma necessidade vital de tudo sorver pela memória, ao querer lembrar o que esteve prestes a esquecer. O olhar do artista deve agregar esses elementos contidos em ambos: a curiosidade comum aos

dois, a necessidade de nada esquecer e a espontaneidade. A diferença que se pode estabelecer entre o olhar da criança e do convalescente e do artista, é que

este dispõe de maturidade e razão que permitem organizar todas as impressões que se acumularem em sua memória e exprimi-las de forma ordenada. O “homem de gênio” é guiado pela razão, enquanto na criança tudo é sensibilidade. Porém o artista não pode perder esse olhar próximo ao da criança, sempre carregado de embriaguez, a que tudo percebe como novidade. Mas pelo fato do artista ser dotado de capacidade analítica pode organizar o que ficou acumulado involuntariamente na memória, a fim de expressá-lo em sua obra de modo racional e organizado. Em *O Pintor da Vida Moderna*, Baudelaire afirma que

o gênio, nada mais é do que a infância reencontrada à vontade, a infância detentora agora para se exprimir de órgãos viris e de espírito analítico que lhe permite que ponha em ordem a soma de matérias involuntariamente acumulada¹⁶.

Esses materiais “involuntariamente acumulados”¹⁷ e que deverão sofrer um ordenamento, são adquiridos a partir da experiência do artista. Quanto maior a experiência, mais materiais serão impressos na sua memória. A figura de Constantin Guys é novamente mobilizada, por Baudelaire, com um típico exemplo do artista moderno, ao vê-lo como um homem que conhece e compreende os mistérios do mundo, de suas causas e de seus costumes. Afirmando ser encantado pela multidão e, a um só tempo, oculto pela mesma multidão, esse grande observador se movimenta freneticamente nas grandes metrópoles. O prazer desse admirável observador consiste em residir no inconstante, no que não permanece. Esse *flâneur* está no meio da multidão imerso em suas observações, mas ao mesmo tempo, imerso anonimamente na própria multidão. Baudelaire descreve a forma como C. Guys que penetra na multidão:

Assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se num reservatório de eletricidade. Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a

¹⁶ Ibidem, 1995, p. 896.

¹⁷ Ibidem, 1995, p. 896.

um caleidoscópio dotado de consciência, que a cada um de seus movimentos representa a vida

múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida¹⁸.

Essa atitude corresponde à necessidade de trazer todo o movimento de multidão, essa energia, para o interior do artista, como um alimento necessário para executar a sua produção artística. Percebe-se que a relação do artista com a multidão se dá no sentido de observar todo o seu movimento e impressão na sua memória e, ao mesmo tempo, percebe-se atentamente todo um conjunto de imagens múltiplas e fragmentadas. Se esse caleidoscópio é dotado de razão é por se tratar de uma forma de percepção consistente da necessidade de alterar constantemente as imagens e percebê-las múltiplas e não em um todo unitário. É conscientemente a negação da totalidade e da unidade do real. Existe, portanto, uma alteração consciente da percepção.

Ainda sobre as metáforas recorrentes para se descrever a postura e a relação de Guys com a multidão, diz Baudelaire: “para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito”¹⁹.

As reflexões estéticas presentes em *O Pintor da Vida Moderna*, já anunciadas em ensaios anteriores, como no *Salão de 1846*, no *Salão Universal de 1855* e no *Salão de 1859*, no que se refere, em especial, à sua relação com a arte imitativa, deixa claro que a representação do belo, ou melhor dizendo, a expressão artística revela uma realidade muito mais verdadeira e nítida do que a própria realidade natural, como observa Baudelaire referindo-se a C. Guys, “é um eu insaciável do não eu que, a cada instante, o mostra e exprime em imagens mais vivas que a própria vida, sempre instável e fugaz”²⁰. A realidade exterior movimenta-se tão rapidamente, transforma-se a cada instante que não pode oferecer a menor segurança ou estabilidade. Por essa razão também a cópia da realidade não oferece nenhuma segurança, como observa Baudelaire:

¹⁸ Ibidem, 1995, p. 857.

¹⁹ Ibidem, 1995, p. 857.

²⁰ Ibidem, 1995, p. 857.

Quanto mais precisa será sua obra; mas há na vida ordinária, na metamorfose incessante das coisas exteriores, um movimento rápido que

exige do artista uma idêntica velocidade de execução²¹.

Gagnebin ao comentar essas metáforas utilizadas por Baudelaire em relação à *Guys*, encontra o que é característico do artista que, segundo ela, consiste em uma “plasticidade generalizada”²², onde não mais é possível o artista possuir uma função definida. Quando se refere especificamente ao “eu insaciável do não eu”, afirma que o artista não deseja apenas absorver a vida dos outros mas sobretudo anseia pela sua forma de reprodução.

É devido às constantes tamanhas mudanças ocorridas na vida cotidiana que o artista deverá estar atento em suas observações, tentando captar essa realidade fugaz, detendo o maior número de impressões possível. Para tanto, requer-se uma nova ótica, um olhar a partir de uma nova perspectiva que possibilite ao artista, após ter apreendido o maior número de dados registrados em sua memória, expressá-los em sua arte. A isso Baudelaire atribui a tarefa do artista moderno.

Agora na hora em que outras dormem, este está inclinado sobre a mesa, lançando sobre uma folha de papel o mesmo olhar que há pouco lançava sobre as coisas, esforçando-se com seu lápis, sua caneta, seu pincel, fazendo jorrar a água do copo no teto, enxugando sua caneta na camisa, apressado, violento, ativo, como se temesse que as imagens escapassem, discutindo sozinho, e atropelando-se a si próprio²³.

A habilidade e a agilidade, com também a pressa que o artista deve executar a sua obra, como vimos, justificam-se na medida em que todas as imagens captadas durante o dia sejam expressas antes que se desvançam na memória do artista. A forma de execução da atividade artística deverá

²¹ Ibidem, 1995, p. 853.

²² Gagnebin, Jeanne M. *Sete Aulas sobre Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1997, p. 146.

²³ Baudelaire, *O Pintor da Vida Moderna*, P. 859.

corresponder ao mesmo processo empreendido durante as suas andanças à captura das imagens diurnas. Uma vez que a realidade que se vê não oferece

qualquer critério seguro de verdade, pois nada de absoluto e completo existe na natureza, Baudelaire, em defesa da arte mnemônica, critica veementemente tanto os artistas realistas quanto os naturalistas. Os realistas e os naturalistas, vistos como medíocres e de inteligência estreita, retratam em sua obra apenas o que vê, em uma tentativa de antemão fracassada, já que a natureza não é completa e limita-se a copiar a realidade, não a partir do seu sentimento [imaginação], mas a partir do que vê, de como a realidade aparenta ser. Observa ainda o autor que,

Os artistas que querem exprimir a natureza mas não os sentimento que ela inspira, submetem-se a uma estranha operação que consiste em matar dentre deles o homem pensante e sensível e, infelizmente, acredite que, para muitos, essa operação nada tem de doloroso. Essa foi a escola que prevaleceu, hoje e no passado²⁴.

Esse tipo de arte imitativa que acredita ter o compromisso com o verdadeiro, essa idéia ainda está presa aos cânones clássicos da arte que compreende o Belo como a Verdade. Baudelaire os considera “artistas e literatos vulgares”²⁵. No ensaio *A Vida e a Obra*, de Eugene Delacroix, ao se referir ao seu deslumbramento e admiração voltada ao pintor, proporcionando pelos fenômenos mais vivos carregados de energia, Baudelaire atenta para não confundi-lo com os realistas.

1.3 A imaginação: ruptura com a cópia

Referindo-se ao pintor que utiliza a faculdade da imaginação, cita uma frase que Delacroix frequentemente usava: “a natureza á apenas um dicionário”²⁶. Baudelaire lê nessas palavras uma fonte ampla de pesquisa: a busca do

²⁴ Baudelaire, Salão de 1859, p. 834.

²⁵ Ibidem, p. 840.

²⁶ Baudelaire, Obra de Eugene Delacroix, p. 807.

significado das palavras, ou seja, o sentido explícito não se encontra na própria natureza, mas, a partir dela, na subjetividade do artista. No caso, o pintor compõe

a sua obra, faz sua própria leitura. Os artistas desprovidos de imaginação limitam-se a copiar a natureza, especialmente os paisagistas que acreditam ser um grande mérito copiar a natureza e, desse modo, ocultar a sua personalidade. Tal atitude é contrária à arte pois o elemento relativo do belo é expresso também pelo temperamento do artista. A imparcialidade adotada por determinados artistas, negando sua própria subjetividade, não permite que o belo seja expresso, por sua insistência em uma arte imitativa.

Dia após dia a arte diminui o respeito por si mesma, prestando-se diante da realidade externa e o pintor torna-se cada vez mais inclinado a pintar, não o que ele sonha, mas o que ele vê²⁷.

Ainda no mesmo ensaio, Baudelaire, ao comentar os paisagistas, reclama da falta de imaginação presente na maioria das obras expostas, em nada surpreendendo o espectador. A imitação tão presente nesse estilo levou Baudelaire a afirmar, com tristeza e sarcasmo, que os paisagistas estão presos ao verdejante, ao copiar a natureza segundo as paisagens românticas do Século XVIII, observa que, “os nossos paisagistas são excessivamente herbívoros. Não se aprazem de nutrir-se de ruínas [...]” ²⁸. Estes ainda não apreenderam que paisagem não são campos, ervas e árvores, mas, principalmente, ruínas e, com tom melancólico, diz preferir toda a artificialidade dos dioramas²⁹, pois estes, pelo menos, sabem expressar a ilusão útil e contemplar cenários de teatro. O que é ostensivamente artificial, por não ter qualquer pretensão de se aproximar da natureza nem de parecer verdadeiro, mas apenas provocar um forte efeito, possui mais proximidade com a verdade, do que os paisagistas que continuam a imitar a natureza com o objetivo de representar o verdadeiro.

²⁷ Ibidem, 1995, p. 809.

²⁸ Baudelaire, Salão de 1859, p. 839.

²⁹ Diorama; quadro iluminado na parte superior por luz móvel, e que produz ilusão óptica, invenção muito difundida em Paris do Século XIX, e tema muito recorrente nas reflexões do Walter Benjamin sobre este período.

No Salão de 1846, Baudelaire, ao definir a modernidade, contrapondo-a aos cânones clássicos da arte, analisa o romantismo, afirmando que este movimento não consistia em uma busca exterior e/ou em escolha do tema. O romantismo

não busca no passado os assuntos nem a forma de sua arte, mas trata-se de uma busca interior, expressando através do seu temperamento, de sua subjetividade, todo um mundo de sensações a que o artista está imerso. A estética românica está relacionada ao que o artista sente e não ao que ele vê. Ser romântico implica em ser moderno. Para o autor, a expressão mais atual do belo é o romantismo. E assim define este movimento: “O romantismo não está precisamente nem na escolha de temas nem na verdade exata, mas na maneira de sentir”³⁰. Muito embora o belo seja expresso pelo sentimento, este não equivale ao romantismo do século anterior. Agora, não se trata mais de falar com o coração, e sim de um sentimento orientado pela razão, uma vez que toda beleza é produto também da razão e do cálculo.

Segundo Baudelaire, o realismo e o naturalismo buscam a imparcialidade, e a fundamentação destes baseia-se no que é visto pelo artista. Em ambos os estilos predomina a ausência da imaginação e da subjetividade do artista. Para a estética baudelaireana, a imaginação, como se viu, é considerada a maior das faculdades. Dessa forma, as demais faculdades mobilizam-se em seu auxílio, o que não implica que elas sejam dispensáveis ou desnecessárias. Ao conceber a imaginação como análise e síntese, ele não trata esta faculdade com o mesmo sentido de fantasia, mas de uma imaginação capaz de descompor toda a unidade existente na realidade e recompor essa realidade dentro de uma nova ordem de sentido. Trata-se, portanto, de romper a pseudo unidade, enquanto totalidade aparente dos fenômenos, destituindo o sentido que a rege, para recriar a realidade, dando-lhe nova significação. Por mais habilidade e técnica que disponha o artista, se lhe faltar a imaginação, certamente sua produção será destituída de méritos para ser chamada arte. É a imaginação que, através dessa possibilidade de fragmentar a realidade, e de recompô-la em nova unidade a partir desses fragmentos, é capaz de recriar uma outra realidade, dotando-lhe de um

³⁰ Baudelaire, Salão de 1846, p. 675

novo sentido. Em síntese, é a imaginação que fornece a sensação do novo, recompondo a realidade em um novo todo de sentido estético.

Segundo Baudelaire, o novo é oriundo de uma sensação e não se trata de uma substância. Portanto, o novo não consiste em uma matéria que se possa ser estar fora, não se refere a algo concreto exterior ao artista. Enfim, não é uma coisa, mas apenas uma sensação, promovida pela imaginação. O novo não é algo concreto nem exterior ao artista, mas a sensação promovida pela imaginação. Esta agita e agencia as outras faculdades que, apesar de serem secundárias, direcionam uma certa forma de olhar e de perceber a realidade que capta todos os detalhes do mundo fenomênico, um olhar curioso e atento que busca acumular um maior registro de impressões. Essa é a forma mencionada antes, de perceber os fenômenos à maneira do convalescente ou da criança. Essa forma faz com que as imagens registradas tenham não uma correspondência exata com o que foi observado, mas é o novo olhar lançado sobre o mundo, com o objetivo de tudo ver, de tudo guardar, em forma e em cor, fazendo as imagens sofrerem alterações. Pode-se dizer que esse olhar refere-se à posição subjetiva do artista frente ao mundo, à sua tradição da realidade fenomênica. E o resultado dessas impressões é uma arte como um produto de uma perspectiva específica, uma nova forma de percepção que consiste na verdadeira arte, a buscar constante o novo. Essa é a tarefa do artista e a representação desse novo é o que caracteriza a arte moderna: sempre a cada olhar, representar uma realidade nova.

Quando Gagnebin afirma que o que caracteriza o artista é uma “plasticidade generalizada”³¹, é a partir dessa característica que o artista incansavelmente deve buscar expressar sua arte, e para tanto, ele tem que sofrer mutações interiores com vistas a encontrar o novo e expressá-lo em sua obra.

“Se o novo depende muito mais da intensidade do olhar do que a pretensa novidade das coisas observadas, isso significa que o observador deve transformar-se sem parar: uma identidade

³¹ Gagnebin, História e narração em Walter Benjamin, p. 147.

estaque impediria a flexibilidade necessária a uma constante renovação da percepção”³².

É por isso que Baudelaire centra o foco de sua reflexão na acuidade que o artista (leia-se Constantin Guys) tem na execução do seu trabalho, correlacionando o olhar ágil detentor do novo, observador diurno da realidade, com o mesmo olhar lançado sobre o papel: a necessidade da agilidade do gesto estético do artista, captando a velocidade mutante da realidade exterior, busca evitar o esvaecimento das imagens por ele retidas.

1.4 As modernidades em Baudelaire

No início deste capítulo foi apresentado a teoria da arte de Baudelaire, onde ele afirma ser o belo composto por duas dimensões distintas e complementares: uma eterna outra histórica, portanto relativa, embora forneça a impressão da unicidade. Esta última dimensão circunstancial é responsável pelo ocultamento e expressão da parte eterna do belo. Ela torna possível a percepção do belo em sua aparente unidade. Tal dimensão relativa advém da época, da moda, da moral, da paixão, podendo ser tudo agrupado, ou seguido do outro. Portanto, sua concepção de arte vê o belo revelando-se historicamente. Em suma o belo é uma constituição histórica. Para ele, cada época possui sua própria beleza, sua moral. No *Salão de 1846* o autor afirma que “cada século, cada povo, possuído a expressão de sua beleza e de sua moral [...]”³³. A beleza é a representação de um dado momento histórico e a tarefa do artista é extraí-la desse momento.

Também em *O Pintor da Vida Moderna*, ao criticar o público que, via de regra, dirige-se aos museus para encantar-se diante das obras dos artistas clássicos, Baudelaire observa que o valor histórico dessas obras reside no fato do artista de épocas passadas ter sabido captar a beleza de sua realidade e época. Neste texto usa determinados termos como “a estética do tempo” e que cada

³² Ibidem, 1997, p. 145.

³³ Baudelaire, *Salão de 1846*, p. 674.

período possui suas características e, portanto, o artista deve prestar contas à época em que está inserido. Em suma, para Baudelaire, o belo é a expressão de

um povo e uma representação estética do que é visto como tal em uma determinada época.

É essa especificidade epocal que caracteriza a atitude constante do artista em buscar o novo que Baudelaire, em *O Pintor da Vida Moderna*, denomina de modernidade. Como se viu, é a imaginação que pode fornecer mais dados sobre a modernidade, expressão cunhada pelo próprio Baudelaire: “ele [o artista] busca esse algo que nos permitirá de chamar a modernidade”³⁴. Cabe ao artista estar atento e buscar incessantemente a beleza do seu presente, e o logro dessa tarefa só será possível se a imaginação se impor. Se o próprio artista não for dotado de uma imaginação ativa, se não for capaz de perceber este “algo” novo, visto como a própria modernidade, presente nos fenômenos passageiros, ela jamais será encontrada. Referindo-se a essa preocupação incessante do artista diz Baudelaire que a busca compreende em “extrair da moda o que ela pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório”³⁵.

Em diversas passagens, conforme já foi ressaltado, o autor enfatiza que o artista moderno não deve buscar refúgio no passado, procurando imitar as obras dessa época, com toques de detalhes típicos, como roupas e mobília. Dessa concepção, poder-se-ia subentender que esse artista considera feio o que existe em seu tempo, acreditando ainda que a beleza não é mais possível. Rompendo com a comodidade e a preguiça, deveriam procurá-la no seu tempo, por mais fugaz que ela se apresente.

Sobre o que já foi comentado a cerca da modernidade, vejamos o que o autor afirma enfaticamente, e *O Pintor da Vida Moderna*:

a modernidade é o transitório, o fugidio, contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno, o imutável. Houve uma modernidade para cada pintor antigo; a maioria

³⁴ Baudelaire, *O Pintor da Vida Moderna*, p. 859.

³⁵ *Ibidem*, 1995, p. 859.

dos belos quadros que nos restam dos tempos anteriores estão vestidos com os trajes de sua época. Eles são perfeitamente harmônicos, pois a roupa, o penteado e mesmo o gesto, o olhar e o sorriso (cada época possui seu porte, seu

olhar e seu sorriso), formam um todo de uma completa vitalidade. Esse elemento, transitório, fugidio, cujas metamorfoses são freqüentes, vocês não têm o direito de desprezar ou dispensar³⁶.

Se Baudelaire define a modernidade como o transitório, o fugaz, o fugidio, trata-se de uma dimensão da parte da arte que corresponde a parte relativa. Afirma ele também que para cada artista antigo houve uma modernidade no sentido de que a parte relativa da arte, que expressa o belo em sua totalidade, é dada historicamente, pois a arte antiga está perfeitamente adequada aos costumes de um povo de uma determinada época, melhor dizendo, existe uma exata correspondência entre a obra do artista e as especificidades, que marcam essa época.

Percebe-se assim, na visão baudelairiana da modernidade um caráter ambíguo, visto por alguns de seus comentadores como uma das passagens mais criptográficas de sua obra. Ao se referir a tarefa do artista moderno como busca veloz, a fim de colher o que existe de beleza nos fenômenos passageiros, ele aponta o caso da moda. Assim, a modernidade é concebida como o que marca a época moderna. Se a modernidade é a parte relativa da arte e sem esse elemento é impossível a manifestação do belo, e se, em todas as épocas, esse elemento que compõe o belo, desde a arte hierática, que corresponde à religião do artista e, as épocas conhecidas por civilizadas, esse elemento ou é a moda ou o temperamento do artista, significa então que a modernidade não é característica da época moderna, mas de todas as épocas. No primeiro caso o que é específico da modernidade, enquanto época coincide com o que lhe é peculiar que é a transitoriedade, a fugacidade, o fugidio. No segundo caso, a modernidade refere-se a todo um conjunto de particularidades que constitui a imagem de uma época qualquer. Nas épocas anteriores, essa transitoriedade, vista como rápida transformação do mundo exterior, não se dava de forma tão veloz como ocorrem

³⁶ Ibidem, 1995, p. 859 – 860.

na modernidade. Para a época moderna, marcada pelo auge do capitalismo, que promove as constantes mutações, afetando o homem por um turbilhão de

fenômenos passageiros e efêmeros, justifica-se que suas peculiaridades encontrem seu equivalente na arte de seu tempo, ou seja, na arte moderna.

Marshall Berman, em *Tudo que é sólido desmancha no ar*, empreende uma leitura crítica acerca da modernidade concebida por Baudelaire, enquanto uma particularidade existente em todas as épocas, cuja essência deve ser extraída do que é belo desse presente-passado.

Para Berman, a modernidade presente em todas as épocas perde suas características próprias, seu conteúdo específico, visto que as épocas formam modernas, ocorrendo assim um esvaziamento histórico de força do termo.

Porém, isso esvazia a idéia de modernidade de todo o seu peso específico, seu concreto conteúdo histórico. Isso faz de todos a quaisquer tempos; tempos modernos; dispersa a modernidade através da história, erroneamente, nos leva a perder de vista as qualidades específicas de nossa própria história moderna.³⁷

É provável que Berman talvez não tenha percebido essa visão articulada entre a modernidade como uma época que encerra em si mesma a sua especificidade, o seu conteúdo histórico, e a essência, como marca profunda que reside nessa época. Ao tratar o modo preciso do artista empreender a busca desse “algo”, que se chama modernidade, Baudelaire diz, simultaneamente, como o artista moderno deve proceder em seu percurso à cata do que é próprio e peculiar de sua época, a saber, como proceder na captura da essência dos fenômenos fugidios, daí a necessidade de uma extrema rapidez e de uma atenção adequada. Numa época de intenso movimento, exigindo do artista uma rapidez que acompanhe o seu tempo, já não é mais possível que possa ver a realidade, como em épocas anteriores. Para uma época veloz, exige-se a acuidade de um olhar veloz para reter os rastros dessa efemeridade. Justificam-se então as razões

³⁷ Berman, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. Tradução Carlos Felipe Moisés/ Ana Maria L. Ioriatti, São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1986, p. 131.

que levaram Baudelaire a revelar como forma única e possível para se proceder na coleta de dados dos fenômenos.

A perspectiva que enxerga a arte como sendo uma produção de uma época, ou seja, uma época que cria à sua imagem e semelhança, dela extrai a beleza, oferece a idéia de época, seja qual for, todo um conjunto de características que compõe a época como se todos os fenômenos pertencentes a um certo período histórico formassem uma unidade, uma totalidade. Como se todo o conglomerado de características estivessem ordenados de forma harmoniosa dentro de um todo. Se cada época possui o seu porte, um olhar próprio, um sorriso preciso, isso significa que parece existir no seu interior, uma comunidade de sentidos, que faz com que os artistas a ela pertencentes percebam tais sentidos e que sejam expressos em suas obras. Não se quer dizer que todas as obras de arte contenham apenas esse sentido comum, mas que além dele, também existam outras leituras, fruto da inventiva subjetiva e criadora de cada artista considerado individualmente.

Se cada época teve a sua modernidade, elemento relativo do belo, como que Baudelaire, e se essa modernidade corresponde aos fenômenos específicos de cada época, cabe ao artista colher a sua essência. Por essa razão, diz o autor, pode-se observar a existência nas obras dos clássicos, uma perfeita sincronia e sinfonia entre a obra e a sua época. Isso faz com que Baudelaire observe num sentido positivo que “a maioria dos belos quadros que nos restam dos tempos anteriores estão vestidos com trajes de sua época”³⁸.

Uma das conseqüências da arte que pretende possuir caráter histórico é que ela seja fiel ao seu tempo, o que implica uma arte imitativa da natureza, mas que expresse a harmonia de uma época e as marcas próprias de um determinado momento histórico possam ser expressas na obra. Desse modo, os artistas atuais não atentos às peculiaridades presentes à sua época, comprometem o próprio teor da arte. Afirma Baudelaire que toda a harmonia existente em todas as épocas necessita da comunhão de detalhes de um momento histórico específico, como os

³⁸ Ibidem, 1995, p. 859.

trajes e os penteados, assim também o olhar e o sorriso são indispensáveis para a composição de uma vitalidade completa que se compõe como um todo. A respeito

da parte relativa do belo observa Baudelaire,

Não temos o direito de desprezar ou de prescindir desse elemento transitório, fugido, cujas metamorfoses são tão frequentes. Suprimindo-os caímos forçosamente no vazio de uma beleza abstrata e indefinível, com a única mulher antes do primeiro pecado³⁹.

Se os fenômenos fugidios não forem incorporados à arte, ela perde o seu conteúdo reduzindo-se apenas a uma beleza que nada diz, visto que esta é constituída historicamente.

Rastreando ainda a teoria da modernidade distribuída em vários escritos teóricos de Baudelaire, percebe-se que ele introduz um elemento que dá margem à interpretação de outra teoria do belo, de certo modo contraditória à exposição feita até aqui. Observando com certa acuidade, a concepção de modernidade baudelaireana já aponta para um forte acesso à segunda teoria do belo, quando ele afirma que “houve uma modernidade para cada pintor antigo”⁴⁰. Esse “cada” é extremamente denunciador para que se possa atentar para a outra teoria. A despeito de se saber que a modernidade refere-se ao elemento relativo do belo – o transitório, o fugidio, o efêmero – e também que cada época possui seus traços próprios, cujo conjunto dá a idéia de um todo, sugere-se que a beleza de uma época representada na arte, advenha de um sentimento ou um sentido comum a todos os artistas, uma forma comum de perceber os fenômenos, a partir dessa harmonia contida nessa época. Porém, apesar dessa percepção comum da modernidade, que são os traços que marcam uma época, para cada um desses artistas houve uma modernidade. Dito mais precisamente, a modernidade é o que é o específico de uma época e, a um só tempo, é o que é peculiar a cada artista. “Cada pintor antigo” refere-se aos pintores anteriores à modernidade, mas também ao pintor em particular. “Cada” trata especificamente de um artista em meio aos outros artistas. O termo refere-se à unidade retirada de um grupo de pessoas e, nesse caso, relaciona-se com a individualidade do artista que pertence

³⁹ Baudelaire, O Pintor da Vida Moderna, p. 859-860.

⁴⁰ Ibidem, 1995, p. 859.

ao conjunto de artistas antigos. Portanto, a outra teoria da arte está embricada no teoria da modernidade.

No *Salão de 1846*, comentando a dupla composição do belo, já anunciando as teorias da arte subjacentes em seus ensaios, profere o autor que o “elemento particular de cada beleza vem das paixões e, como temos as nossas paixões, temos a nossa beleza particular”⁴¹. A paixão é algo extremamente particular, individual e subjetivo. Esse particular, enquanto uma parcela que expõe a beleza, vem precisamente de cada pessoa e não de uma determinada época.

É a partir desse elemento peculiar, desse “temperamento do artista”, dessa “paixão”, que a dimensão particular emerge. Cada artista, enquanto individualidade possui sua própria paixão, esse afeto sentido de forma intensa e profunda, próprio da condição humana. O elemento relativo do belo, compreendido pela moda ou pelo temperamento do artista, revela também as duas teorias da arte. A moda é um fenômeno passageiro, mas que manifesta a expressão da época de um dado povo. Tal fenômeno tão citado por Baudelaire, visto como a beleza expressiva de uma época, é de ordem externa e objetiva. Mas o temperamento diz respeito à subjetividade do artista. Essa outra teoria da arte que permeia a maioria dos seus escritos teóricos, mesmo não estando plenamente elaborada, permite com clareza perceber que Baudelaire não se deu conta dela, apesar de quase todas as vezes que toca na questão da arte e da modernidade, as duas teorias estejam presentes, as duas de forma manifesta, sendo uma sistematizada, enquanto a outra não. Em *O Pintor da Vida Moderna*, diz Baudelaire que “a porção eterna da beleza será ao mesmo tempo camuflada e expressa, senão pela moda pelo menos pelo temperamento particular do autor”⁴². Assim, a representação do belo pode se dar de duas maneiras, uma vez que esse elemento relativo responsável pela exposição do belo tanto pode ser encontrado em fenômenos próprios a uma época, como também na subjetividade do artista.

⁴¹ Baudelaire, *Salão de 1846*, p. 729.

⁴² Baudelaire, *O Pintor da Vida Moderna*, p. 853.

No *Salão de 1859*, ao falar sobre a imaginação, considerada pelo poeta como a faculdade de suma importância para a produção artística, Baudelaire, a partir da análise da arte de seu tempo, reclama da falta de imaginação da maioria dos artistas e, conseqüentemente, da pouca qualidade de seus trabalhos. Pressupondo-se que a imaginação não seja um produto de uma época, mas sendo próprio a cada uma individualidade, e que, portanto, a imaginação seja uma faculdade também dos bons artistas, por mais que ela não seja privilégio de uma pessoa apenas, ela favorece uma visão de mundo diferenciada e subjetiva.

É a imaginação que fornece ao artista a sensação do novo. Esse elemento é acolhido através da percepção subjetiva do artista e orientada pela razão. É esse novo que necessita da subjetividade inquiridora do artista. Em *O Pintor da Vida Moderna*, Baudelaire, ao descrever a tarefa do artista em sua busca constante e incansável desse “algo” novo, afirma ser isto a modernidade, e que deve ser extraído dos fenômenos transitórios. E este novo não se configura como uma substância paupável, mas como uma sensação que, sem a imaginação, não seria possível alcançar. O que, efetivamente, promove o encontro desse novo é uma forma específica de olhar, já vista anteriormente, que consiste em uma nova forma de percepção, em um determinado modo de olhar que capta a realidade de uma forma distinta dela mesma.

O artista moderno, para aprender a beleza dos fenômenos passageiros, necessita possuir uma curiosidade e, sobretudo, observar as coisas aparentemente simples e corriqueiras, com grande interesse, com se fosse sempre uma nova descoberta: um mundo repleto de novidades. Retomando aqui o tema da imaginação, esta faculdade é a condição de possibilidade crucial constitutiva dessa outra teoria estética. Sem a imaginação não é possível lançar um novo olhar sobre a realidade, sobre todos os fenômenos fugidios. O belo só é possível de se alcançar, na medida em que o artista se propõe a observar a realidade fenomênica com aquele olhar infantil preñado de atenção que favoreça uma nova percepção dos fenômenos que estão dispostos na realidade. Essa nova

ótica revela uma imagem distorcida, criando imagens múltiplas e deformadas dos fenômenos. Desse modo, o novo se apresenta aos olhos e ao espírito do artista.

Esse desacordo entre a imagem da realidade e a sensação de novidade provocada, proveniente de uma forma específica de enfocar a realidade, também faz parte da teoria da arte subjacente à teoria da arte moderna. Essas imagens captadas pelo artista são produtos de uma nova perspectiva, de um novo ângulo de observação. É interessante ressaltar que surge de necessidade da observação como condição para se produzir uma obra. Estar atento às coisas externas deve corresponder exatamente a uma observação interna, visto que o que vai ser representado esteticamente, é a imagem percebida, porém a partir do interior do artista, pois uma sensação só subsiste enquanto pura interioridade, por mais que os estímulos que a provoquem sejam exteriores. As imagens captadas pelo artista, e atravessadas por esse olhar serão transfiguradas pela memória. A observação deve ser tão atenta e aguda quanto à execução da obra de arte.

Segundo Gagnebin, como as mutações exteriores ocorrem com grande intensidade, é preciso que o artista também adquira sempre uma nova roupagem a fim de encontrar esse algo novo que busca. É preciso, portanto, que sua percepção seja sempre renovada, pois esse novo não é senão uma sensação. Como a realidade exterior é sempre composta pelo elemento instável e passageiro, é precisamente essa instabilidade que fornece ao artista esse novo.

Assim, não é apenas uma mudança da percepção que caracteriza essa teoria da arte, mas a sua constante transformação. Porém, esse olhar que o artista deita sobre a realidade em sua incessante transitoriedade, a fim de extrair a sua beleza, é precisamente especificado por Baudelaire, como uma forma de olhar que traz em si mesma, as mudanças de percepção. Só com esse modo de olhar do artista é possível ocorrer uma renovação da percepção.

Sobre essa percepção, assim descreve Baudelaire:

Todos os materiais acumulados na memória classificam-se, ordenam-se, harmonizam-se e sofrem essa idealização forçada que é o resultado de uma percepção infantil, isto é, de

uma percepção aguda, mágica a força de ser ingênua⁴³.

A beleza a ser extraída dos fenômenos fugidios é resultado de uma mudança constante na percepção que permite apreender a realidade fenomênica de forma sempre diferente e extrair, a partir dela, o novo que, a ser configurado em arte, irá reter esse elemento eterno da beleza.

A idéia do belo surge a partir de uma necessidade humana, é instintiva ao ser humano, como uma urgência inconsciente de fugir da sua condição natural. Daí o encantamento das crianças e dos selvagens pelo multicolorido e pelas cores brilhantes, tendendo ao artificial. Esta é a idéia do belo em Baudelaire: o belo contém algo de eterno, como se eterno fosse o lugar, o espaço reservado para o belo no imaginário humano e o elemento que vai preencher este lugar é o transitório, aquela parte relativa do belo.

As bases dessa teoria da arte estão fundadas na imaginação, enquanto condição determinante para encontrar o novo, sabendo que esse novo está vinculado a uma sensação situada no interior do sujeito. A realidade captada pelo artista não é a empírica, apesar dela fornecer os estímulos para a produção dessa sensação. É da forma peculiar do artista em observar os fenômenos externos, ou seja, da nova forma de percepção que só pode ser uma percepção mutante. Enfim, é na subjetividade e em uma percepção mutante que se funda a nova estética baudelaireana.

Esse elemento característico da concepção da arte subjacente à teoria elaborada por Baudelaire, que é a subjetividade, irá quebrar a unidade, a totalidade que Baudelaire, em sua primeira teoria, revela. A idéia de conjunto presente à teoria do belo, enquanto expressão de uma época, se perde à medida que o belo não é mais a expressão de um povo, mas que o belo emerge da subjetividade do artista. Na *Exposição Universal de 1855* critica os mestres da academia de artes, referindo-se a eles como esses “modernos-professores em estética que são profundamente arraigados às normas que proíbem esse povo

⁴³ Ibidem, 1995, p. 859.

insolente de fruir, sonhar e pensar através de procedimentos que não os seus⁴⁴.

Mais adiante, afirma que:

O artista depende apenas de si mesmo. Ele promete aos séculos vindouros somente suas próprias obras. Ele só responde por si próprio, morre sem filho. Foi seu rei, seu sacerdote e seu Deus⁴⁵.

Essas linhas traduzem exatamente a questão da subjetividade do artista, não residindo aí qualquer unidade ou compromisso com uma época, como também não sugerindo a idéia de totalidade. O artista depende somente dele, portanto a produção artística é proveniente desse indivíduo. Se ele só pode falar por si mesmo, ele não faz parte de uma comunidade de sentidos ou dos sentimentos detidos por uma determinada época. Portanto, não se trata de representar a beleza expressiva de uma determinada época, mas a beleza que é expressa, conforme a impressão individual e subjetiva do artista. A subjetividade, portanto, irá definitivamente romper com a idéia de um todo e vai revelar a fragmentação que é característica da modernidade.

Essa segunda teoria da arte, surgida da primeira já traz em si o elemento que irá se contrapor a ela e inaugurar uma outra teoria que busca superar a anterior, no sentido de dar cabo de algumas heranças presentes em Baudelaire ainda ligadas ao eterno, portanto ainda tributárias dos cânones da arte clássica.

A tarefa do artista da modernidade expressa na busca incessante do novo, remete-nos à questão da execução da obra de arte. Quando Baudelaire fala de uma arte mnemônica, quer dizer exatamente que o artista deve lutar para não perder nenhuma imagem registrada em sua memória e que deverá ser transfigurada em arte, e, desse modo, que a obra preservasse o que os fenômenos possuem de eterno: captar o sentido das coisas antes que elas desapareçam em seu movimento veloz. A arte termina sendo essa tensão constante entre a observação atenta da realidade fugidia, onde o esforço do artista se direciona para o acúmulo de uma maior quantidade de imagens e o sentido

⁴⁴ Baudelaire, *Exposição Universal* (1855), p. 772 – 773.

⁴⁵ *Ibidem*, 1995, p. 776.

qualitativo dessas imagens, e o empenho em não esquecer tudo que ficou impresso na sua memória, antes da elaboração da obra.

Essa tensa luta entre o lembrar e o esquecer, deve-se ao movimento incessante da realidade que não permite que as experiências deixem suas imagens registradas na memória, viabilizando sua sedimentação e acomodação na memória, de modo que o artista possa compreender o sentido do que ocorre externa e internamente. Esse modo alucinado do trabalho que o artista deve proceder corresponde ao novo modo de existência imposta pela sociedade industrial, característico dos centros urbanos, período em que viveu Baudelaire, apesar do poeta, em seus escritos teóricos, não se referir diretamente a esse movimento rápido, a não ser quando fala das multidões, como a causa das mudanças implantadas pelo capitalismo.

Cometendo a necessidade dos artistas atuais estarem atentos aos costumes de sua própria época, para nela perceber sua beleza, observa que eles não compreenderam, de forma involuntária ou por acomodação, que existe uma beleza presente ao momento contemporâneo ao seu tempo, e a beleza deve precisar desse momento. No *Salão de 1846*, afirma Baudelaire que a época moderna é rica em temas heróicos, diferentes das épocas anteriores, e que, no entanto, nada fica a dever a essas épocas passadas. Ao parar para observar a vida desregrada e a degradação do ser humano, enfim, se os artistas perceberem ao seu redor, os submundos das cidades, a luta contra a morte, verão que

O espetáculo da vida elegante e dos milhares de existência flutuantes que circulam nos subterrâneos de uma grande cidade – criminosos, prostitutas – a *Gazette des Tribunaux* e o *Moniteur* nos provam que basta abrímos os olhos para conhecermos nosso heroísmo⁴⁶.

Portanto, as obras dos artistas clássicos, vividos em épocas passadas, dão a impressão que só naquele tempo existia assuntos sublimes, grandes feitos, grandes batalhas e que a vida moderna não parece conter nada de poético,

⁴⁶ Baudelaire, *Salão de 1846*, p. 730.

comparada ao passado, mas atenta Baudelaire que “a vida parisiense é rica em temas poéticos e maravilhosos⁴⁷. É nessa realidade existente nos grandes centros

urbanos que o artista deve procurar a sua beleza. Os temas sublimes existem como afirma Baudelaire, muito embora não pareça à maioria dos artistas de seu tempo, assuntos interessantes ou poéticos. Por todas essas dificuldades para o fazer artístico na época moderna, por não existirem as condições apropriadas é que faz com que os artistas e suas obras seja assim mesmo, superiores até mesmo aos heróis do passado, como afirma enfaticamente Baudelaire:

Por que os heróis da Ilíada não chegaram a vossos pés, ó Vautrin, ó Rastignac, ó Birotteau – e nem a vós, ó Fantanarès, que ousastes contar ao público vossas dores sob o fraque fúnebre e convulsionado que todos nós vestimos; e nem a vós, ó Honoré de Balzac, a vós o mais heróico, o mais singular, o mais romântico, e o mais poético entre todos os personagens que tirastes de vosso peito⁴⁸.

Uma das grandes ameaças à arte na época moderna é a indústria fotográfica. Baudelaire vê na fotografia o sonho da multidão ser realizado: ver sua própria imagem. Com essa nova invenção, a fotografia pode fornecer a imagem exata da natureza na sua reprodução, podendo através da objetiva, do zoom ampliar o que existe de minúsculo no universo microscópico natural, exagerando as formas minúsculas, extremamente úteis para quem quer guardar na memória a cópia, em estado de perfeição, da natureza. A fotografia é considerada por Baudelaire extremamente oposta à arte, afirmando que “poesia e progresso são duas ambições que se odeiam, de um ódio instintivo”⁴⁹. Se, em algum momento, as duas se encontrarem, uma deve apenas servir à outra. A fotografia então deve ser a mais humilde das serviçais. Baudelaire até compreende que a fotografia possa ser realmente útil em alguns casos, como registrar exatamente alguma obra que possa ser corroída pelo tempo, a fim de que esse passado não seja destruído e nem caia no esquecimento tornando-se ruínas, ou desaparecendo completamente.

⁴⁷ Ibidem, 1995, p. 731.

⁴⁸ Baudelaire, Salão de 1846, p. 731.

⁴⁹ Baudelaire, Salão de 1859, p. 802.

Observa Baudelaire que a fotografia enquanto uma cópia exata da natureza coincide com a idéia de arte sendo a cópia da natureza, assim, a fotografia realiza, de modo perfeito, a idéia de arte enquanto reprodução da natureza. A arte imitativa não necessita mais de tais artistas que compreenderem o belo como a busca do verdadeiro, que é a imagem perfeita da natureza. Eis o comentário áspero de Baudelaire:

um Deus vingador atendeu aos desejos dessa multidão. Daguerre foi seu Messias. E então ela se diz: “Já que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exatidão (eles crêem nisso, os insensatos!), a arte é a fotografia”. A partir desse momento, a sociedade imunda lançou-se como um único Narciso, para contemplar sua trivial imagem sobre o metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário tomou conta de todos esses adoradores do sol⁵⁰.

Baudelaire considera a fotografia como o refúgio dos pintores não dotada de imaginação e de uma visão muito pequena e distorcida da arte. Tais pintores que não tiveram empenho suficiente para estudar, procuraram na fotografia o expediente mais disponível e próximo da arte imitadora, um modo de se autoproclamarem artistas e de considerarem a fotografia uma arte. Este produto do progresso tecnológico, acredita Baudelaire, é apenas um avanço material e não espiritual, que certamente contribuirá para a falência e pobreza de espírito.

A idéia que Baudelaire tem do progresso é extremamente negativa. Progresso significa para ele o “decaimento progressivo da alma⁵¹”, o “predomínio progressivo da matéria”⁵². Se Baudelaire elabora uma estética que foge totalmente do real jamais poderia conceber o progresso de outro modo. Na *Exposição Universal de 1855*, Baudelaire fala da falsa crença de um progresso. Essa idéia disseminada na sociedade não é senão uma decadência, é algo morto. A idéia que se tem de progresso está relacionada às invenções tecnológicas, às coisas

⁵⁰ Ibidem, p. 801-802.

⁵¹ Baudelaire, *Exposição Universal* (1855), p. 776.

⁵² Ibidem, p. 776.

materiais que fornecem a falsa idéia de que a civilização moderna é superior às antigas por possuir determinados artefatos que as anteriores sequer sonharam, como “iluminação a gás, vapor e eletricidade”⁵³.

Existe, portanto, uma grande confusão entre o que é da ordem material e o que é da ordem espiritual, onde não se distingue mais o que é próprio da realidade física e do fenômeno moral. Enfim, o reino da confusão foi implantado, no qual o mundo físico é confundido com o espiritual e o natural com o sobrenatural.

O que Baudelaire considera progresso é a evolução moral demonstrada em determinadas obras de artistas, onde se pode observar maior índice de espiritualidade. Se algum artista consegue melhorar a produção artística, pode-se dizer que houve progresso em relação às obras anteriores. Com tal concepção, Baudelaire estabelece um sinal de igualdade entre a noção de progresso e evolução espiritual.

O seu ceticismo e descrença com relação ao progresso, o leva a se questionar se o progresso, ao invés de ser verdadeiramente uma garantia de melhor condição espiritual, ou de uma melhoria substancial da humanidade, à medida que possibilita às pessoas desfrutarem de coisas materiais de forma prazerosa, seria mais uma espécie de tortura, e deixa uma pergunta no ar:

“se, procedendo por uma obstinada negação de si mesmo, ele não seria um modo de suicídio sempre renovado, e se, enclausurado no círculo de fogo da lógica divina, não se assemelharia ao escorpião que se pica a si mesmo, sem sua temível cauda, esse termo *desideratum* que gera o seu eterno desespero”⁵⁴.

Para Baudelaire, devido à indefinição da noção do progresso que cria um arsenal de coisas materiais com o álibi de oferecer bem-estar à humanidade, tal progresso parece ser mais uma promessa de autodestruição.

⁵³ Ibidem, p. 775.

⁵⁴ Ibidem, 1995, p. 775.

Baudelaire só acredita em progresso oriundo da criação, mediante o qual todas as pessoas se propõem a promover em si mesmas uma evolução espiritual, e tal tipo de progresso só pode ocorrer de forma individualizada. Só é digno desse nome se for moral e não material. A idéia normal que se tem de progresso é material, um acúmulo de coisas que se oferecem à humanidade. Acreditar no progresso significa alimentar as preguiças e esperar que outrem faça o seu trabalho. Exortando as comunidades consideradas não civilizadas que não disponham da engrenagem oferecida pelo progresso, diz: “povos nômades, pastores, caçadores, agricultores e mesmo antropófagos, pela sua energia e dignidade próprias, podem ser todos superiores às nossas raças ocidentais”⁵⁵. Em síntese, Baudelaire inverte a crença que concebe o progresso relacionado ao mundo tecnológico como a produção do bem-estar material à humanidade.

Sua hostilidade à idéia de progresso deve-se, sobretudo, à materialidade que ele oferece, como se fosse o redentor dos povos e das artes, quando, o que ocorre é exatamente o oposto. O progresso relacionado às artes, em especial, à pintura e à escultura, pode certamente substituí-las, seguindo a concepção dos que concebem a arte como cópia da natureza. Ainda sobre a noção de progresso, criticado por Baudelaire, observa Hugo Friedrich que ele expressa o lado negativo da modernidade, como época marcada pelo crescimento das metrópoles “sem plantas, com sua fealdade, sem sua iluminação artificial, sua garganta de pedra, suas culpas e solidões no bulício dos homens”⁵⁶. Por outro lado, esse aspecto negativo se converte em algo positivo, e cria artificialmente imagens que se confundem e misturam fornecendo uma atmosfera irreal que exerce fascínio e promove um estado de embriaguez. Desse quadro dissonante, o artista encontra o seu narcótico que estimulará a produção artística e a expressão do belo.

Falou-se sobre a importância da faculdade da imaginação para a produção artística e, conseqüentemente, para melhor exprimir a beleza, pois é ela que

⁵⁵ Baudelaire, *Projéteis e Meu coração a Nu*, p. 541.

⁵⁶ Friedrich, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna* (da metade do século XIX a meados do século XX). Tr. Marise M. Curioni, 2ª ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991, p. 43.

faculta a sensação do novo. O ângulo de observação do artista não é fixo, ele deve estar mergulhado e envolto em meio à multidão, embora atento não

exatamente apenas aos fenômenos passageiros que se dão exteriormente no mundo fenomênico, mas principalmente às sensações que esse turbilhão de acontecimentos e movimentos fornece. Esse modo de ver do artista deve estar voltado principalmente para a sua interioridade, no momento em que está colhendo, captando a beleza efêmera da modernidade. Os fenômenos observados a partir dessa perspectiva, transfigurados em arte, revelam-se mais reais, em cores e vida, do que a própria realidade, tal qual ela se apresenta, como observa Baudelaire, “e as coisas renascem no papel, naturais e mais que naturais, belos; mais do que belas, singulares e dotadas de uma vida entusiasta como a alma do autor⁵⁷”.

O artista que utiliza a imaginação e desenvolve a percepção adequada, a fim de, aprender e exprimir a beleza moderna deve estar atento ao presente e, sobretudo impor-se perante as dificuldades inerentes a modernidade, dado a rapidez com que transcorre o tempo. Tal tarefa requer um desprendimento maior de forças por parte do artista para que não se acomode e desenvolva o hábito que Baudelaire chama de preguiça, ao buscar no passado e não no presente a expressão do belo. Ao chamar a atenção dos artistas para a beleza existente na época moderna, observa que

se lançarmos uma olhada sobre as nossas exposições de quadros modernos, ficaremos chocados com a tendência geral dos artistas de vestir todos os sujeitos com roupas antigas. Quase todos utilizam móveis do renascimento, como David utilizava modas e móveis romanos. Há, no entanto, uma diferença, é que David ao escolher temas particularmente gregos ou romanos, não podia agir de outra forma que não fosse vesti-los à maneira antiga, enquanto os pintores atuais, ao escolherem sujeitos de uma natureza geral aplicável a todas as épocas, obstinam-se em vesti-los de maneira ridícula, com as roupas da Idade Média, do Renascimento ou do Oriente. Esse é de fato um sinal de uma grande preguiça; pois é muito mais cômodo declarar que tudo é absolutamente feio

⁵⁷ Baudelaire, O Pintor da Vida Moderna, p. 859.

nos trajes de uma época, do que esforçar-se em extrair a beleza misteriosa que eles podem conter por menos ou mais ligeira que seja.⁵⁸

Apesar de Baudelaire limitar a antiguidade ao espaço de estudo da arte a partir do qual o artista moderno conhecedor da estrutura e do seu modo de construção, ele deve precipitar-se somente sobre o momento presente, e dele colher sua beleza, não o negando nos fenômenos que caracterizam sua época.

O autor sintetiza suas considerações afirmando que, “para que toda modernidade seja digna de se tornar antiguidade é preciso que a beleza misteriosa que a vida humana põe ali involuntariamente tenha sido extraída”⁵⁹. É destino da arte se tornar antiguidade à medida que nela esteja impressa a beleza passageira. É próprio da modernidade tender-se para a antiguidade. Sua sina é tornar-se o seu contrário. Nota-se aqui, como em tal modernidade se apresenta aquilo que se denomina de sua ambivalência. Toda modernidade é o que é característico de todas as épocas e sendo essa beleza algo misterioso da época, significa o que é peculiar a essa mesma época. Sabendo que a modernidade-época coincide com a modernidade-específica, o característico dela é perfeitamente coerente com o que Baudelaire denomina como modernidade, a saber, a época moderna está destinada a tornar-se antiguidade. Como todos os fenômenos constitutivos da época moderna são efêmeros, logo eles se tornarão antigos.

O termo *moderno* origina-se do advérbio latino *modo*, que, na antiguidade clássica greco-romana, significava “agora”, “há pouco” ou “presentemente”, conforme se pode ver nesta sentença de Cícero: *modo hoc malum republicam invasit* [este mal agora invade a república]. Somente, por volta do século IV, portanto na passagem da época antiga para a medieval, surge o neologismo *modernus*, em oposição à própria noção de uma antiguidade agônica. O século XII, durante a transição do reino de Carlos Magno, foi chamado de *seculum moderum*⁶⁰. Assim, o termo começou a ser usado em oposição ao que é velho e

⁵⁸ Ibidem, 1995, p. 859.

⁵⁹ Ibidem, 1995, p. 860.

⁶⁰ Para maiores detalhamentos e aprofundamentos sobre o termo, v. Cunha, Dicionário SESC A Linguagem da Cultura, 2003: 414.

retrógrado. Decorrente do termo, cunhou-se séculos depois a expressão arte moderna para designar o estilo estético desenvolvido nos começos do século XX.

A própria origem da palavra moderno já acena para a ambigüidade da modernidade concebida por Baudelaire: o novo, que seria oposto ao antigo, tem uma relação direta com a modernidade de cada época. Esta, por seu turno, possui o seu novo que, na época seguinte, será antigo, indicando uma época específica e não um fenômeno pertencente a todas as épocas. Se para o que segue a antiguidade greco-romana, sugere um intervalo de tempo maior, onde se percebe um novo vindo depois do antigo, o novo agora é o que está acontecendo na atualidade, sugerindo por sua vez um lapso bem menor de tempo.

O sentido mais atual do termo aponta para o que é próprio do *aqui e agora*, como roupas, mobílias, moda, etc. Daí Baudelaire utilizar o fenômeno da moda como um fenômeno fugaz, onde o artista deverá colher o que ela possui de beleza poética. É interessante observar que a moda não deve ser compreendida sob o sentido trivial que o termo sugere, mas ela indica a direção do ideal de belo e uma tentativa de se aproximar desse ideal existente no espírito humano. A moda profundamente antinatural também tem por objetivo ocultar o que existe no homem de mais material. Ao apontar para a idéia de belo, faz-se de modo instintivo, apesar de ter se tornado menos um adorno do corpo, um ocultamento decorativo da matéria humana, do que um fenômeno-mercadoria. Ainda assim, reside na raiz da moda, o instinto pela busca do belo, uma negação da matéria e da natureza, que “esse admirável, esse imortal instinto do belo que nos faz considerar a terra e seus espetáculos como um resumo, como uma correspondência do céu”⁶¹.

Constitui essa modernidade uma constante tensão entre lembrança e esquecimento: um tempo cuja única promessa é o de tornar-se rapidamente passado, onde tudo envelhece e morre de modo célebre. Baudelaire, ao definir os critérios da arte moderna, o faz tomado pela consciência desse moderno tornar-se

⁶¹ Baudelaire, Charles. Obras Estéticas Filosofia da Imaginação Criadora. Tradução: Edson Darci Heldet. Petrópolis: Ed. Vozes, 1993, p. 58.

antigo. Mas as condições para que isso aconteça, é que os artistas não deixem escapar a essência da realidade em seu entorno, pois esses instantes de tempo presente correm riscos constante de perder-se no vazio. Tornar-se antiguidade é a única dignidade que resta à modernidade. E Baudelaire anseia por isso.

Considerando que o novo se relaciona com coisas exteriores, no primeiro momento do surgimento dos fenômenos, a sensação que emerge sob o efeito desses fenômenos transitórios, age como um estímulo, bem como uma nova percepção do artista para apreender imagens fugidias. Tal processo não deve significar apenas o envelhecimento das coisas exteriores. Tais imagens devem, sobretudo, ser captadas pelo artista e transfiguradas pela sua memória. Pode-se falar de uma natureza destruída com vistas ao seu renascer, sem a ameaça do fim, em toda a sua artificialidade.

Esse processo de destruição dos fenômenos ocorre através da imaginação, uma das bases da estética baudelairiana, uma vez que ela é, “uma faculdade quase divina que percebe antes de tudo e, fora dos métodos filosóficos, as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias”⁶². Para tanto, ela desconstrói todo o sentido dado às coisas, por percebê-las de modo diferente do que aparentam ser, ou seja, o real fático. Propiciando uma espécie de desrealização do real. Assim, pode ser compreendida como uma forma de destruir os fenômenos reais e, a partir dos fragmentos acumulados na memória, agenciar uma ressignificação de seus sentidos estéticos.

Quando Baudelaire fala da memória com poder ressuscitador, de uma “memória ressurrecional evocadora, uma memória que diz a cada coisa: Lázaro, levante-se”⁶³, refere-se precisamente aos fenômenos que foram destruídos, ou melhor dizendo, mortos, que devem reerguer-se para uma outra espécie de vida. É preciso tornar-se passado para que possa ressurgir dentro de uma outra ordem. A própria modernidade necessita ser destruída, torna-se passado a fim de ser presentificada pelo artista. Assim, existe em Baudelaire, a noção da morte inclusa na noção de modernidade, de um tempo que flui tão rápido que transforma tudo

⁶² Baudelaire, *Novas Notas sobre Edgar Poe*, p. 53.

⁶³ Baudelaire, *O Pintor da Vida Moderna*, p. 863.

em ruínas. Essa consciência do tempo é expressa também da seguinte forma: “há momentos da nossa vida em que a duração do tempo se profunde e o sentimento da existência aumenta intensamente”⁶⁴. Esse aprofundamento da duração do tempo sugere uma verticalização adensada, e nela a idéia de que esse tempo é estritamente reduzido, ou seja, é um tempo tão curto e tão concentrado que possibilita forçosamente a consciência do poeta por ele obriga-se a estar sempre atento aos estímulos externos e assimilá-los de imediato.

Revela-se aí a compreensão de Baudelaire sobre a modernidade no sentido de ser um estreito intervalo de tempo que faz com que, num ato de extrema vontade e desespero de vida, a pessoa, ao menos dentro dessa duração, tenha uma consciência aguda dela mesma e do tempo em que ela está vivendo e da possibilidade do fim próximo.

Nasce dessa consciência do tempo e da modernidade, a necessidade de o artista estar sempre mudando sua identidade, de não possuir uma personalidade fixa, mas volátil, a fim de possibilitar a percepção dessa mesma volatilidade, uma renovação constante da percepção, a fim de apreender a beleza misteriosa dos fenômenos transitórios da modernidade.

A complexidade da modernidade não permite uma definição precisa, pois esse “algo” é ainda muito indefinido e, como diz Baudelaire, ela ainda está se constituindo, enquanto que as demais épocas já foram consolidadas. Mas, apesar de não ter se constituído totalmente, é possível ver as bases em que ela se ergue, essas bases que são exatamente as marcas de uma época onde tudo é instável e indefinido, pois identificada por sua transitoriedade e por um tempo que passa veloz cuja essência dos fenômenos devem ser captados antes de se tornar passado, antes que envelheçam, antes que sejam esquecidos. Esse esquecimento e envelhecimento são proporcionados pelo tempo moderno.

Quanto à antiguidade observada por Baudelaire, esta é o destino inapelável da própria modernidade, se os artistas conseguirem reter esse tempo veloz que a marca tão profundamente. Pretender que a modernidade torne-se antiguidade

⁶⁴ Baudelaire, *Projéteis e Meu Coração Nu*, p. 510.

é considerar que, nada se perdeu dentro desse tempo restrito, se toda beleza misteriosa existente nos fenômenos passageiros, se toda a poesia contida em fenômenos que se extinguem tão rapidamente, forem captados pelo artista, então ela será digna de tornar-se antiguidade.

A antiguidade também apresenta caráter ambíguo, pois se, por um lado está reduzida ao estudo da arte pura da lógica da construção, ela é também “um espaço reservado para os artistas consagrados. As obras de arte, ao se tornarem antigas, oferecem a garantia da qualidade da arte fazendo parte da galeria de obras que certamente possuem valor histórico. Portanto, uma arte que não caiu no esquecimento e esse deve ser a ambição dos artistas modernos como pode ser lido: “para que toda modernidade seja digna”⁶⁵.

A modernidade volta então seus olhos para o passado antigo. Embora a arte moderna deva estar ligada aos fenômenos do seu modo histórico, e a beleza moderna advenha de sua própria época, a arte, na visão baudelairiana, a modernidade não acena para o futuro, mas postula um vínculo com a antiguidade.

⁶⁵ Baudelaire, O Pintor da Vida Moderna, p. 860.

II. A INTERPENETRAÇÃO ENTRE A MODERNIDADE E A ANTIGUIDADE

Como já foi observado, Baudelaire concebe o trabalho do artista em um primeiro momento com o movimento incessante a procura da beleza fugaz presente nos fenômenos transitórios característicos da sociedade industrial onde tudo se transforma velozmente. Em um segundo momento, o artista, este observador atento, após ter dirigido o seu olhar indiscriminadamente a todos os fenômenos, capta todos os detalhes, de modo a realidade se revele como novidade quando um mesmo fenômeno é visto sob vários enfoques. As imagens registradas deverão com a mesma velocidade, serem transfiguradas e representadas pelo artista antes que sejam esquecidas.

É dessa forma específica de olhar o mundo em seu permanente movimento que brota a sensação do novo. Não significa que a realidade exterior esteja carregada de coisas novas. Esse novo não tem origem na exterioridade, mas trata-se de uma sensação que permite os fenômenos que se apresentem sempre renovados. Considerando o novo como uma sensação, percebe-se que Baudelaire não afirma que os fenômenos trazem-no em si, em seu frenético movimento. Ao contrário, encontra-se subentendido que a realidade exterior permanece inalterada no que se refere a uma nova substância. Apesar de perceber uma movimentação rápida dos fenômenos exteriores e sua constante transformação, não parece que todo esse processo de modificações das coisas exteriores contenha em sua essência algo de novo. Essa constante mutação se assemelha muito mais a uma repetição do que uma pretensa mudança substancial dos fenômenos como algo novo. Essa realidade sempre renovada deve-se antes ao olhar que é lançado sobre ela do que às metamorfoses exteriores.

Baudelaire inegavelmente percebe no movimento das coisas exteriores mutações que ocorrem rapidamente, embora não em seus escritos teóricos, não expõe o teor de tais mudanças, mas compreende que o artista deve se apressar a fim de alcançar a essência dos fenômenos que transitam velozmente na tentativa de apreender a beleza neles presente antes que pareçam. Assim compete ao artista elaborar uma fórmula que possa reter a beleza existente nesses fenômenos. Como observa Gagnebin: “o artista deve criar um antídoto contra a fugacidade” Estas condições revelam que Baudelaire dispunha da consciência do tempo que ameaça a experiência do belo, na modernidade.

A peculiaridade da época moderna é a transitoriedade, a fugacidade, cujos traços, durante o século XIX, se intensificaram de tal modo que o artista, para captar a beleza existente nesses fenômenos, deve se empenhar bravamente, a fim de alcançá-la no interior do que já está destinado a desaparecer, onde não há nenhuma estabilidade. A sustentabilidade da modernidade repousa em solo instável e indefinido. Ao artista, é confiada a missão de lutar contra esse tempo fugidio, esforçando-se para alcançar a beleza misteriosa, extrair a fantasmagoria presente nesses fenômenos transitórios. A modernidade não é o espaço ideal reservado aos artistas e a experiência do belo. Essas dificuldades são descritas por Baudelaire no poema O Sol, no qual ele retrata o trabalho do artista, no caso ele próprio, diante de uma realidade totalmente hostil.

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.

66

⁶⁶ Baudelaire, Charles. As flores do Mal [1857], in Charles Baudelaire Poesia e Prosa, tr. br. Ivam Junqueira, Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1995, p. 170.

Benjamin traduz nesses versos a dificuldade de se produzir arte na época moderna. O fazer artístico tornou-se algo tão árduo, um trabalho em que o artista deve desprender muita energia a fim de executar a sua obra, A metáfora do esgrimista, ressaltada por Benjamin, revela o duelo do artista consigo mesmo, na tentativa de captar as imagens e transfigurá-las em arte. Constam aí os obstáculos em encontrar as palavras que possuam o sentido exato, preciso, para a expressão poética. Essas imagens não são encontradas na sua experiência com a multidão, ou na sua relação com a cidade, mas ao caminhar a esmo as lembranças sonhadas são encontradas, mas esse encontro só é possível ocorrer a partir das dificuldades que o próprio percurso da cidade oferece a quem está entregue a introspecção.

A visão que o artista moderno tem da realidade em nada se assemelha ao que ele é, ou seja, a imagem da realidade não corresponde ao real. O desacordo entre o real e a percepção desta realidade que deve ser expressa na obra de arte que advêm da ordem do antinatural. Daí, o novo não corresponder com exatidão aos fenômenos que se apresentam em um dado momento, posto que, o novo não se refere a nenhuma matéria, mas ao produto de uma percepção específica onde um mesmo fenômeno pode oferecer uma diversidade de imagem. É assim que se revela a modernidade.

O moderno, que na visão baudelairiana, consiste na novidade e esse novo rapidamente tornam-se antigo em uma velocidade que obriga a artista à exaustiva missão de colher toda essa transitoriedade, tentando ultrapassar o próprio tempo, bem como apreendendo o sentido que eles oferecem enquanto não se transformam e desaparecem. Observa Walter Benjamin que o desejo de Baudelaire era o de reter esse tempo, “interromper o curso do mundo – era esse o desejo mais profundo em Baudelaire”⁶⁷. Em todos os esforços e em todos os recursos utilizados por Baudelaire encarnando a própria modernidade, Benjamin percebe o heroísmo do poeta francês.

⁶⁷ Benjamin, Walter. Parque Central, IN: Charles Baudelaire um lírico no auge do Capitalismo, Obras Escolhidas, t. III, tr. br. J. C. M. Barbosa e H. A. Baptista, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1989. P

Observa Benjamin que Baudelaire alimentou a pretensão de ser lido como um poeta antigo, assim aspirava à imortalidade. A sentença baudelairiana “que toda modernidade seja digna de tornar-se antiguidade” deveria ser portanto, de um modo geral, a tarefa da arte. Toda arte deve tornar-se antiguidade, deve portanto ser portadora de valor histórico. Observa Benjamin que o período em que viveu Baudelaire, no centro do inconstante, perante todas as dificuldades impostas pela sociedade industrial, em uma época que não comporta mais o lirismo, o que mais o aproximou do herói antigo foi a própria tarefa que Baudelaire se impôs, nele enxergando um Hércules moderno que busca “dar forma à modernidade”⁶⁸.

Se a modernidade se define pela novidade [nouveauté], não sendo uma coisa mais uma sensação, ela vincula-se ao movimento exterior, ou ao mundo das coisas no sentido de oferecer uma visão renovada desses fenômenos, pois eles em si mesmo já estão imediatamente transformados em seu contrário. O moderno rapidamente transforma-se em antigo e o espaço que distinguia os dois conceitos que se dava de modo mais amplo, está reduzido à um estreito limite de tempo, uma vez que o novo está fatalmente destinado a transformar-se no velho.

A elaboração concisa de sua teoria da arte moderna em *O Pintor da Vida Moderna*, em 1859, coincide com as transformações da cidade de Paris, ocorridas em consequência do processo de reurbanização promovidas por Haussmann que se denominava artista demolidor. Observa Benjamin que a velha Paris ainda guardava muitos aspectos das típicas cidades medievais que fora radicalmente modificada, através de técnicas pouco sofisticadas. As estreitas ruelas onde a multidão se comprimia, desapareciam, bairros inteiros eram demolidos, largas avenidas eram construídas, monumentos eram erguidos com materiais que, até então, não eram utilizados em construções, como o ferro e o vidro. Vastas galerias abriam-se, onde as mercadorias de luxo ficavam expostas aos olhos dos transeuntes.

Um dos motivos principais dessa primeira e gigantesca intervenção urbana sofrida por Paris, buscando sua reurbanização, era impedir novas revoluções populares, inviabilizando as insurreições proletárias que deveriam ser destruídas

⁶⁸ Benjamin, Walter. A modernidade, IN: Charles Baudelaire um lírico no Auge do Capitalismo, Obras Escolhidas, t. III, tr. br. J. C. M. Barbosa e H. A. Baptista, São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989, p. 80.

junto com a velha cidade e suplantadas pelos seus escombros. Era o temor das barricadas das chamadas classes dangereuses (as classes perigosas), facilitadas pelas ruelas estreitas e tortuosas, conforme ocorrera em várias ocasiões, antes da reurbanização empreendida por Haussmann, a exemplo da revolução de 1848. Era a tentativa de impedir a guerra civil. O novo cenário da cidade oferecia extrema dificuldade às barricadas. Baudelaire havia participado ativamente na revolta popular de 1848, armado nas ruas, bradando contra a monarquia. As tentativas de abafar as revoltas populares foram frustradas. Os escombros da antiga Paris não soterraram os sonhos revolucionários, mesmo com a tentativa de tornar ruína as lutas tanto quanto a antiga cidade, conforme testemunha à curta, porém sangrenta experiência das barricadas da Comuna de Paris, entre março e maio de 1871.

A reurbanização também foi produto das novas exigências e necessidades do capitalismo, pois as ruazinhas estreitas não comportavam o trânsito dos consumidores, tampouco as mercadorias. Assim a reurbanização, na tentativa de impedir as revoluções, reafirmou o capitalismo. A nova cidade oferecia um cenário onde antigo e moderno fundiam-se, compondo uma imagem formada por novas construções e ruínas, onde a nova arquitetura já se erguia sob o signo da destruição.

Certamente essas imagens da cidade de Paris influenciaram profundamente Baudelaire, tanto na sua reflexão estética quanto em sua obra poética, mesmo antes dessas transformações serem efetivadas. Pois a própria idéia de uma profunda transformação da cidade faz com que o artista antecipe em suas obras o que ele antevê proximadamente desaparecer. Como observa Benjamin, “aquilo que sabemos que, em breve, já não temos diante de nós, torna-se imagem”⁶⁹.

Charles Myron⁷⁰ transfigurou a imagem de destruição e reconstrução da cidade de Paris, o que impressionou profundamente Baudelaire, pois dela emergia

⁶⁹ Benjamin, A Modernidade, p.85.

⁷⁰ Charles Myron (1821 – 1868), em uma série de 22 gravuras com vistas de Paris, chamadas Paris de Eaux Fortes.

a face antiga da cidade sobre os escombros no qual nenhum detalhe foi esquecido. E essa imagem segundo Benjamin, encantava Baudelaire e a ela concebia a idéia de modernidade.

A teoria da arte moderna em *O Pintor da Vida Moderna* já fora antecipada em Baudelaire em outros escritos teóricos, mas certamente a coincidente elaboração dessa teoria, está fortemente influenciada e fortalecida pelas transformações urbanísticas por que passa em Paris em 1859, revelando um quadro de que tudo de moderno se constrói a partir do antigo e que esse presente sempre remete ao passado, em que o efêmero aproxima-se do eterno.

Analizando a teoria da arte moderna elaborada pelo poeta francês Benjamin observa que entre as correspondências, ou melhor, entre as relações que foram determinadas pela modernidade, a mais considerável se fez com a antiguidade. Benjamin observa nessa teoria da arte que a aproximação entre a modernidade e a antiguidade deve-se apenas ao elemento do belo.

Partindo dessas observações, conclui Benjamin “não se pode dizer que isso vá fundo na questão”⁷¹. Gagnebin considera que Benjamin, a despeito do empenho do poeta francês, não encontrou na teoria baudelairiana, a verdadeira concepção de modernidade e isso se deve ao fato de Benjamin perceber ali o que moderno e o antigo apresentam-se contrapostos e a aproximação entre as duas épocas se dá apenas na medida em que a antiguidade se relaciona com a construção, a lógica, a arte pura, enquanto a modernidade vincula-se com temas atuais e a inspiração. Nos escritos teóricos, a modernidade diz respeito ao novo que se destina a se transformar em seu oposto. A modernidade percebida por Benjamin vai além da tematizada por Baudelaire. Para Benjamin, é nas poesias do poeta francês que se encontra a verdadeira visão [Einsicht] de modernidade.

Sobre essa discordância entre modernidade teórica e modernidade na figuração poética, atenta Gagnebin.

“Parece-nos mais que Benjamin descobre em Baudelaire uma modernidade muito mais

⁷¹ Benjamin, *A modernidade*, p. 81.

ambígua e rica que nem sempre coincide com a modernidade segundo Baudelaire. Nas flores do Mal e no Spleen de Paris, o heroísmo entusiasta de Constantin Guys dá lugar ao dilaceramento do sujeito poético, dividido entre a evocação da beleza, a conquista do novo e a obsessão do tempo devorador e destruidor”⁷².

Afirma Benjamin que: “a modernidade assinala uma época; designa, ao mesmo tempo, a força que age nessa época e que a aproxima da antiguidade”⁷³. A energia que se encontra presente na época moderna é que promove a sua aproximação com a antiguidade. Para a compreensão da época moderna é imprescindível conhecer as energias que mobilizam essa época a fim de perceber a sua vinculação com a antiguidade. Benjamin não diz aqui qual é essa energia que atua na modernidade. Mas afirma mais adiante que: “a modernidade é o que fica menos parecida consigo mesmo; e a antiguidade – que deveria estar nela inserida – apresenta, em realidade, a imagem do antiquado”⁷⁴. Esclarece que energia é essa identificando a modernidade com o que menos parece com ela mesma. É pelo fato da modernidade já se constituir do antigo que faz com que essas duas épocas estejam entrelaçadas.

Como vimos, a teoria da modernidade que Benjamin encontra em Baudelaire não se localiza em seus textos teóricos, pois estes limitavam-se à contraposição entre o moderno e o antigo, porém em boa parte de sua obra como *As Flores do Mal*. Portanto, as reflexões teóricas diferem-se profundamente de suas poesias, uma vez que é na figuração poética que se encontra a tão exigida interpenetração entre antiguidade e modernidade.

E no entrelaçamento entre modernidade e antiguidade que Benjamin extrai e aí encontra a concepção precisa do que é modernidade. Supõe-se que o poeta francês revela sem se dar conta, a interpretação dessas duas épocas e só a partir dela é que se pode verdadeiramente compreender a modernidade. Benjamin é quem vai identificá-la e expressá-la.

⁷² Gagnebin, J. Marie. História e Narração em Walter Benjamin. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999, p. 49.

⁷³ Benjamin, A modernidade, p. 80.

⁷⁴ Ibidem, 1989, p. 88.

Nenhuma das reflexões estéticas da teoria baudelairiana expõe a modernidade em sua interpenetração, com a antiguidade como ocorre em certos trechos de *As Flores do Mal*.⁷⁵

Aos olhos de Benjamin, a modernidade para ser autenticamente moderna, revela a sua verdadeira face mediante as forças que nela atuam, fazendo-a imediatamente arcaica. Para se compreender essas energias que atuam no seu interior é necessário enfocar o moderno e o antigo, a partir de uma ótica diferente da ordem em que se encontram dispostas na reflexão teórica de Baudelaire. O belo é constituído a partir de uma determinada estrutura espaço-temporal e, conforme essas estruturas se modificam, o que é moderno torna-se antigo. Assim, moderno e antigo apresentam-se como categorias histórico-temporais.

Quando Benjamin analisa a modernidade, referindo-se às energias que nela atuam, percebe nas experiências sociais específicas da modernidade o que a faz imediatamente antiguidade. Nessa perspectiva, a face arcaica da modernidade emerge das relações existentes no interior da modernidade. Essas forças que agem na época moderna são da ordem do social. Compreende Benjamin que a análise da modernidade se dá por via de categorias históricas já que volta-se para um momento histórico específico, o século XIX, e social pelas energias que mobilizam essa época. Portanto, a abordagem da modernidade se dá, a medida que moderno e antigo são compreendidas como categorias histórico-sociais. Para Benjamin, tais categorias encontram-se precisamente configuradas em determinadas poesias de *As Flores do Mal*, onde moderno e antigo se interpenetram.

Assim, a figuração poética de Baudelaire, que se oferece mediante à interpenetração entre modernidade e antiguidade, apresenta-se como a mais válida para a própria visão de modernidade de Benjamin, modernidade essa marcada por uma sociedade que estabelece as suas relações a partir da produção de mercadorias, presente nas poesias de Baudelaire, que se mostra consciente da

⁷⁵ Ibidem, 1989, p. 81.

impossibilidade da poesia lírica resistir ao capitalismo. O poeta assume em sua própria poesia as dificuldades e o caráter da nova escrita possível a essa época.

Desliga-se definitivamente da poesia lírica, com observa Benjamin, na poesia em prosa *A Perda da Auréola*. Esse tipo de lirismo já não pode sobreviver na época moderna, tornou-se antiquado, quando em um incidente, a auréola cai da cabeça d poeta em uma poça de lama. Baudelaire não lamenta a perda, mas ao imaginar um outro poeta que, caso a encontrasse em sua própria cabeça, identifica seu gesto como algo ridículo. Ele se entrega sem reserva à dolorosa tarefa de imprimir em seus próprios versos, de fazer poesias que não sejam carregadas das marcas de uma época em que a própria poesia tornou-se mercadoria tanto quanto o poeta tornou-se o seu produtor.

Em sua visão de modernidade, Benjamin não se atém a uma determinação cronológica assim como aparece nas reflexões estéticas baudelairianas, na qual o belo se constitui historicamente, onde a relação entre moderno [moderne] e antigo [antike] se dá em uma dimensão temporal. Para Benjamin, a antiguidade não se vincula a um espaço de tempo mais dilatado, que se difere da modernidade por seu espaço de tempo. Mas moderno e antigo são compreendidos a partir do que indica *As Flores do Mal*, uma época vivida sob as condições impostas pelas relações sociais norteadas pelo capitalismo. Assim moderno e antigo são apreendidos por Benjamin em sua interpenetrabilidade permitindo que a verdadeira concepção de modernidade seja compreendida.

João Emiliano Fortaleza de Aquino, esclarece a relação da temporalidade que não oferece a concepção de modernidade aos olhos de Benjamin, ou seja, sua verdadeira concepção somente emerge do entrelaçamento entre antigo e moderno.

Essa antiguidade não significa em Benjamin, um momento temporal outro, com relação à modernidade, mas antes, Antike e Moderne são concebidos em sua interpenetração, permitindo pensar uma experiência social – precisamente, aquela do século XIX – que em sua totalidade, naquilo mesmo que ela traz de mais

A modernidade que Benjamin identifica em *As Flores do Mal*, corresponde à sua própria visão de modernidade que não se define apenas pela calucidade, mas também pelo retorno do mesmo, pelo processo repetitivo dos acontecimentos sob a forma mercadoria, pela tensão entre lembrança e esquecimento proporcionando pelo tempo reificado e pelo ideal que seria a utopia que vislumbra um outro tempo contrário ao spleen, que é um termo de origem inglesa que significa um sentimento misto de tédio e ira, que Baudelaire expressa diante de um tempo em que tudo transcorre igual, característico da forma mercadoria.

A interpenetração entre a modernidade e antiguidade ocorre a partir de duas relações que são indissociáveis. Uma dessas relações encontra-se na própria experiência capitalista do século XIX que se refere à relação entre o novo e o mesmo, enquanto a outra é decorrente da experiência social entendidas a partir da tensão entre o tempo reificado expresso pelo spleen e o ideal que traz um passado idealizado, através da experiência moderna, onde o antigo retorna através do moderno.

2.1 Moderno é Mítico: A Mercadoria

Baudelaire, ao tratar do heroísmo da vida moderna, se utiliza da figura do herói, que é a própria figura das narrativas míticas para pensar as questões

⁷⁶ Aquino, J. E. F. Imagem onírica e imagem dialética: considerações sobre crítica social e teoria da história em Benjamin, I Encontro de Estudantes de Pós-graduação em Filosofia da PUC-SP (comunicação), São Paulo, 2004 (mimeo).

sociais de sua época, ou seja, da modernidade. Esse heroísmo percebido por Benjamin consiste na luta que se deve empreender em condições completamente adversas, para se conseguir experimentar o belo, num período, marcado pelo avanço do capitalismo, onde as forças mercantis criam obstáculos que ameaçam inviabilizar a produção artística, como também a própria existência humana ameaçada de ser extinta em sua condição. O novo modo de existência implantada pelo capitalismo exige do artista uma postura heróica na tentativa de expressar o belo.

Observa Benjamin a partir da leitura do poema *O Sol*, que o trabalho artístico tornou-se um verdadeiramente trabalho, no sentido de labor (faina árdua), pois o artista, para executar sua obra, deve desprender um grande esforço físico. Compara a tarefa do artista ao trabalho do proletariado, com pode ser percebido no poema.

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 nas palavras como nas calçadas,
Topando imagens desde há muito já sonhadas.
Este pai generoso avesso à tez morbora.

No campo acorda tanto o verme quanto a rosa;
Ele dissolve a inquietação no azul do céu,
A cada cérebro a colméia enche de mel.
É ele quem remoça os que já não se movem
E os torna doces e febris qual um jovem,
Ordenando depois que amadureça a messe
No eterno coração que sempre refloresce!

Quando às cidades ele vai, tal como um poeta,

Eis que redime até a coisa mais objeta,
E adentra com rei, sem brilho ou serviços,
Quer os palácios, quer os tristes hospitais.⁷⁷

⁷⁷ Baudelaire, *As Flores do Mal*, p. 170.

A poesia nasce como um produto do esforço físico que o artista tem que desprender para executar a sua obra. Encontra Benjamin nesse poema, além do que, consiste a execução da própria obra de arte em um trabalho que exige do artista não somente empenho intelectual, mas principalmente energia vital. A figura do poeta possui extrema semelhança com o gladiador romano. No poema Benjamin vê na primeira estrofe, nos golpes que são deferidos por ele mesmo, a luta que, diante de cada obstáculo encontrado pelo poeta, ele mesmo deverá amortecer, defender-se.

Diz Benjamin que Baudelaire consegue reproduzir poeticamente toda a sua agitação interior proporcionada por suas preocupações, pois as pequenas coisas muito lhe afligiam. Em suas andanças, distraído pela cidade, deparava-se com suas próprias preocupações, acerca da possibilidade de se fazer poesias. Esses golpes tanto dizem respeito às suas preocupações poéticas diante das dificuldades existentes na modernidade, quanto à tentativa de descobrir uma nova forma de expressão lírica. Ao defender-se desses golpes, revela a aceitação das dificuldades e a busca de um modo de construção poética. Esses versos, aos olhos de Benjamin, revelam os diversos modos de defesa dos golpes, parecendo uma seqüência completa de várias improvisações: a cada preocupação uma forma nova para defender-se. Não existe mais um solo seguro para a experiência poética, devendo ela se constituir, portanto, de toda a instabilidade presente nessa realidade.

Imerso em uma nova forma de existência, dada e ordem social vigente, diante de acontecimentos novos que exigem uma compreensão, ou melhor, uma resposta imediata do indivíduo, já não se dispõe mais de tempo suficiente e necessário para se estabelecer uma experiência verdadeira. A experiência [Erfahrung] em seu sentido liberal exige um tempo prolongado a fim de que as

impressões se sedimentem na memória. Esses esbarrões e tropeços são típicos de quem se movimenta nos grandes centros urbanos, que emergem da necessidade do capitalismo, que instaura um tempo voraz que priva o ser humano do direito de viver a experiência ligada à tradição. Para mover-se nas grandes

cidades é necessário estar atento a fim de evitar os choques entre os transeuntes. Com essa intensidade de movimentos, há uma transformação sensorial promovida pelo desenvolvimento da técnica. Essa forma de experiência, que Benjamin denomina [Erlebnis], obriga o ser humano a assimilar imediatamente as impressões, produzindo efeitos rápidos. Assim a experiência do choque se instaura de tal modo que o indivíduo fica isolado e desligado da tradição, não podendo mais conferir um significado estável, pois ocorreu uma ruptura da realidade interior com a realidade exterior. Daí a única forma possível de experiência é a vivência⁷⁸.

Na instabilidade, no fugidio que caracteriza a época moderna, não existe mais um horizonte seguro em que a arte possa se sustentar. Assim, esta mesma instabilidade passa a ser o próprio teor da arte. Diante de uma realidade que não oferece a menor segurança, onde cada instante tudo se desfaz, exige do indivíduo um modo constante de criar um mecanismo que aja muito rápido, a fim de adaptar-se às situações novas e surpreendentes.

Benjamin vê escassez na situação precária em que vivia Baudelaire, tanto no aspecto material quanto em assuntos poéticos, vestígios que se assemelham ao trabalhador assalariado. O heroísmo que Benjamin refere-se, situado na modernidade e no poeta, como também no conteúdo da própria poesia, mostra a única forma heróica que se pode viver em uma época em que tudo está destinado a decadência.

De uma observação de Baudelaire sobre a população pobre da cidade grande, no caso Paris, um aglomerado de pessoas doentes que consomem os venenos destilados pelas chaminés das fábricas, exatamente as mesmas que produzem as mercadorias que as seduzem, mas que não podem usufruí-las,

Benjamin delineia a figura do herói moderno. A modernidade visa ao herói. É ele que interessa à modernidade, pois a condição para nela viver, é que se possua uma “constituição heróica”⁷⁹, uma vez que a modernidade exige do ser humano

⁷⁸ Benjamin opõe a experiência [Erfahrung] à vivência [Erlebens].

⁷⁹ Benjamin, A Modernidade, p. 73.

ultrapassar seu próprio poder criativo, um esforço que humanamente é impossível a qualquer poder de criação.

Para Benjamin, Baudelaire vê no trabalhador da indústria, no poema *A alma do Vinho*, a imagem do lutador escravizado que corresponde à imagem do gladiador romano, trabalhador que sobrevive entorpecido pelo efeito do vinho, único modo de esquecer toda a sua dor, proveniente da exploração a que é submetido. Este é o único prazer que pode ter depois de ter vertido todo o seu suor e esvaziado todas as suas reservas físicas, toda a sua propriedade que é a força de trabalho. Assim, o proletário busca refúgio no vinho que o alimenta com sua embriaguez, um torpor que proporciona o esquecimento dos despossuídos e explorados. Promovendo a vitalidade, a droga estimula o trabalhador a continuar sua jornada.

Hei de acender-te o olhar à esposa embevecida,
A teu filho farei a força e as cores
E serei para tão túbio atleta da vida
O óleo que os músculos enrija aos lutadores.⁸⁰

Benjamin afirma que uma das melhores inspirações de Baudelaire origina-se a partir de sua própria condição. Observa que o esforço do gladiador, que nas arenas romanas fazia a multidão vibrar e era reconhecido em sua força e grandeza, corresponde ao trabalho que o operário executa todos os dias. O gladiador dispunha de tempo livre para exercitar sua tarefa, e chegada a hora do duelo, ele estava em completa condição física de lutar. Enquanto que o proletário, atleta da vida moderna, em condições adversas, desprende o mesmo esforço físico. Na modernidade, as condições para a produção artística, para a expressão da beleza, são completamente desfavoráveis. Daí ser muito mais gloriosa, aos

olhos de Baudelaire, uma arte que emerge de um solo infértil, numa época que as forças destrutivas são intensas e constantes, quando o artista tem que se entregar, sem reservas, à missão de captar a beleza dos fenômenos efêmeros e, para tanto, é necessário maior atenção e, ao executar a sua obra, tem que extrair

⁸⁰ Baudelaire, *As Flores do Mal*, p. 191.

de sim uma energia maior do que possui, ao passo que, para os artistas clássicos, as condições externas eram bem mais favoráveis⁸¹.

Sobre as dificuldades que Baudelaire refere-se ao fazer artístico, encarado com mais respeito, pelas dificuldades que a própria modernidade traz em si, por sua própria força destrutiva, afirma Benjamin que,

As resistências que a modernidade opõe ao impulso produtivo natural ao homem são desproporcionais às forças humanas. Compreende-se que ele vá enfraquecendo e busque refúgio na morte. A modernidade deve manter-se sob o signo do suicídio sê-lo de uma vontade heróica, que nada concebe a um modo de pensar hostil⁸².

Tal suicídio, comenta Benjamin, não significa nenhuma renúncia, mas, antes de tudo, parecia ser a Baudelaire o ato heróico de maior grandeza que a população miserável poderia ter. Observa Benjamin que a moda predominante em meados do século dezenove era de cores cinza e preto, como se tais cores simbolizassem essa época marcada pela morte. Na modernidade, não existe espaço para se comemorar senão a morte de cada indivíduo.

No poema O Vinho dos Trapeiros, o poeta retrata o mais específico dos temas heróicos da modernidade que são os resíduos atirados pela indústria e, é nesse lixo atirado nas ruas que os poetas encontram seu assunto heróico.

Observa Benjamin que Baudelaire, esse ator-poeta, assumia vários personagens, chegando mesmo a imitá-los. Essas metamorfoses sugerem que o

próprio poeta, ao interpretar uma série de personagens, em sua maioria, tipos marginalizados e antiburgueses, incorpora a imagem da própria modernidade em seu movimento metamórfico, onde não existe mais nenhum ponto fixo, onde tudo é efemeridade e, conseqüentemente, o que existe de perene é a certeza de tudo tornar-se antigo. Pode-se concluir que o ator-personagem que Benjamin diz ser o

⁸¹ A atividade artística era favorecida em decorrência do tempo da sociedade pré-capitalista, à medida, o fazer artístico não estava vinculado a velocidade das transformações da realidade fenomênica. Ainda existia a verdadeira experiência [Erfahrung]. O artista partilhava de uma comunidade de sentidos e valores estéticos.

⁸² Benjamin, A Modernidade, p. 74-75.

poeta Baudelaire, representa a própria modernidade, e não apenas em suas poesias. Assim, o poeta encarna o próprio herói moderno.

Acredita-se que essa relação herói-modernidade estabelecida por Benjamin significa as dificuldades encontradas pelo artista frente ao crescimento urbano proporcionado pelo capitalismo, o desenvolvimento tecnológico, o ritmo de produção, que dificulta a experiência da beleza. Então, todo empenho empreendido nessa direção é um ato heróico. Porém, cabe agora ao artista descrever o declínio da arte, as suas dificuldades e a sua impossibilidade tematizadas pelo próprio Baudelaire que transpõe para o interior de sua poesia, a impossibilidade da arte na época moderna.

Na obra *Paris do Segundo Império*, especificamente na parte intitulada o *Flâneur*, Benjamin expõe a existência da identificação entre este personagem da cidade moderna e a mercadoria, pois esse tipo pequeno-burguês ainda não proletarizado empatiza com a mercadoria, ao passo que o proletariado por já ter se tornado mercadoria, na medida em que vende sua força de trabalho, é impedido de tal identificação.

No caso do flâneur/poeta, a multidão, além de refúgio, é também seu narcótico. Pelo fato de estar em meio à multidão, mas ao mesmo tempo dela distante, em sua condição de solitário e abandonado, encontra-se na mesma situação da mercadoria. A multidão exerce sobre o flâneur um efeito inebriante, tal qual o fascínio das mercadorias sobre o proletariado. A multidão corresponde aos fregueses que deixa o poeta entorpecido, embora ele não tenha consciência da sua existência mercadológica, mas nem por isso os efeitos são reduzidos. Por sua vez, o encantamento que a mercadoria exerce sobre a multidão tem origem no processo de alienação.

Na medida em que o trabalho torna-se uma atividade prática, forçada, mecânica, independente de uma decisão deliberada do produtor, este, encontrando-se divorciado do produto do seu trabalho, não se reconhece como produtor de tal objeto. Toda a essência humana depositada na mercadoria torna-

se coisa, daí derivando o estranhamento: o produtor não se reconhece no produto do seu trabalho, assim como a mercadoria também não o reconhece.

Observa Benjamin que o encantamento adquirido pelas mercadorias é proveniente da multidão de fregueses que as rodeia. É dessa fonte que o flâneur encontra-se entorpecido: a multidão. O proletariado, não se reconhecendo nos produtos do seu trabalho como também não dispendo de condição financeira para consumi-los, sorve apenas o seu fascínio, podendo adorá-los e desejá-los, o que proporciona uma intensificação dos encantos da mercadoria para os que podem comprá-la. Decorre daí que, “a massificação de fregueses que, com efeito, forma o mercado que transforma a mercadoria em mercadoria, aumenta o encanto desta para o comprador mediano”⁸³.

O que existe de misterioso nos produtos do trabalho é proveniente da mercadoria, na medida em que adquire a forma mercadoria. A mercadoria é assinalada por uma unidade que congrega dois valores: valor de uso e valor de troca. O valor de uso vincula-se à utilidade do produto em si, enquanto que o valor de troca decorre quando tal produto é destinado ao comércio. O trabalhador, ao produzir um determinado objeto, necessariamente desprende energia física e psíquica, enfim, todas as suas potencialidades são depositadas no produto do trabalho. No momento em que esse produto é transformado em mercadoria, em algo destinado ao comércio, o valor de uso fica como despercebido, destacando-se o valor de troca. Se o valor de uso da mercadoria passa para um plano secundário, subsumido ao seu valor de troca, o trabalho humano materializado na mercadoria é ocultado. Ocorre uma dissociação do valor de uso e do valor de troca, uma vez que é este que irá prevalecer no mercado. Cada produto deverá ser medido de acordo com a quantidade de trabalho humano necessário para a sua produção.

Nesse sentido, o trabalho é transformado em unidade de valor e, para tanto, é necessário considerar os trabalhos indiferenciadamente, reduzindo-os à sua dimensão abstrata, melhor dizendo, equiparando trabalhos diferentes, o que, por via de consequência, implica abstrair as distinções entre eles e reduzir os vários

⁸³ Benjamin, O Flâneur, p. 53.

tipos de trabalho aos aspectos comum que eles possuem, como o dispêndio de força de trabalho humano.

Marx considera que, à medida que o produto do trabalho transforma-se em mercadoria, oculta a essência humana nela presente bem como as diferentes formas de trabalho, enfim, as relações sociais inerentes à sua produção. Ao abstrair as relações sociais do produto do trabalho, a mercadoria fornece a impressão de sair diretamente do reino da natureza e, sem a intervenção do trabalho humano, tornam-se magicamente mercadorias. Esclarece Marx que,

“a forma mercadoria e a relação de valor entre os produtos do trabalho, a qual caracteriza essa forma, nada tem a ver com a natureza física desses produtos, nem com as relações materiais dela decorrentes”⁸⁴.

Quando o universo do trabalho esfuma-se no interior da mercadoria, o trabalho transforma-se em valor e as mercadorias conquistam sua autonomia adquirindo vida própria, posto que sua origem torna-se segredo. As mercadorias adquirem sua independência, dado ao caráter que assumem como seres quase divinos que devem a sua existência unicamente à natureza. Daí surge o caráter fetichista da mercadoria, como diz Marx:

Uma relação social definida, estabelecida entre os homens, assume a forma fantasmagórica de uma relação entre as coisas. Para encontrar um símile, temos que recorrer à região nebulosa da crença. Aí os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, figuras autônomas que mantêm relações entre si e com os seres humanos. É o que ocorre com os

produtos da mão humana, no mundo das mercadorias. Chamo a isto de fetichismo, que está sempre grudado aos produtos do trabalho, quando são gerados como mercadoria.⁸⁵

⁸⁴ Marx, Karl. O Fetichismo da Mercadoria. IN: O capital, tr. br. Reginaldo Sant’Anna, 14ª edição, Editora Bertrand Brasil, S. A., 1994, p. 81.

⁸⁵ Ibidem, p. 81.

Tal fetichismo é decorrente do ocultamento das relações sociais que tornaram possível a existência da mercadoria, vista apenas pelo seu valor de troca. Sob tal forma, as relações sociais desaparecem, passando a ser apenas percebida no âmbito de relações entre coisas, apenas observada a partir da natureza física, apreendida apenas na esfera de sua materialidade, ao passo que suas características sociais, tais como o dispêndio de energia humana, as relações sociais de sua produção, são encontradas.

Assim, as relações sociais de produção tornam-se imperceptíveis à consciência acrítica. Daí provém o aspecto misterioso da mercadoria, igualizando todos os produtos do trabalho humano na medida que só se aprende o valor de troca e para tanto, faz-se necessário equiparar as mercadorias a partir do que elas possuem em comum que é o dispêndio da qualidade do trabalho humano, como também do ocultamento da qualidade do trabalho humano depositado na mercadoria:

A mercadoria é misteriosa simplesmente por encobrir as características sociais do próprio trabalho dos homens, apresentando-as como características matérias e propriedades sócias inerentes dos produtos do trabalho; por ocultar, portanto, a relação social entre os trabalhos individuais dos produtos e o trabalho total ao refleti-la com relação social existente, à margem deles entre os produtos do seu trabalho.⁸⁶

Marx observa que o fenômeno do fetichismo da mercadoria é assinalado pela ambivalência: “através dessa dissimulação, os produtos do trabalho se tornam mercadorias, coisas sociais com propriedades perceptíveis e imperceptíveis aos sentidos”.⁸⁷ Na mercadoria encontram-se presentes

qualidades que podem ser consideradas palpáveis. Tais propriedades indissociáveis existem em consequência do que é visível no valor da mercadoria, ser simultaneamente o que é invisível das relações sociais subjacentes.

⁸⁶ Ibidem, p. 81

⁸⁷ Ibidem, p. 81

Dáí decorre a relação entre as coisas, na medida em que elas se automatizam e se personificam, ao se descolarem das relações que constituem a mercadoria, a saber, as relações sociais. Desse modo apresentam-se no mercado ocultando sua verdadeira natureza. De fato, no momento da produção da mercadoria estão conjugados indissoluvelmente os dois valores – o de uso e o de troca, mas como é constitutivo da própria mercadoria que somente uma propriedade é evidenciada, emerge a idéia que o valor da mercadoria se revela no instante em que é lançada no mercado, oferecendo a impressão que o valor emerge da própria relação entre as coisas. Essa forma fantasmagórica que assume a mercadoria é resultante da ocultação das relações sociais de produção.

Observa Benjamin que o efeito pelas mercadorias expostas nas vitrines sobre a população que vaga nas galerias, corresponde ao mesmo efeito que a multidão produz sobre o poeta. Benjamin ao comentar um trecho sobre o fetichismo da mercadoria, no qual Marx se diverte, ao levantar a possibilidade dela possuir alma. Se tal fenômeno fosse possível, certamente a mercadoria procuraria, em meio aos fregueses, aquele que melhor se adequasse às suas necessidades e desejos. Nota Benjamin que a relação do poeta com a multidão se dá a partir de uma brincadeira mercantil. Ele se coloca no lugar da mercadoria em meio aos clientes e desse modo o poeta-mercadoria descobre-se como um objeto que possui características contraditórias: ele possui valor de troca, valor abstrato, o que lhe permite empatizar com qualquer pessoa da multidão que possa ser comprador, mas também possui propriedades sensíveis, materiais, que se contrapõe ao seu valor abstrato. Assim o poeta desvela a fantasmagoria da igualdade. O poeta, ao se pôr no lugar da mercadoria, tem consciência de sua essência humana e de suas qualidades sensíveis, mas, na medida em que qualquer cliente possa comprar seus poemas, as propriedades sensíveis desaparecerão e só se tornará perceptível o seu valor abstrato, que é o seu valor de troca.

Benjamin lê no poema em prosa, *As Multidões*, a própria expressão do fetiche, a partir das frases seguintes:

O poeta goza do incomparável privilégio, de ser a sua vontade ele mesmo e outrem. Como almas errantes que procuram corpo, ele entra quando lhe apraz, na personalidade de cada um. Para ele e só para ele, tudo está vago; e se alguns lugares parecem vedados ao poeta, é que aos seus olhos, tais não valem a pena uma visita.⁸⁸

A mercadoria é que se dirige à população, é a voz da mercadoria que ecoa no poema, escolhendo e procurando o seu comprador que certamente não tem nenhum interesse na população pobre que jamais poderá comprar artigos luxuosos e sofisticados. Quando Baudelaire diz que pode ser “ele mesmo e outrem”, este último é a mercadoria. Dessa forma, a poesia de Baudelaire é construída a partir do que melhor representa o capitalismo: a mercadoria. Tematiza em sua poesia as condições do mercado e o próprio fetichismo da mercadoria, como se pressentisse o próprio destino da arte, quando se põe no lugar da mercadoria. Ainda no mesmo poema, Baudelaire mostra a relação com a multidão, onde se entrega ao prazer desse encontro, quando descreve:

Aquilo que o homem chama de amor é muito pequeno, muito limitado e muito frágil comparado a essa inefável orgia, a essa sagrada prostituta da alma que se dá inteira, poesia e caridade, ao imprevisto que surge, ao desconhecido que passa.⁸⁹

Considera Benjamin, a partir desse trecho, que o poeta não se refere ao amor, no sentido que o termo comumente sugere, mas a própria personalização da mercadoria representada pela prostituta, uma mercadoria que possui alma e que pode ser comercializada livremente no mercado. As outras mercadorias em nada são superiores a ela, inclusive a prostituta, para chamar a atenção dos

fregueses, utiliza-se de adornos provenientes do próprio mercado. A prostituta é a mercadoria erotizada em seu momento de exposição, congregando valor de uso e valor de troca, sendo ao mesmo tempo vendedora e mercadoria.

⁸⁸ Baudelaire, Charles. Pequenas Poesias em Prosa. IN: Charles Baudelaire Poesia e Prosa, tr. br. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1995, p. 289

⁸⁹ Ibidem, 1995, p. 289.

Benjamin percebe, na constante insistência do poeta francês em comparar-se com a prostituta, a consciência que ele portava da real situação do literato no ápice do capitalismo, ressalta essa identificação explícita em uma das estrofes de um poema antigo do poeta que não foi incluso em *As Flores do Mal*.

Para ter sapatos ela vendeu sua alma;
Mas o bom Deus riria se, perto dessa infame,
Eu bancasse o Tartufo e fingisse altivez,
Eu que vendo meu pensamento e quero ser
autor.⁹⁰

Revela-se no poema, o que o poeta e a prostituta possuem em comum, e a mesmo tempo, o mistério da mercadoria é desvendado. Tanto um quanto outro, para sobreviver, assumem a forma mercadoria. A identificação do poeta com a prostituta enquanto mercadoria é que promove a perceptibilidade do que existe de visível na mercadoria, suas propriedades sensíveis que o valor de troca não consegue ocultar.

O artifício utilizado pelo poeta francês foi o de intencionalmente promover a sua alienação transportando-se para o mundo da mercadoria, fazendo-se mercadoria fetichizada, como no caso do poema já visto *As Multidões*, tornando-se estranho ao produto do seu trabalho, enquanto produção poética, onde a sua essência humana é dissimulada, à medida que assume a forma mercadoria. Essa auto-alienação é a condição de possibilidade do poeta trazer para o interior de sua poesia a mercadoria fetichizada, o que exige de sua parte um estado elevado de consciência, melhor dizendo, a autoconsciência. Assim, a auto-alienação, elevada contraditoriamente ao nível da autoconsciência, é a condição necessária para figurar poeticamente a dinâmica do capitalismo, que tudo transforma em mercadoria e cria um universo habitado por produtos e consumidores: consumidores/produtos. O poeta mergulha nas entranhas da emblemática figura

que expressa a ordem econômica capitalista, a fim de desvendar os seus mistérios, para, em seguida, emergir conhecedor da fantasmagoria em que está envolto o século XIX, e transfigurá-la poeticamente.

⁹⁰ Baudelaire, citado por Benjamin, em “A Boêmia”, p. 30.

No curso desse século, foi criada uma série de eventos protagonizados pelas mercadorias. Eram as chamadas *Exposições Universais*. Antecederam a essas exposições, outras que se limitava a expor os produtos nacionais, com a finalidade de exibir as mercadorias. Surgiu daí a vontade de promover espetáculos de divertimentos para o operariado. Nessas exposições, a classe trabalhadora podia deslumbrar-se com as maravilhas expostas, produtos e máquinas industriais mais recentes como também novidade de todo tipo como animais empalhados, plantas ornamentais. Fornecendo uma ilusão de felicidade prometida pela indústria ao operariado, este se maravilhava com suas próprias criações, que jamais poderia usufruir. Afirma Benjamin que as “Exposições Universais são centros de peregrinação do fetiche-mercadoria”⁹¹, onde o proletariado é elevado à categoria de mercadoria, divertindo-se com sua própria alienação, envolvido em uma teia de ilusão, perdendo a referência com o mundo real envolto pela fantasmagoria. A indústria fornece um falso brilho embotando, através das maravilhas técnicas, a consciência da classe trabalhadora, que, sob as máscaras com que são encobertas as diferenças sociais, passa a sonhar com a felicidade vindoura. Observa Benjamin, que:

“as exposições universais transfiguraram o valor de troca das mercadorias. Criaram uma moldura em que o valor de uso das mercadorias passa para segundo plano. Inauguram uma fantasmagoria a que o homem se entrega para se distrair. A indústria de diversões facilita isso elevando-o ao nível de mercadoria.”⁹²

As exposições inauguravam a fantasia da igualdade social à medida que parte do seu público era formada por trabalhadores. Nesse espaço, eles podiam se autofruir, uma vez que a sua própria essência colada às mercadorias

proporcionava-lhes prazer. As novidades reluzentes apresentam-se aos olhos do proletariado com o seu próprio esvaziamento, forma-se o universo das mercadorias a partir da reificação da mercadoria.

⁹¹ Benjamin, Walter. *Walter Benjamin, Paris Capital do Século XX* [1935], tr. br. Flávio R. Kothe, São Paulo, Ed. Ática, 1991, p. 35.

⁹² *Ibidem*, 1991, p. 35-36.

O século XIX inaugurava uma experiência social fundada na forma mercadoria, obscurecendo a consciência da coletividade imersa na ilusão enervada pela dinâmica do processo de produção e de circulação das mercadorias. A realidade passa a ser apreendida na forma fantasmagórica, onde o capitalismo industrial ininterruptamente investe na produção do fascínio, à medida em que empresta aos produtos, um aspecto novo, ampliando um mercado no qual as mercadorias fornecem a sensação do novo, a fim de estimular a demanda. Conforme afirma Benjamin:

Dialética da produção de mercadorias: a novidade do produto adquire (como estimulante da demanda) um significado até então desconhecido; pela primeira vez, o sempre igual aparece de modo evidente na produção de massa.⁹³

O novo passa a ser, paradoxalmente, o constante igual nas mercadorias. A população é seduzida pelo encantamento provocado pelas novidades que, tão logo surgem, já são substituídas por outras, que terão o mesmo destino: ao se fazerem novas tornam-se imediatamente obsoletas. A condição de sua existência, do sempre novo, é a sua reprodução nas relações sociais, reprodução essa fundamental para que o sempre novo continue aparecendo.

Benjamin identifica a categoria da novidade desenvolvida por Baudelaire com a mercadoria, no apogeu do capitalismo. A mercadoria adquire um atributo essencial que é a sensação do novo, completamente desvinculada do seu valor de uso, com diz Benjamin: “o novo é uma qualidade independente do valor de uso das mercadorias”⁹⁴. Na concepção benjaminiana, a novidade figurada por Baudelaire é transportada para a forma mercadoria a partir da qual se funda a experiência social na modernidade. Na medida em que o novo inserido na forma

mercadoria assume a forma fantasmagórica, a experiência social consequentemente assumirá essa mesma forma.

⁹³ Benjamin, *Parque Central*, p. 172.

⁹⁴ *Ibidem*, 1989, p. 173.

Benjamin observa no movimento da mercadoria uma repetição mítica de eterno retorno que assinala precisamente a essência da modernidade e afirma que deve ser compreendida “como o novo na conexão do sempre já presente”.⁹⁵ o moderno consiste em um movimento em que o novo incessantemente se repete fazendo as experiências sempre iguais, e assim o mesmo sempre retorna. Nesse processo de repetição o novo se revela essencialmente velho à medida que retorna constantemente. Não se trata de o moderno trazer o antigo para o momento atual, mas sim do moderno criar o seu próprio antigo. É desse modo que o antigo se interpenetram. Não se trata de uma recorrência ao que faz antigo, melhor dizendo, a mercadoria, no seu constante fluxo, põe o presente preso ao antigo, fazendo com que a condição do moderno consista precisamente em atualizar o seu potencial, já que só pode se realizar à medida que se faz imediatamente antigo.

Contudo Benjamin não pretendeu tematizar o eterno retorno, mas mostrar que, por causa do eterno retorno do mesmo, nada se modifica, como se pode constatar na sua afirmação:

Não se trata de que aconteça o mesmo sempre de novo (a fortiori, não se trata aqui do discurso do eterno retorno [Ewiger Wiederkunff]), mas sim, por causa disso, que o rosto [Gesicht] do mundo, a cabeça colossal [übergrosse Haupt], nunca se altera naquele que é “mais novo”; que este mais novo permanece o mesmo em todos os seus fragmentos [Stücken]⁹⁶.

O movimento que impulsiona a modernidade, a despeito de toda velocidade, não proporciona nenhuma transformação. A modernidade e sua ânsia de produzir o novo, segundo a exigência da forma mercadoria, mantendo os olhos

⁹⁵ Benjamin, W. Primeiras Notas, tr. br. João Emiliano Fortaleza Aquino, anexo a “Imagem onírica e Imagem dialética: considerações sobre a crítica social e teoria da história em Benjamin.

⁹⁶ Benjamin, Primeiras Notas.

voltados para o lucro, cria um estado de imobilidade, dentro de uma ciclicidade contínua.

Esse tempo cíclico assinalado pelo retorno do mesmo brota do processo de produção de mercadorias em sua aparência ilusória fornecida pelo pseudonovo. A coletividade envolvida pela ilusão da novidade não se dá conta que o agente mobilizador do sempre igual é o novo, provocando retorno do mesmo. Nesse contexto, Benjamin percebe uma similitude da experiência social fundada na forma mercadoria com o sonho, ao afirmar que “a sensação do mais-novo, do mais-moderno, é assim igualmente a forma onírica do acontecimento como eterno retorno.”⁹⁷ O sonho é concebido como a expressão da experiência da sociedade moderna.

Segundo Freud na obra *A Interpretação dos Sonhos*⁹⁸, quando um desejo é incompatível com a realidade, sua realização seria dolorosa e condenável pelo social. A representação psíquica desse desejo precisa ser expulsa da consciência, sendo leva ao inconsciente, ou seja, recalcado. Aí, o desejo recalcado irá formar derivados, buscando satisfação. Para retornar, à consciência é necessário burlar a censura psíquica, transferir o afeto para outras representações, que é o processo de deslocamento, ou vários afetos investindo numa mesma representação, que é o processo de condensação. Através desses processos, o conteúdo recalcado tenta chegar à consciência. Formando derivados, dentre eles, o sonho.

No seu processo de formação, um conteúdo da atualidade pode entrar em via associativa com o desejo inconsciente em um movimento retrógrado, o ativando. Este, em sua necessidade de satisfação, formará outras cadeias associativas, formando as imagens oníricas que, num movimento progressivo,

dirige-se ao pólo perceptivo da consciência. Desse modo, pode-se entender como o sonho, apropriando-se de restos diurnos, o que correspondem ao novo, utilizados como estímulo, associando-os ao desejo, como elemento antigo, através

⁹⁷ Benjamin, Primeiras Notas.

⁹⁸ As categorias freudianas desenvolvidas neste trabalho foram essencialmente baseadas no capítulo VII da obra citada, denominada: *A Psicologia dos Processos Oníricos*.

das imagens oníricas, promove o retorno do mesmo, o que, para a psicanálise, seria o retorno do recalçado.

Benjamin vê, no sonho, a estrutura da experiência moderna sob a máscara do novo, promovendo o retorno do mesmo. Os acontecimentos são sempre os mesmos e a existência está entregue ao destino. Sob o signo do sempre-igual, Benjamin percebe, na atividade do trabalhador assalariado e na do jogador, as marcas da repetição do movimento automatizado, em uma experiência, pela qual, tal como o desejo sempre volta ao inconsciente, impulsionado pela força retroativa do sonho. A atividade das duas figuras, trabalhador e jogador, não deixam marcas na sua memória, é uma experiência vazia de significação, onde a lei é o retorno e tudo se faz o mesmo, e as experiências são tão vazias quanto as novidades lançadas no mercado como novas. Sérgio Rouanet comenta este impulso repetitivo, relacionando as figuras acima mencionadas:

A ação repetitiva é a forma de rememoração do homem provado de memória. É a experiência de quem perdeu a experiência: aquele que está preso nas malhas de um universo cíclico e que em vez de ser regido pela história, é regido pelo destino.⁹⁹

Benjamin percebe, na poesia de Baudelaire, que é essa experiência moderna fundada na alienação de si mesmo, completamente desvinculada de qualquer experiência anterior, característica da modernidade, que o francês, em sua figuração poética, considerou e exaltou como a única e verdadeira experiência moderna, denominada de vivência por Benjamin. Mas tal experiência só é possível se se fizer em um tempo carregado de movimentos que em nada provoca qualquer transformação, gerando um estado de paralisia, tempo esse que Benjamin considera infernal “em que transcorre a existência daqueles a quem

nunca é permitido concluir o que foi começado”¹⁰⁰. Esse tempo corresponde ao do trabalhador como também ao do jogador em que a atividade dos dois é determinada pelo recomeço, sempre se tem que retornar sem nada ser concluído

⁹⁹ Rouanet, P. Sérgio, Édipo e o Anjo, Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro, 1990, p. 110.

¹⁰⁰ Benjamin, Alguns temas sobre Baudelaire, p. 129.

assim como o retorno do recaiado. As duas figuras mencionadas encarnam o movimento típico da experiência moderna sob a forma da novidade, a mesmidade.

Assim como existe uma tensão entre duas forças opostas e constantes, o desejo e a censura psíquica, à medida que o desejo quer se realizar, ele é impedido pela censura. Assim o desejo, nas tentativas de se realizar, está condenado sempre a recomençar, formando associações que nunca se efetivam, por tratar-se de um desejo infantil. Como afirma Freud, “o desejo que é representado em sonho tem que ser um desejo infantil” ¹⁰¹. O indivíduo, através do sonho, tenta satisfazer esse desejo, e o faz a partir do que ele imagina ter sido e não como realmente se sucedeu. Assim entendido, o objeto de desejo é inexistente, uma vez que remete a um passado idealizado.

Essa busca realizar-se-á por toda a sua existência e para tanto procurará diversas formas de manifestar-se através das imagens oníricas. Nessa busca incessante de satisfação o mesmo se repete sob diversos aspectos. As novidades mercadológicas encerram-nos sob o aspecto de novidade enquanto são em essência o igual. O tempo decorrente dessa experiência que move a modernidade é retratado por Baudelaire no poema *O Relógio*.

Três mil seiscentas vezes por hora, o Segundo
Te murmura: Recorde! – E logo, sem demora,
Com voz de inseto, o Agora diz: Eu sou o
Outrora,
E te seguirei a vida com meu brilho imundo ¹⁰².

Nessa terceira estrofe, pode-se perceber a ambivalência que Benjamin concebe como dialética. Num primeiro momento, revela-se a denúncia do tempo quantitativo, o tempo do relógio que regula a existência humana segundo as exigências do modo de produção capitalista, do qual se constitui a modernidade,

¹⁰¹ FREUD, Sigmund. A Psicologia dos Processos Oníricos. IN: A interpretação dos sonhos, t. v. IN: Obras Completas de Sigmund Freud, tr. br. Walderedo J. de Oliveira. 2ª edição. Rio de Janeiro: Imago, 1987, p. 506.

¹⁰² Baudelaire, As Fores do Mal, p. 168.

onde o presente instante, o “Agora”, imediatamente torna-se tão rapidamente obsoleto e envelhecido que a única forma de lutar contra essa espécie de morte é a lembrança enquanto lei, o imperativo: “Recorda!”. Época que Gagnebin compreende como a marca fundamental que Benjamin extrai da modernidade sob a figuração poética de Baudelaire, que é a caducidade. Na mesma estrofe, num segundo momento, o poeta revela um instante presente, o outro “Agora”, que só se constitui a partir do momento passado: o “Outrora”, instaurando o “tempo infernal” que é exatamente um agora que somente se estabelece, a partir do passado que sempre retorna como o mesmo, com uma promessa de se eternizar. Um tempo que acena para o passado como única possibilidade de ser atual. Enfim, o poema antes referido, expressa simultaneamente a caducidade e o eterno retorno do mesmo.

Percebe-se no tempo em que gravita a modernidade, um agora que se cumpre preso ao passado, onde está preso ao antigo e por isso o novo não irrompe completamente, permanecendo o mesmo. O que aprisiona o novo é exatamente a força de atração que o passado exerce sobre ele, o novo oferece suas forças que são utilizadas apenas para mover o passado e trazê-lo novamente ao presente. Enfim, o que atua sobre o sempre-igual é o novo, a fim de repetir de forma dissimulada um mesmo acontecimento. A estrutura temporal da modernidade é semelhante à do sonho: ambos estão voltados para o passado em um constante movimento em que o atual, o presente, se faz em recorrência ao passado.

Segundo Benjamin, “o capitalismo foi um fenômeno natural [Naturerscheinung] pelo qual um novo onírico [Traumschlaf] chegou sobre a Europa, e nele a reativação das forças míticas”¹⁰³. Os produtos mercantis

assumem a dimensão mítica, à medida em que a sensação impulsiona o retorno do sempre sido e assume a face do sempre igual. O capitalismo em sua incessante necessidade vital de aumentar a produção, lança no mercado produtos que, sob a égide da novidade, continuam os mesmos. Assim, com o capitalismo,

¹⁰³ Benjamin, Primeiras Notas

ressurge o mito, uma vez que “a essência do acontecimento mítico é o retorno” ¹⁰⁴. Esse sonho [Traum] corresponde à fantasmagoria que encobre a realidade, impedindo que os fenômenos se apresentem tal como são verdadeiramente.

No sonho, com se sabe, as imagens são formadas a partir de um estímulo, os restos diurnos que mobilizam o desejo arcaico, no sentido de que ele se realiza no presente. Assim também, no próprio processo de formação do sonho, estão modelados elementos antigos e novos. A expressão cultural no século XIX é semelhante à formação dos sonhos. Na arquitetura, na moda, na literatura, as imagens do antigo e do moderno se entrelaçavam. Observa Susan Buck Morss que, “quando Baudelaire procurou palavras para descrever conflitos especificamente modernos do poeta urbano, reviveu a antiga imagem do esgrimista” ¹⁰⁵. Encontra-se no moderno uma ressurgência do passado. O capitalismo produzia simultaneamente uma realidade concreta também vinculada a esses produtos empíricos e à sua imagem, que, por sua vez, não possuía uma real correspondência entre a imagem e realidade empírica, tecendo assim imagens que a percepção apreende confusamente, gerando na consciência imagens distorcidas, tal qual as imagens do sonho.

Esses elementos agregados ao novo, presentes em todos os produtos sociais são resultado dos novos meios de produção que são destinados, mediante as inovações técnicas, a superar e definitivamente romper com os modelos anteriores. Porém isso não ocorreu. Todo o potencial revolucionário não se atualizou porque está atrelado à lógica do capitalismo, que não se mantém através de transformações, mas de reproduções.

Em Paris, Capital do Século XIX, observa Benjamin que os arquitetos inspiravam-se em temas antigos expressando em sua construção a interpenetração do antigo e do moderno. “Nas vigas de sustentação esses construtores imitavam colunas pompeianas e nas fábricas eles imitavam moradias,

¹⁰⁴ Citado por J. E. F. Aquino, em “imagem onírica e imagem dialética; considerações sobre crítica Social e teoria da história” em Benjamin.

¹⁰⁵ Buck Morss, S. Dialética do Olhar, Walter Benjamin e o Projeto das passagens, tr. br. Ana Luiza Andrade, Belo Horizonte: Editora UFMG.

assim como mais tarde as primeiras estações ferroviárias tomam por modelo os chalés”¹⁰⁶. Apesar da utilização de novos materiais, como ferro e o vidro e de uma tecnologia sofisticada, o antigo ainda se mantinha preso aos produtos sociais.

As passagens eram construções erguidas a partir desses novos materiais, no entanto, a despeito de parecerem verdadeiramente novas, ainda lembravam bazares orientais. É nítida a força do passado sobre o presente, daí cada vez que surgia uma inovação parecia sempre repetir um antigo modelo. As formas que se propunham a serem novas era apenas a ressurgência de uma anterior. Benjamin assinala que as tentativas de se apropriar do novo, seguindo modelos passados, justificam-se na medida em que, no início, a produção industrial é aprisionada pelo antigo. A respeito disso, escreveu:

A forma de um meio de produção, que no começo é dominada pelo modo antigo (Marx) corresponde imagens na consciência coletiva em que o novo se interpenetra com o antigo. Essas imagens são imagens do desejo e nelas a coletividade procura tanto superar quando transfigurar as carências do produto social, bem como as deficiências da ordem social de produção. Além disso, nessas imagens desiderativas aparecem a enfática aspiração de se distinguir do antiquado – mas isso quer dizer; do passado recente. Tais tendências fazem retroagir até o passado remoto a fantasia imagética impulsionada pelo novo. No sonho em que ante os olhos de cada época aparecem imagens daquela que a seguirá, esta última aparece conjugada a elementos da proto-história, ou seja, de uma sociedade sem classes. Depositadas no inconsciente da coletividade, tais experiências, interpenetradas pelo novo geram a utopia que deixa seu rastro

em mil configurações da vida desde construções duradouras até modas fugazes¹⁰⁷.

Benjamin percebe, nessas imagens concretas, onde o novo e o antigo aparecem interpenetrados, uma correspondência com as imagens do sonho. As categorias psicanalíticas são utilizadas analogicamente para mostrar a

¹⁰⁶ Benjamin, *Paris a Capital do Século XX*, p. 31.

¹⁰⁷ *Ibidem*, 1935, p. 32.

semelhança com as imagens criadas pelo próprio século XIX, através de técnicas revolucionárias que não cumpriram o seu potencial emancipatório, continuando a produzir uma realidade segundo os paradigmas antigos. Por esse modo de produção manter-se preso ao anterior, pode-se ver nesse aprisionamento uma equivalência com as imagens da consciência coletiva, nas quais o moderno e antigo se interpenetram: o novo que apenas fora anunciado, enquanto possibilidade, ao ser vislumbrado suscita na consciência da coletividade imagens em que o antigo e o moderno se interpenetram. Assim como se dá a interpenetração na realidade empírica, a consciência coletiva imersa nessa realidade produz imagens que são as do desejo e, através delas, também tenta transcender a incompletude dos produtos sociais bem como simplesmente figurar de outro modo, o que aí está posto. Considerando que, para Benjamin, trata-se de imagens do desejo, e que este pertence à ordem do inconsciente, e é essencialmente individual, ele transporta essas imagens individuais para o coletivo através de uma relação de correspondência.

A consciência individual sonha e, como já se sabe, visa à realização de um desejo e esse desejo é por excelência infantil, pois, mediante as imagens oníricas, tenta realizar-se em uma constante busca do objeto que irremediavelmente foi perdido. A consciência coletiva por sua vez sonha e, ao confrontar-se com os novos meios de produção onde se confundem o novo e o antigo, impulsionada pelo novo, se distancia do passado mais recente e recua até a “proto-história”, a um passado idealizado, quando a humanidade vivia harmonicamente, o que Benjamin chama de uma sociedade sem classes. Assim, no sonho individual como no sonho coletivo, e estabelece um vínculo entre o passado e o futuro. Como no sonho individual, o coletivo utiliza elementos arcaicos que se mesclam a

elementos atuais, os restos diurnos, acenando para o futuro como realizá-lo. No sonho coexistem os movimentos prospectivos e retroativos. O velho, impregnando-se do novo, gera a utopia e produz a imagem de um futuro harmônico.

Portanto à medida que a modernidade mescla-se com o antigo e dele emerge o passado, tal modernidade permanece vinculada ao passado e se

mantêm sob o signo do sempre-igual, mas, à medida que a modernidade vincula-se ao antigo e vislumbra-se neste, o novo que se encontra presente no sempre igual, percebe nesse antigo o novo que se delineia gerando a utopia. Sobre essa questão firma Benjamin: “O sempre-de-novo-Novo [immer – Wieder – Neue] não é o antigo que permanece, ou ainda o Sido [Gewesenes] que retorna ¹⁰⁸”. Porém quando o novo mescla-se com o antigo e dele emerge o passado, a modernidade se mantém sob o signo do sempre igual.

2.2 Spleen e Ideal

A monotonia que impera na modernidade tem sua origem no ritmo acelerado próprio do processo de produção de mercadorias, em sua constante repetição, onde o mais novo é sempre o mesmo. A experiência do tempo na modernidade, em seu constante fluxo, gera no indivíduo uma espécie de paralisia, pois nada realmente se transforma, mas apresenta-se novamente sob as máscaras no novo. A lei da modernidade é a continuidade temporal em sua linearidade com a promessa de se eternizar.

Como já foi observado, Benjamin detecta na atividade do trabalhador da indústria assim como na do jogador, o movimento repetitivo. Os movimentos do operário são determinados pelas máquinas em sua atividade automatizada, assim como a do jogador, ao utilizar o mesmo movimento das mãos a cada lance

da jogada nos jogos de azar. Benjamin extrai da atividade das duas figuras o que é relevante e pertence aos dois, bem como da ausência de sentido dessas atividades, onde não é possível estabelecer nenhuma relação entre os movimentos, pois estes são estanques. Daí a atividade tornar-se vazia, sem sentido. Pode-se perceber que, no processo de produção mercantil, as mercadorias mantêm uma correspondência com o movimento de repetição das duas atividades antes mencionadas, na medida em que elas, enquanto novidades,

¹⁰⁸ Benjamin, Primeiras Notas.

não são o novo e sim o mesmo em incessante retorno. A experiência do tempo, tanto do trabalhador quanto do operário de um tempo abstrato marcado pelo relógio. Também a experiência social fundada sob a forma mercadoria se dá dentro de uma dimensão temporal repetitiva, um mesmo que retorna sempre igual fundando um tempo entediante.

O eterno retorno do mesmo, que constitui a experiência histórico-social na modernidade, está expresso por Baudelaire no poema *Spleen I*, mais especificamente, no verso a seguir:

Nada iguala o arrastar-se dos trôpegos dias,
Quando, sob o rigor das brancas invernais,
O tédio taciturno, exilado da vontade,
Assume as proporções da própria eternidade ¹⁰⁹.

O sentimento de tédio que invade o poeta é decorrente dessa monotonia, que se instaura na modernidade, da continuidade do existente, de uma época que promete o novo, mas apenas traz o sempre igual. O tédio corresponde a impotência de Baudelaire diante de um estado de coisas que não mudará, e do fato de que toda tentativa inevitavelmente cairá sob a mesma maldição do tédio eterno, do sempre igual.

Benjamin observa que Baudelaire não se interessava especialmente pelas causas do operariado, nem com sua relação com as máquinas. Ele estava muito mais impressionado com o defeito das máquinas sobre o comportamento do trabalhador, o que pode ser constatado em suas poesias sobre o jogo, onde ele

sempre é espectador do não trabalhar, o jogador. Diz Benjamin que Baudelaire “estava fascinado por um processo em que o mecanismo reflexo e acionado no operário pela máquina pode ser examinado mais de perto no indivíduo ocioso, como um espelho” ¹¹⁰. Os dois são autômatos sem memória, e o tempo se nutre da inutilidade da vida.

A experiência da percepção do tempo para o poeta possui apenas poder destrutivo, no qual a própria existência humana é marcada pela ausência de

¹⁰⁹ Baudelaire, *As Flores do Mal*, p. 162.

¹¹⁰ Benjamin, *alguns Temas em Baudelaire*, p. 136.

sentido, entrega-se a uma realidade que só pode ser percebida em sua forma, vazia de história. O tempo é apenas abstrato, não remete mais à experiência humana. O tempo encontra-se desvinculado da experiência e assume uma dimensão abstrata. A consciência desse tempo fez com que Baudelaire percebesse a impossibilidade da produção lírica na modernidade, como ele mesmo escreveu na poesia em prosa, *A Perda da Auréola*. O lirismo não ocupa mais espaço em uma época em que tudo se torna mercadoria, em que a modernidade é marcada pela transitoriedade e fugacidade. Como sublinha Benjamin, para Baudelaire “o lírico da auréola se tornou antiquado” ¹¹¹. O poeta tematiza em sua poesia o sentimento de impotência diante de uma época na qual a experiência do belo só pode se dar de modo efêmero de acordo com a experiência fundada sob a forma de mercadoria, em que as novidades são sempre o igual.

Em oposição ao spleen, esse sentimento que brota do decorrer vazio do tempo e do qual o homem não consegue se desprender, Baudelaire concebe outro tempo que é o Ideal. O Ideal remete a um passado onde a experiência ainda não havia se desagregado. Tempo e história se fundiam formando uma ordem de significação em que o sentido correspondia exatamente ao objeto. Gagnebin entende o Ideal como “uma harmonia perdida que a palavra poética se esforça em evocar, harmonia entre linguagem e natureza e a linguagem do homem do sentido entre eles” ¹¹². Esse tempo harmonioso em que fora perdido não remete a uma

experiência que Baudelaire restabelece, não se refere a algo concreto que foi perdido.

No soneto *Correspondência*, o poeta retrata a uma imagem onde se percebe a necessidade de reencontrar o tempo que permanece, que não transita tão velozmente mais que oferece uma estabilidade, como pode ser compreendido nos versos de Benjamin:

A natureza é um templo onde vivos pilares

¹¹¹ Ibidem, 1989, p. 143.

¹¹² J. M. Gagnebin, *História e Narração em Walter Benjamin*, p. 51.

Deixam filtrar não raro insólitos enredos;
 O homem o cruza em meio a um bosque de
 segredos
 Que ali o espreitam com seus olhos familiares

Com ecos longos que à distância se matizam
 Numa vertiginosa e lúgubre umidade,
 Tão vasta quando a noite quanto a claridade,
 Os sons as cores e os perfumes se harmonizam

¹¹³.

Segundo Benjamin, as correspondências possuem para Baudelaire a idéia clássica do Belo, objeto de uma experiência que o homem moderno não dispõe mais. Daí é que apenas “na esfera do culto” ¹¹⁴ é que se torna possível o Belo encontra-se imune a qualquer crise. Neste soneto Baudelaire estabelece a sincronia entre a vida humana e a natureza. A beleza moderna não possui mais vínculo algum com o Belo eterno, ela deve ser percebida e extraída de sempre-igual. O poeta francês expressa, em seus poemas, a possibilidade de captar correspondências bem com a experiência de que o belo na modernidade se dá no que especificamente se constitui essa época: efemeridade, fugacidade.

Esse esvaziamento, ou a ausência de conteúdo, provém de uma experiência em que não se pode vincular o presente com o passado, como acontece com o homem moderno que, diante de um ritmo alucinante de vida onde tudo ocorre tão rapidamente, encontra-se imerso numa quantidade imensurável de estímulos visuais e num frenético movimento dos grandes centros urbanos,

obrigando indivíduo a se manter atento, a fim de se defender dos esbarrões em meio à multidão, evitando os choques. A experiência do choque faz a consciência estar em constantes sobressaltos, mantendo-se alerta com uma forma de evitar que os estímulos externos possam se sedimentar na memória. A própria experiência do tempo na modernidade que transforma o presente imediatamente em passado, impossibilita a verdadeira experiência. O que é possível na modernidade é um outro tipo de experiência que Benjamin denomina de vivência.

¹¹³ Baudelaire, *As Flores do Mal*, p. 109.

¹¹⁴ Benjamin, *Alguns temas sobre Baudelaire*, p. 133.

Este assinala que na poesia de Baudelaire está inscrita a decadência da experiência na qual era possível estabelecer sentido entre o momento presente e o instante passado, onde a realidade oferecia sentido comum que todos podiam compartilhar. Em sua poesia Baudelaire expressa essa perda irreparável à impossibilidade de estabelecer sentido definitivo, onde tudo é transitório e fugaz. Uma época em que a experiência social fundada na forma mercadoria, traz apenas uma constante repetição do retorno do mesmo, em que o próprio tempo se imobiliza em decorrência da permanência do sempre igual.

O spleen é a forma da melancolia moderna provocada pelo tempo que velozmente passa sem deixar marcas, um tempo vazio de experiência, um tempo abstrato que segue segundo o relógio. Benjamin observa que: “no spleen, o tempo está reificado, os minutos cobrem o homem com flocos de neve” ¹¹⁵. Como pode ser percebido a partir do poema *O Gosto de Nada*, na estrofe abaixo:

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 ¹¹⁶.

O poeta se vê diante de um tempo de teor destrutivo, onde a própria existência humana perde o sentido, à qual se entrega impotente, diante de uma realidade que só pode ser percebida em sua forma, mais de conteúdo efetivamente vazio, restando-lhe a decisão de aceitar a realidade tal qual ela é, deixando se consumir pelo tempo.

Esse tempo reificado no spleen corresponde à fetichização da mercadoria. Esse tempo esvaziado de história que é totalmente abstrato corresponde à abstração do fenômeno do fetiche da mercadoria. Na mercadoria, o valor de troca oculta o que a mercadoria possui de propriedades sensíveis de uso. Ao aparecer no mercado, o valor de troca vai ser determinado não pelo dispêndio de potencialidade humanas que a mercadoria contém, mas a partir do seu valor abstrato. O preço que vai ser impresso nas mercadorias é o que vai determinar as relações entre elas, essas entidades inanimadas.

¹¹⁵ Benjamin, Alguns temas em Baudelaire, p. 136.

¹¹⁶ Baudelaire, As Flores do Mal, p. 164.

A despeito da oposição dos dois tempos – spleen e o ideal. É precisamente desse antagonismo que a poesia de Baudelaire se constitui. Enquanto o spleen é uma forma específica de “taedium vitae” que reconhece a experiência como irrecuperável, o poeta não tenta recriá-la utilizando qualquer recurso artificial, mas transforma essa perda em objeto de sua reflexão. O ideal remete a “um tempo luminoso e espesso como um mel” ¹¹⁷, um passado idealizado que surge com as correspondências. Sobre estas esclarece Benjamin:

O essencial é que as correspondências cristalizam um conceito de experiência que engloba elementos culturais. Somente ao se apropriar desses elementos é que Baudelaire pode avaliar inteiramente o verdadeiro significado da derrocada que testemunhou em sua condição de homem moderno. ¹¹⁸

Assim como no inconsciente freudiano o tempo não existe, também nas correspondências ressurgem essa ausência do tempo, já que elas não são “dados históricos, mas da pré-história” ¹¹⁹. Benjamin esclarece que o poeta francês pretendia com as correspondências, procurar um abrigo à prova de crises. Mas o momento histórico de Baudelaire era de crise social. A arte para ser historicamente verdadeira não poderia encontrar nenhum abrigo, nenhuma estabilidade, senão no interior da própria crise, fugir seria apenas regressão.

Porém Baudelaire estava consciente da perda irreparável do belo e se impôs ao desafio de dizê-lo em as *Flores do Mal*.

A decadência da experiência transforma a realidade em signos que esperam para serem decifrados. É como o fenômeno do fetiche da mercadoria, consequência do processo de mercantilização que tudo transforma em mercadoria cujo único significado é o preço. As mercadorias passam a ter valor abstrato, visto que este oculta as propriedades humanas nelas agregadas através do valor de troca, sendo essa troca medida pelo dinheiro, uma vez que posto o preço na

¹¹⁷ J. M, Gagnebin. História e Narração em Walter Benjamin, p. 51.

¹¹⁸ Benjamin, Alguns temas em Baudelaire, p. 132.

¹¹⁹ Ibidem, 1989, p.133.

mercadoria, anula-se completamente o seu sentido original e o que é por ela mesma fica desaparecido.

O significado da mercadoria torna-se assim arbitrário. Baudelaire retoma um discurso poético e lírico: a alegoria na modernidade. Esse recurso utilizado pelo poeta justifica-se porque a experiência que o homem moderno tem da realidade é alegórica. A própria realidade moderna é alegórica. A experiência do homem moderno é antes, uma experiência de valor do significado arbitrário que aparece como natural, e isto é consequência principalmente do modo de produção de mercadorias. É sem história e sem passado, portanto sem conteúdo social, que a mercadoria se apresenta no mercado. Esvaziadas de qualquer significado e necessitando ser possuídas, se oferecem às fantasias da coletividade. A sua capacidade de atrair consumidores deve-se mais à possibilidade de mudar de significados do que à sua real utilidade.

Benjamin observa que a relação das massas urbanas com a mercadoria fetichizada é analógica à relação do alegorista com os objetos aos quais ele atribui sentido. Enquanto as massas dotam de sentido as mercadorias de acordo com suas necessidades pela ausência do sentido original delas, por razões já observadas, o alegorista também atribui o sentido à coisa que melhor lhe apraz, expressando uma idéia através de outra coisa. Segundo Gagnebin a alegoria sempre foi depreciada pela tradição filosófica e pela literatura em consequência de sua historicidade e caráter arbitrário. A alegoria manifesta-se de forma enigmática, como uma figuração a ser decifrada, uma vez que, ela diz algo para significar

outra coisa, só que ligando arbitrariamente significante e significado. Lembra Gagnebin, que o nome alegoria foi cunhado por Filon de Alexandria, *allegorein* (*allos* = outro, *agorein* = dizer), dizer o outro. É no sentido etimológico que Benjamin retoma a alegoria, tanto a barroca quanto a moderna. A alegoria desagrega o significante e o significado, visto que, não existe mais a identidade entre a palavra e a coisa. A sua arbitrariedade consiste em uma coisa sempre poder significar outra. O fundamento da alegoria está na temporalidade histórica do processo de significação. Caso esse processo fosse imutável, as coisas

possuiriam significados eternos. Assim, a alegoria revela a impossibilidade da existência de um sentido último e daí, a possibilidade de uma multiplicidade de significações efêmeras.

Observa Gagnebin que são as duas propriedades da alegoria: historicidade e arbitrariedade, que constituem a sua especificidade, que na visão benjaminiana reside a grandiosidade da alegoria, considerando-a imprescindível para uma “definição exclusiva de arte como ideal de beleza e de reconciliação” ¹²⁰.

Segundo Benjamin, a “fonte da inspiração alegórica” ¹²¹ tem origem na tensão entre o desejo de eternidade e da consciência da precariedade do mundo, ou como ele afirma: “a alegoria se instala mais duravelmente onde o efêmero e o eterno coexistem”.¹²² A alegoria é um recurso poético normalmente utilizado em épocas marcadas por grandes rupturas sociais e guerras prolongadas, mas, apesar de todas as ameaças e a própria vida humana provocando sofrimentos e ruína material, como na Idade Média, restava o horizonte seguro oferecida pelo cristianismo, ou seja, a eternidade onde todos viveriam em paz e harmonia, a cidade de Deus. Por um lado havia a ameaça constante do fim da própria existência humana, por outro esse fim é que levaria a humanidade à vida eterna, à felicidade e a segurança. Apesar da experiência histórica dolorosa, havia também a promessa e a certeza de uma outra experiência, a divina. A reabilitação da

alegoria na modernidade não se justifica por ser palco de lutas sangrentas nem de caráter material. As revoluções, as lutas políticas do século XIX não justificam o retorno da alegoria, até porque elas são temas da poesia de Baudelaire, e além do mais, o século XIX foi marcado por grande prosperidade material, período de grande esplendor material proporcionado pelo desenvolvimento técnico.

Observa Gagnebin, que a alegoria mostra que o significado não brota tão somente da vida, mas que o sentido e a morte coexistem, já que não existe um sentido único, mas pode-se atribuir um significado a determinada coisa sem ser o

¹²⁰ Gagnebin, *História e Narração* em Walter Benjamin, p. 36.

¹²¹ Benjamin, *Parque Central*, p. 175.

¹²² Benjamin, Walter. *A origem do drama Barroco Alemão*, tr. br. Sérgio P. Rovagnet, São Paulo: Brasiliense, 1984.

sentido mesmo da coisa. É necessário o esvaziamento de sentido para que possa atribuir um significado a objetos, já que não são depositários de um sentido definitivo. Assim, a condição para se estabelecer, ou melhor, para dotar a coisa de sentido exige a perda do seu sentido original, e nessa perspectiva, tal perda pode ser considerada necessária à morte da coisa para que dela morta possa adquirir vida, a partir do significado dado. O sujeito clássico não se encontra imune a esse processo de morte, a própria identidade encontra-se totalmente ameaçada a se desfazer, pois já não se reconhece em sua própria imagem. Sobre essa questão afirma Gagnebin:

É esta morte o sujeito clássico e esta desintegração dos objetos que explicam o ressurgimento da forma alegórica num autor moderno como Baudelaire. Benjamin vê no capitalismo o cumprimento desta destruição. Não há mais sujeito soberano num mundo onde as leis do mercado regem a vida de cada um mesmo daquele que parecia poder-lhes espaçar; do poeta.¹²³

A poesia de Baudelaire rompia com a falsa harmonia da fantasmagoria que envolve as mercadorias, pondo-as a nu, à medida que revela as mercadorias esvaziadas e pode lhes atribuir outros significados. Diferentes da alegoria barroca, a moderna é carregada de ira que permite invadir e ilusão harmoniosa que a mercadoria oferece. As representações alegóricas do poeta eram opostas à forma mítica das mercadorias, ao revelarem “não as mercadorias carregadas de sonhos

privados, mas os sonhos privados tão vazios quanto as mercadorias”.¹²⁴

As mercadorias encontram expressão na poesia de Baudelaire na forma de auto-alienação. Assim como as mercadorias chegam às prateleiras etiquetadas, sendo o seu significado o preço, ela encontra-se completamente esvaziada do seu significado original. Esse produto de esvaziamento encontra-se presente também na experiência do homem moderno, que Benjamin não chama de experiência, e sim de vivência. O próprio homem encontra-se esvaziado, sem história. Ele perdeu a experiência o sentido dele mesmo, excluído do sentido da vida. Diz

¹²³ Gagnebin, História e Narração em Walter Benjamin, p. 37.

¹²⁴ Buck-Morss, S. Dialética do Olhar, Walter Benjamin e o Projeto das Passagens, p. 124.

Benjamin: “Aquilo que é atingido pela intenção alegórica permanece separado dos nexos da vida. É ao mesmo tempo destruído e conservado, que a alegoria, se fixa a ruínas”.¹²⁵ O homem já não encontra na experiência moderna o seu próprio sentido, uma vez que o tempo incessante que transita nessa época não permite que absolutamente nada possa permanecer. Tudo é destrutível, inclusive o próprio homem. Em sua experiência, ele é destruído, torna-se também ruínas e conservado, à medida que pode atribuir um outro sentido a vida.

As mercadorias estão tão fragmentadas quanto o próprio ser humano, aquelas, pelo próprio processo de produção, já o homem moderno, privado de experiência, cuja própria existência perde o sentido, fica impossibilitado de estabelecer qualquer sentido, a partir da relação imediata com a realidade na qual encontra-se imerso. Resta a esse homem esvaziado preencher essa falta a partir das lembranças de sua existência e recriar o seu presente a partir dessas lembranças. Nesse contexto esclarece Benjamin:

A lembrança é o complemento da vivência nela se sedimenta a crescente auto-alienação do ser humano que inventariou o seu passado como propriedade morta. No século XIX, a alegoria saiu do mundo exterior para se estabelecer no mundo interior. A relíquia provém do cadáver, a lembrança da experiência morta que eufemisticamente se intitula vivência.¹²⁶

A rememoração é o que resta ao homem que não pode fixar na memória todos os estímulos provenientes do mundo no qual está presente. Então é a partir dos fragmentos de memória do passado, ou seja, é a partir de fragmentos da lembrança que o homem moderno consegue recompor o sentido de sua existência, o seu reencontro consigo mesmo. Daí Baudelaire trazer o passado para o presente através de rememoração contra o esquecimento que a fugacidade da vida moderna proporciona. Em outro fragmento, diz Benjamin: “a lembrança é o esquema da metamorfose da mercadoria em objeto do colecionador”.¹²⁷ Na poesia de Baudelaire, as experiências de sua vida interior estão sujeitas a esse

¹²⁵ Benjamin, Parque Central, p. 159.

¹²⁶ Ibidem, p. 171.

¹²⁷ Ibidem, p. 180

mesmo destino. A lembrança, retirada do seu contexto original, remete a uma experiência passada e por isso, adquire um outro sentido num outro conjunto de sentidos. Sob a forma mercadoria, o objeto é desprovido de suas características sensíveis em favor do preço. A rememoração indica o esquema que permite ao poeta tornar significativas suas experiências já fragmentadas pela forma mercadoria.

A alegoria é o recurso poético utilizado por Baudelaire, mediante o qual o passado retorna ao presente, através do moderno. No poema *O Cisne*, pode-se perceber com clareza, através do olhar que o poeta lança sobre a nova Paris e no que ela possui de mais moderno, o revelar do antigo. Em inúmeros versos do poema citado por Benjamin percebe a fragilidade da estrutura da cidade de Paris por encontrar-se rodeada de símbolos que revelam a sua fragilidade. São símbolos de seres vivos e de figuras históricas:

Andrômaca, só penso em ti! O fio d'água
Soturno e pobre espelho onde esplendeu outrora
De tua solidão de viúva a imensa mágoa
Este mendaz Simeonte e que teu pranto aflora

Fecundou-se de súbito a fértil memória
Quando eu cruzava a passo o novo Carrossel
Foi-se a velha Paris (de uma cidade a história
Depressa muda mais que um coração infiel) ¹²⁸

Nesses versos o poeta fala de figuras vivas, como a negra e o cisne, e de símbolos históricos, como Andrômaca, viúva de Heitor. Observa Benjamin que o que esses símbolos possuem em comum é “a desolação pelo que foi, a desesperança pelo que virá” ¹²⁹. Ele vê nas figuras dos seres desde sempre destinados à morte, a própria fragilidade da vida, e a certeza do que se seguirá, promove a desesperança. É a partir dessa debilidade que a modernidade se aproxima da antiguidade. Na segunda estrofe, o poeta diz que nem mesmo um coração de um ser humano em sua instabilidade acompanha o movimento de transformação, da transitoriedade de cidade. A rapidez, a velocidade com que tudo muda, sequer é alcançada pelo que o homem possui de mais instável: o

¹²⁸ Baudelaire, *As Flores do mal*, p. 172.

¹²⁹ Benjamin, *A Modernidade*, p. 81.

sentimento. Observa Benjamin que, por causa do movimento incessante, a cidade se imobiliza, tornando-se frágil e transparente como o vidro. A transparência diz respeito ao significado que muda assim como o “coração de um mortal”¹³⁰ enquanto o vidro é um material que apesar de duro, aparentemente forte, é extremamente frágil por ser facilmente quebrável.

Em suas andanças pela cidade, os monumentos e os novos edifícios, “o novo Carrossel”, enfim, tudo que se faz de mais moderno, faz a um só tempo o poeta voltar-se ao antigo. Fazem-no lembrar Andrômaca aprisionada em Tróia, que, ao ver o rio, lembra de Heitor e chora sua perda, a perda de uma época em que vivia feliz. Em tudo que é moderno Baudelaire vê o antigo. Tal qual Andrômaca, que, a partir da imagem do rio nela, reconstitui seu passado, assim Baudelaire, a partir da imagem mais moderna da cidade o faz lembrar a antiga Paris ocultada em novas edificações.

Em uma outra estrofe do esmo poema francês deixa evidente qual o mecanismo que promove o retorno do passado e a força que mobiliza esse mesmo retorno, a saber, a lembrança:

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.¹³¹

A instabilidade da cidade e à sua inconstância, Baudelaire opõe a constância de sua nostalgia. São as lembranças muito mais fortes e resistentes que os edifícios que se erguem compondo a imagem da nova cidade. O poeta, ao

¹³⁰ Benjamin, A Modernidade, p. 106, traduzido por F. R. Kothe. A tradução de Ivan Junqueira não está correta. Não é o coração de um infiel, mas de um mortal, como é citado por Kothe. E [“La forme d’une ville / Change plus vite, hélas! Que le coeur d’un mortel”].

¹³¹ Baudelaire, As Flores do Mal, p. 172.

retratar a grandeza da cidade, revela também a sua caducidade. Observa Benjamin que o fato dos poemas de Baudelaire terem permanecido se justifica pela “reserva contra a cidade grande” ¹³², porque a cidade é percebida em sua debilidade.

Segundo Benjamin, “o spleen põe séculos entre o presente e o momento que acaba de ser vivido. É ele que incansavelmente estabelece antiguidade” ¹³³. O spleen é o sentimento que mobiliza o poeta a refletir sobre a realidade presente do capitalismo a resistir à reificação. Esse distanciamento entre o instante presente e o passado mais recente remete a um outro tempo que é o ideal, um passado idealizado em que, o que fora perdido, pode ser recuperado através das correspondências, no qual o tempo não corre veloz destruindo a vida e inviabilizando a experiência. As correspondências são provenientes das lembranças em contato umas com as outras promovidas pelos objetos que o poeta, ao andar pelas ruas da cidade, evoca um passado perdido. Não significa, porém, que o poeta quisesse de algum modo recuar a esse tempo, mas principalmente quisesse dizer em seus poemas da dificuldade ou da impossibilidade da produção da lírica na modernidade em decorrência do tempo implantado pelo capitalismo que tudo destrói. Mas, ao dizê-lo liricamente resiste a

esse tempo, apesar de ser uma luta de antemão perdida. Mas mesmo assim heroicamente, Baudelaire, nas palavras de Benjamin, “luta contra a chuva e o vento”. ¹³⁴

Portanto, na primeira forma de interpenetração entre o antigo e o moderno, na forma mercadoria, o moderno encontra-se preso ao antigo, ao passo que a alegoria baudelairiana traz o antigo através do moderno, acenando assim para a reflexão sobre o passado dos vencidos.

¹³² Benjamin, A Modernidade, p. 82.

¹³³ Benjamin, Parque Central, p. 155.

¹³⁴ Benjamin, Alguns temas sobre Baudelaire, p. 145.

III. O LUGAR QUE OCUPA BAUDELAIRE NA OBRA O TRABALHO DAS PASSAGENS

O *Trabalho das Passagens* consiste em uma obra abrangente e inacabada, contendo um conjunto de citações, notas e reflexões acerca dos fenômenos histórico-sociais do século. A coleta de material para tal obra teve início em 1927 e após alguns anos de interrupção, foi reiniciada e continuou até a morte de W. Benjamin em 1940. O primeiro esboço desta obra se dá na década de vinte com o título, *Passagens Parisienses*. Com a continuidade das pesquisas em 1935, um outro esboço da obra citada conhecida como *Exposé de 1935* já assinala precisamente a identidade do *Trabalho das Passagens*. O *Exposé* obedece a uma disposição em capítulos, num total de seis, o quinto especificamente a abordagem de Baudelaire, intitulado, Baudelaire ou as ruas de Paris.

A pedido do Instituto de Pesquisa Social, Benjamin deveria escrever um artigo de cunho materialista sobre o poeta francês. Benjamin revela o interesse em elaborar a obra sobre Baudelaire como um modelo do *Trabalho das Passagens*, idéia esta bem aceita pelo Instituto. Apesar de Benjamin ter em vista no momento a elaboração de um outro trabalho, entrega-se às pesquisas, releituras de obras do poeta francês, que resultaram no ensaio *Paris do Segundo Império em Baudelaire* (1938).

Uma grande polêmica gira em torno do *Trabalho das Passagens* e deste ensaio sobre Baudelaire. O problema que se põe é se a obra de Baudelaire consiste em uma miniatura do *Trabalho de Passagens* ou se elas seriam duas obras diferentes. Pesquisadores empenharam-se em busca da elucidação dessa. À medida que novos escritos deixados por Benjamin foram encontrados, o quebra-cabeça foi sendo montado às custas de muitas discussões e discordâncias. Apesar de não ser consenso entre os pesquisadores e estudiosos em Benjamin, acredita-se que a obra sobre Baudelaire se constitui num modelo do Trabalho das Passagens. Alguns trechos de cartas de Benjamin revelam ser esta a sua intenção. O esforço de Benjamin se deu em condições completamente desfavoráveis tanto do aspecto material, por atravessar dificuldades financeiras e

habitar em um quarto em que trabalha dificultando a sua concentração pelos barulhos externos, quanto no político: anuncia-se a Segunda Guerra Mundial.

Algumas cartas revelam nitidamente a tendência de Benjamin a elaborar uma obra sobre o poeta francês como um modelo das *Passagens*. Em uma correspondência à Scholem, diz Benjamin: “necessariamente, [o Baudelaire] põe em movimento toda a massa dos pensamentos e estudos, aos quais me dedico há muitos anos. Se conseguir escrevê-lo ter-se-ia um modelo muito exato do *Trabalho das Passagens*”.¹³⁵ Esta carta datada de 08 de julho de 1938 demonstra o real interesse em elaborar um modelo de sua grande obra *O Trabalho das Passagens*, que seria o trabalho sobre Baudelaire. Pouco antes de escrever a Scholem, escrevera a Horkheimer dizendo: “confirmou-se a tendência que eu havia previsto: o livro sobre Baudelaire tornou-se um modelo em miniatura do *Trabalho*

¹³⁵ Citado por Willi Bolle em *Fisiognomia da Metrópole Moderna*, p. 52.

das Passagens". ¹³⁶ O que realmente pretendia Benjamin estava bem definido. Embora a Hokheimer comunique o fato, ou melhor, a certeza de suas pretensões como se a obra já estivesse bem delineada, sem margem de dúvida, a Scholem, a mesma intenção é mencionada muito embora pare uma certa dúvida quanto à possibilidade de conclusão da obra. Essa incerteza possivelmente se deve à quantidade de materiais e reflexões necessárias a um livro de tão larga abrangência que necessitava de tempo para revisitar, analisar, reorganizar, por agora tratar-se de uma miniatura que deveria enquanto modelo, conter todo o material de modo mais condensado, selecionando os materiais centrais segundo uma nova reclassificação e reordenamento.

Sendo a obra sobre Baudelaire um modelo do Trabalho das Passagens, Benjamin manteve-se fiel ao projeto, já estruturado no Exposé de 35. As categorias centrais do Trabalho das Passagens também deveriam estar presentes no livro sobre Baudelaire, como Benjamin afirma em uma carta a Hokheimer em agosto de 1938:

as categorias fundamentais das "Passagens" que convergem na definição do caráter fetichista da mercadoria entram plenamente em jogo no Baudelaire. ¹³⁷

Assim, Benjamin reafirma a categoria central que norteará o trabalho sobre Baudelaire e a tendência de permanecer fiel às suas pretensões expressas no primeiro esboço do *Trabalho das Passagens*, ainda denominado Passagens Parisienses e posteriormente do *Exposé de 35*, intitulado, *Paris Capital do Século XIX*.

Em uma carta a Scholem em maio de 1935, diz Benjamin:

"Adianto a você apenas que aqui o ponto central também será o desenvolvimento de um conceito clássico. Se no outro tratava-se de tragédia, aqui é o caráter de fetiche da mercadoria". ¹³⁸

¹³⁶ Ibidem, 2000, p. 53.

¹³⁷ Scholem, G. Correspondência, tr. br. Neuza Soliz, São Paulo, Editora Perspectiva, 194, p. 310.

¹³⁸ Ibidem, 1993 p.292-293

Esse outro refere-se à sua obra, a Origem do Drama Barroco Alemão.

A categoria central que permeia tanto o *Trabalho das Passagens* quanto o livro sobre Baudelaire é, indiscutivelmente, desde o início, o fetiche da mercadoria, com base nas leituras que fez das obras de Karl Marx, em especial o primeiro volume de *O Capital* e de G. Lukács, *História e Consciência de Classe* e de K. Korsch. As outras categorias convergiriam para a citada categoria marxiana. A obra sobre Baudelaire foi planejada para ser elaborada em três partes, consecutivamente intituladas: *Baudelaire, Poeta Alegórico*; *Paris do Segundo Século Império em Baudelaire*; *A Modernidade como Objeto Poético*. A obra completa seria apresentada sob o título, Charles Baudelaire – Um Lírico no Auge do Capitalismo.¹³⁹

Em uma carta a Horkheimer, Benjamin expõe detalhadamente o seu plano para a elaboração da obra sobre Baudelaire. A primeira parte deveria mostrar Baudelaire como um poeta alegórico e essa parte correspondia à tese. Na

segunda parte seriam expostos aos elementos para a solução do problema; aqui seria a antítese, que trata da interpretação crítico-social do poeta, considerada por Benjamin como um pressuposto da interpretação marxista, na qual o conceito de fetiche da mercadoria ainda não se realiza, pois ficará a cargo da terceira parte da obra, que seria a síntese. Nesta deveria ser mostrada a forma de maneira enfática a fim de render justiça a ela para que possa ser reconhecida em sua relação com o material, melhor dizendo, mostrar a relação da forma com o conteúdo que se realiza na mercadoria. A forma da poesia baudelairiana que é alegórica, e o material, que é todo extraído das poesias, estabeleceriam um vínculo entre os fenômenos sociais e a poesia baudelairiana. Benjamin queria mostrar como esses fenômenos encontram-se na figuração poética de Baudelaire, bem como os conceitos filosóficos – modernidade e alegoria – que possibilitam a compreensão da leitura que Baudelaire fez do século XIX. Ao trabalho crítico de Benjamin caberia identificar determinados elementos que compõem a obra de Baudelaire, revelando como o século XIX aparece nela impresso.

¹³⁹ Fontes de apoio para a elaboração deste capítulo: Fisiognomia da Metrópole Moderna, Willi Bolle; Dialética do Olhar em Walter Benjamin e o Trabalho das Passagens, Susan Buck-Morss; Benjamin e Adorno: Confrontos, Flávio R. Kothe.

Benjamin escreveu primeiro a segunda parte da obra que é subdividida em três ensaios: *A Boêmia*; *O Flaneur*; *A Modernidade*. Este ensaio foi enviado ao Instituto de Pesquisa Social a fim de ser publicado, mas foi prontamente recusado. Adorno, que estava mediando a relação entre o Instituto e Benjamin, escreveu a este uma longa carta, expondo as razões da rejeição e conseqüentemente a impossibilidade da publicação. Ele ainda lhe pede que fossem feitas mudanças no manuscrito, ou melhor, que fossem refeitos os três ensaios que se constitui a segunda parte da obra sobre Baudelaire. Benjamin reelabora apenas *O Flaneur*, que foi possível ser escrita, reformulada e publicada, com o título *Alguns temas sobre Baudelaire*.¹⁴⁰ pela revista do Instituto em 1939, restando apenas anotações do que seria o material das outras partes da obra, registradas no caderno de anotações intitulado Parque Central.

Em uma carta a Scholem datada de abril de 1938, Benjamin informa ao seu amigo o enfoque que pretenda dar a Baudelaire, mostrando como o poeta francês estava situado no século XIX. A interpretação deveria ser completamente nova e esta visão não implicaria em apenas retratar o quadro histórico-social desta época, mas também mergulhar no século XIX através da análise da poética baudelairiana e encontrar os elementos que permitiam conhecer uma época que possa iluminar a época seguinte. A poesia baudelairiana é apreendida como objeto histórico que condensa as peculiaridades do século XIX. Baudelaire reconhecia que as obras de arte são portadoras de valor histórico, daí defender que os artistas de sua época deveriam prestar tributo à modernidade. E são nessas marcas históricas impregnadas em *As Flores do Mal*, que Benjamin, a “contrapelo” vai identificar e expressar e história do século XIX e apreender nela elementos que se encontram também no século seguinte, como diz Benjamin na Tese 17, sobre o conceito de História;

¹⁴⁰ Benjamin, W. Charles Baudelaire Um lírico no Auge do Capitalismo, Obras Escolhidas. t. III, contém apenas o 2º capítulo do livro inacabado sobre Baudelaire que não corresponde ao livro sobre Baudelaire.

O materialista histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido. Ele aproveita essa oportunidade para extrair uma época determinada do curso homogêneo da história; do mesmo modo, ele extrai da época uma vida determinada e, da obra composta durante essa vida, uma obra determinada. Seu método resulta em que na obra o conjunto da obra, no conjunto da obra a época e na época a totalidade do processo histórico são preservados e transcendidos. O fruto nutritivo do que é compreendido historicamente contém em seu interior o tempo, como sementes preciosas, mas insípidas.¹⁴¹

Ainda nessa carta a Scholem, Benjamin diz qual o papel que exercerá Baudelaire em sua obra bem como a importância dessa nova leitura para lançar luzes sobre o século XIX.

Quero mostrar Baudelaire como ele estava enquadrado no século e esta visão deverá parecer nova como também exercer uma força de atração difícil de definir, assim como desperta a marca de uma pedra que após repousar durante décadas no solo de um bosque, foi por nós levantada com um certo esforço, marca que se revela ante nossos olhos intacta e bem clara.¹⁴²

Benjamin pretende, através da interpretação das poesias de Baudelaire, conhecer o século XIX, aproximar-se da realidade fenomênica que constitui essa época. Se a figura eleita é quem vai abrir as portas do século XIX, isso significa que a obra poética de Baudelaire é constituída com base em elementos que compõem essa época, o que permite a Benjamin elaborar uma historiografia

¹⁴¹ Benjamin W. Sobre o conceito de História, In *Magia e Técnica, Arte e Política, Obras Escolhidas* Escolhidas, t. I, tr. br. Sérgio Paulo Rouanet, 7ª Edição, São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 231.

¹⁴² Scholem, *Correspondência*, 1993, p. 219.

segundo a visão baudelairiana da modernidade e, partindo dessa nova interpretação, identificar os elementos correspondentes entre século XIX e o século XX, no qual está situado Benjamin. A arquitetura da cidade de Paris ainda está erguida, o sonho do século XIX é totalmente visível e essas imagens são resíduos dos sonhos do século, revelando a imagem que o século XIX teceu dela mesma, uma realidade encoberta pela fantasmagoria tal como Baudelaire, aos olhos de Benjamin, vê a cidade de Paris encoberta por um véu e só após a cidade está deserte é que é possível ver a sua verdadeira face. Baudelaire, em sua poesia, destrói a imagem harmoniosa do século XIX. Parece tratar-se aqui de duas imagens opostas inseridas em um mesmo quadro onde a poesia de Baudelaire seria a antítese das formas arquitetônicas que cristalizavam os sonhos coletivos do século XIX.

Essa “força de atração” Benjamin o faz despertar os vestígios que estavam ocultadas pela fantasmagoria mas que ainda se conservava no século XX. Essas marcas revelam o passado como uma imagem nova que só é possível se revelar com base no distanciamento do crítico diante de seu objeto, distanciamento que possibilita que esse passado se apresente e, ao mesmo tempo, cesse para a compreensão do presente.

A carta de Adorno dirigida a Benjamin em 10 de novembro de 1938, na qual faz severas críticas ao seu amigo por ocasião da recusa do artigo sobre Baudelaire, demonstra um Adorno decepcionado com o nível do trabalho, afirmando que reúne material sem explicitá-los, não interpreta o material, dizendo que o próprio trabalho possui caráter fantasmagórico. Reprova ainda uma suposta falta de mediação dialética e de ter evitado as respostas teóricas. Considera que Benjamin relaciona temas da poesia baudelairiana em elementos de infra-estrutura sem mediação, como se a superestrutura fosse a expressão direta, sem mediação, da infra-estrutura. Entretanto, Benjamin não pretendia derivar a superestrutura das relações materiais, mas o que realmente pretendia era

investigar como estas relações aparecem nas manifestações culturais. Benjamin está longe do que Adorno parece acusá-lo, um materialista vulga, ao afirmar que ele queria derivar a superestrutura das relações materiais. Ao contrário, Benjamin procurava conhecer que tipos de relações era possível estabelecer entre duas esferas.

Sobre esta mesma questão Kothe comenta que Adorno considera errada a capacidade de Benjamin em relacionar diretamente fatos da infra-estrutura em eventos da superestrutura e critica Benjamin dizendo que seu trabalho revela “carência de mediação e de dialética” ¹⁴³. Kothe ainda afirma que, para Benjamin, “a dialética materialista baseava-se no reconhecimento de que os fenômenos da arte – e da cultura em geral – podem ser relacionados imediatamente com fenômenos do desenvolvimento material” ¹⁴⁴, justificando que essa relação deve-

se ao “caráter constelacional e assistemático do modelo de construção do trabalho das passagens, cada parte iluminando e contrastando as outras”. Quanto à questão da teoria, tão cobrada por Adorno em diversas cartas, Benjamin deixa claro que se apresentaria na terceira parte da obra sobre Baudelaire.

Segundo Adorno, na carta datada de 10/11/1938, a suposta ausência da teoria afeta profundamente a empiria, posto que retira dos fenômenos o seu valor histórico-filosófico, tornando os fenômenos apreensíveis somente pela subjetividade. Este fato resulta em um trabalho que se limita apenas na exposição dos fatos de modo deslumbrado e que, por causa de tal procedimento, “o trabalho se alojou no cruzamento da magia como positivismo” ¹⁴⁵. Sugere Adorno que Benjamin, para romper com tal “cruzamento”, se utilize da teoria mas que esta de preferência seja de cunho teológico. Diante desta crítica, Benjamin esclarece a Adorno que o que esta considera uma exposição deslumbrada dos fatos corresponde exatamente à atitude filológica que ele se propôs a seguir, enquanto um método para a elaboração da Segunda parte da obra sobre Baudelaire, sendo

¹⁴³ Kothe, Flávio R. Benjamin e Adorno: Confrontos, p. 90.

¹⁴⁴ Ibidem, 1978, p. 90

¹⁴⁵ Carta de Adorno a Benjamin – New York, 10/11/1938, traduzida por Sônia Campaner Miguel Ferrari, em anexo a tese: Dialética e Filologia em Walter Benjamin, Campinas, SP.

que esta parte do trabalho, segundo Benjamin, é a única que pode ter autonomia com relação às outras duas partes da obra sobre Baudelaire, daí Benjamin tê-la enviado ao Instituto para fim de publicação.

Argumenta Benjamin frente à crítica de Adorno que:

“a aparência da facticidade fechada que está presa a pesquisa filológica e encanta o pesquisador desaparece na medida em que o objeto é construído na perspectiva histórica. As linhas de fuga dessa construção convergem em nossa própria experiência histórica” ¹⁴⁶.

A atitude filológica que consiste na análise minuciosa do material que possui o crítico possibilita a este o surgimento de um olhar dirigido ao objeto. Este lhe apresenta como resultado de uma dupla construção: ele é construído segundo a perspectiva histórica do autor estudado (Baudelaire) e é apreendido segundo a

perspectiva histórica do crítico (Benjamin). Esclarece Bolle, sobre esta questão da construção do livro sobre Baudelaire:

Benjamin trabalha, o tempo todo, com um enfoque variável em relação ao “seu” autor, ora se identificando com ele, ora se distanciando. Essa superposição da metrópole e de um eu exemplar, e o permanente deslocamento no olhar (do crítico para o poeta, para outros autores ou diversos caracteres sociais) são procedimentos técnicos que permitem ao ensaísta-históriógrafo ora mergulhar no “sonhos do século XIX”, ora despertar deles para a Modernidade do século XX. ¹⁴⁷

A poesia baudelairiana que é interpretada por Benjamin e apreendida enquanto um objeto principalmente histórico, mas também estético, contém os dados fundamentais que permitem a compreensão do século XIX, dados que revelam a imagem que esse século criou de si mesmo, uma vez que Baudelaire, em sua poesia, encarna a própria modernidade. A apreensão do objeto, a poesia, na perspectiva histórica tanto promove um distanciamento como estabelece uma proximidade entre os dois séculos: o eu que se encontra o poeta e o eu que se

¹⁴⁶ Carta de Benjamin a Adorno, 09/12/ 1938, tr. por Sônia Campaner Miguel Ferrari.

¹⁴⁷ Bolle, W. Fisiognomia da metrópole Moderna, São Paulo: Editora Edusp, 2000, p. 60.

encontra o crítico. O distanciamento é que determina a visão sobre o século XIX em todas as suas configurações históricas e expressões culturais. Localiza a formação da sociedade industrial, o seu local de origem que lança em direção ao século seguinte. Assim, o passado recente, o século XIX é apreendido como pré-história do século XX. Porém o contato com as suas marcas é que vai possibilitar esse olhar retroativo e nele se fixar, a fim de perceber a matéria com que ele se identificou.

Ainda em seus esclarecimentos a Adorno, diante de suas severas críticas, Benjamin apela para a lembrança de trabalhos elaborados por ele, anteriores ao ensaio sobre Baudelaire, que enviou ao Instituto, que Adorno bem conhecia, a exemplo, a Origem do drama Barroco Alemão que a crítica está atitude do filólogo. É exatamente o procedimento filológico que fornece as condições da percepção

dos elementos que compõe o objeto analisado. Só ela permite que “o teor coisal”¹⁴⁸ seja ressaltado enquanto compete ao crítico apreender historicamente o seu “teor de verdade”¹⁴⁹. Nas palavras de Benjamin o “teor de verdade seria desfolhado historicamente”¹⁵⁰. Somente através do método filológico, que possibilita a percepção do conjunto de elementos que constitui o objeto, é que se tornará possível passar para a terceira parte da obra na qual Benjamin planejava apresentar a solução para o problema. Segundo Benjamin, a tão salientada ausência de teoria cobrada por Adorno não se deve apenas à atitude filológica mas também ao fato de escrever a segunda parte do livro antes mesmo da elaboração da primeira parte, o que ele mesmo considera uma tentativa ousada.

Com relação a crítica de Adorno, no que se refere à questão do marxismo, diz que Benjamin adotou uma leitura marxista da obra de Baudelaire, e o fez não por questões internas ao trabalho mas por interesses exteriores, e findou por comprometer completamente o próprio trabalho e ainda afirma que “sua solidariedade com o Instituto, da qual ninguém pode alegrar-se mais do que eu, o levou a pagar um tributo ao marxismo, que não faz justiça nem ao marxismo nem

¹⁴⁸ Carta de Benjamin a Adorno, 09/12/1938.

¹⁴⁹ Carta de Benjamin a Adorno, 09/12/1938.

¹⁵⁰ Carta de Benjamin a Adorno, 09/12/1938.

ao senhor” ¹⁵¹. A abordagem marxista dada por Benjamin ao livro sobre Baudelaire, especialmente na segunda parte, não seria digna nem do marxismo nem de Benjamin e que este teria, portanto, negligenciado os dois por manter-se fiel ao Instituto, enfim por questões que não são internas e necessárias à elaboração do trabalho. Benjamin defende-se mais uma vez das críticas, afirmando que não poderia desenvolver o trabalho e analisar o material de pesquisa a partir da perspectiva esotérica pois isso implicaria em “passar por cima dos interesses do materialismo dialético (...) que estão na ordem do dia” ¹⁵². Pode-se compreender que se trata daquilo que Adorno pediu que fosse feito. A abordagem materialista que Benjamin deu ao livro sobre Baudelaire já havia sido discutida com o próprio Adorno, como também a renúncia de uma abordagem

esotérica, há muito tempo antes da elaboração da obra, o enfoque que deveria lhe dar Benjamin não constitui novidade, já estaria estabelecido anteriormente. Daí Benjamin afirmar que sua adesão ao modo de análise do materialismo dialético não implicava uma simples “fidelidade ao materialismo dialético, mas a solidariedade com a experiência que todos nos últimos quinze anos” ¹⁵³. Assim Benjamin explicita o significado do uso do termo “materialismo dialético”: Esta utilização não se dá por uma simples formalidade e tampouco por interesse. São as experiências feitas pela sua própria geração e que são os verdadeiros materiais com que Benjamin tem em vista para trabalhar. Essa experiência diz respeito a um conglomerado de forças nas quais estão imersa a sua geração, forças estas que nasceram no solo do século XIX e que amadureceram durante o século seguinte.

Sobre as objeções feitas por Adorno ao trabalho de Benjamin, especificamente sobre a questão do materialismo dialético, Kothe afirma que a recusa e as críticas não se deve a nenhuma ausência de teoria, enfim não se deve à qualidade do trabalho de Benjamin, mas, sobretudo ao fato de que Horkheimer e Adorno “não queriam ver o “Institut” metido em qualquer polêmica ou suspeita política” ¹⁵⁴, acreditando que isso poderia comprometer as pessoas envolvidas com

¹⁵¹ Carta de Benjamin a Adorno, 10/11/1938.

¹⁵² Carta de Benjamin a Adorno, 09/12/1938.

¹⁵³ Carta de Benjamin a Adorno, 09/12/1938

¹⁵⁴ Kothe, Benjamin e Adorno: Confrontos, p. 93.

o Instituto, pela expansão do nazismo e do período pré-guerra. Conclui Kothe que o motivo da recusa por parte de Adorno, do trabalho de Benjamin não é de natureza objetiva, mas

“o que havia, era uma divergência quanto ao entendimento do materialismo dialético; não eram tanto os interesses deste que haviam sido desconsiderados, mas principalmente os interesses do Instituto” ¹⁵⁵

IV. CONCLUSÃO

Como se viu no corpo da presente dissertação, percorrendo o caminho da reflexão sobre modernidade em Charles Baudelaire, segundo a ótica de Walter Benjamin, não foi apenas só nos escritos teóricos do poeta francês, que o filósofo encontrou a verdadeira visão da modernidade, mas principalmente na obra poética de Baudelaire. Tal visão de modernidade revelou-se muito mais abrangente do que a concepção da modernidade presente na teoria estática do poeta francês. Creio que a verdadeira visão da modernidade seja, de preferência, mais válida para o próprio Benjamin do que para Baudelaire. O que não significa que a concepção da modernidade na teoria baudelaيرية tenha sido negada por Benjamin, mas trata-se de uma ampliação e aprofundamento, a partir de um outro olhar que, dispondo de um distanciamento histórico, certamente poderia alcançar.

Na teoria estética de Baudelaire, a modernidade revelou-se como uma época marcada pela transitoriedade e a fugacidade dos fenômenos, e destas propriedades o artista deveria extrair a beleza moderna e, ao mesmo tempo, Baudelaire assegurou que a modernidade não é uma particularidade de uma determinada época, mas é comum a todas as épocas, revelando assim, a ambigüidade inerente à própria concepção da modernidade: modernidade/época e

¹⁵⁵ Ibidem, 1978, p. 92.

modernidade/momento específico de todas as épocas. Sendo que a modernidade/época se identifica com sua própria especificidade, assim época e o específico fundem-se. A época moderna tornou-se a sua especificidade. Isto significa dizer que o tempo, na época moderna, transcorre com tamanha velocidade que o que é moderno torna-se imediatamente antigo, em que o novo já se faz velho.

Considerando também o fazer artístico, profere Baudelaire que o artista, para executar sua obra, deve desprender esforço intelectual e físico, tanto para alcançar a beleza fugaz nos fenômenos fugidios, prestes a desaparecerem,

quanto para transfigurá-la em arte, devendo agir com rapidez, antes que as imagens fujam da memória. Assim, a modernidade se define pela caducidade, pela tensão entre a lembrança e esquecimento, pela luta para reter os instantes fugidios do tempo que fluem celeremente.

Viu-se que Benjamin não permaneceu nos limites da concepção da modernidade presente na teoria baudelaireana, identificando na figuração poética de Baudelaire e a interpenetração entre a antiguidade e a modernidade, o que lhe permitiu perceber, neste entrelaçamento, a condição de refletir sobre a sociedade capitalista, e nesta reflexão encontrar a verdadeira visão da modernidade. Diferente dos textos teóricos, nos quais as categorias de moderno e antigo se apresentam em uma oposição temporal, Benjamin, na leitura que fez das poesias de Baudelaire, compreendeu estas duas categorias segundo uma perspectiva histórico-social, possibilitando compreender as duas formas de interpenetração, essenciais para uma reflexão rigorosa sobre a experiência social moderna e, através desta, identificar a verdadeira visão da modernidade.

A primeira forma de interpenetração, relacionada à experiência social moderna, fundou-se segundo a forma mercadoria. Este trespassamento entre o antigo e o moderno é percebido através da lógica do capitalismo. As indústrias lançam no mercado uma diversa gama de mercadorias que, logo obsoletas, devem ser substituídas por outras. Recorrendo ao conceito de fetichismo da

mercadoria, Benjamin, inspirado na análise de Marx, constatou que a mercadoria, ao ser posta em circulação, oculta as propriedades humanas das quais ela também se constituiu e, por permanecerem despercebidas, os consumidores podem atribuí-las sentidos outros segundo suas necessidades, visto que só o valor de troca é perceptível. Parece que as mercadorias surgem milagrosamente saídas direto da natureza para as prateleiras, tornando-se alvos míticos do desejo dos consumidores.

A dinâmica da produção de mercadorias é sempre fabricar algo que promova no consumidor a idéia de que ele está adquirindo algo novo, e tornar isto

uma necessidade. Em busca de satisfazer o seu desejo, o consumidor compra a última novidade, só que o mais novo logo se torna ultrapassado. Assim, o novo que sempre reaparece é apenas o mesmo, o sempre igual. Do mais moderno só emerge o antigo, posto que este moderno se constitui a partir do antigo. A promessa do capitalismo, com suas novas técnicas, de trazer a felicidade para a sociedade não se realizou, pois o futuro é figurado sob a forma do passado. Assim como no sonho, o desejo nunca se realiza, apesar de suas inúmeras tentativas, sempre que emerge à consciência é de modo distorcido, confuso. Sendo o desejo pertencente ao passado, ele busca a satisfação, assim como a sociedade esperou das novas técnicas.

A alienação é o alimento desta sociedade que Baudelaire, segundo a leitura de Benjamin, tinha consciência desta realidade, daí o poeta em suas poesias comparar-se com a prostituta, a fim de desvelar o segredo da mercadoria. A prostituta é a mercadoria humanizada que deixa visível sua propriedade humana, negociando-se a si mesma no mercado, ou seja, ela é simultaneamente mercadoria e vendedora.

Como se viu, o tempo implantado pelo capitalismo possui apenas caráter destrutivo. Tudo ocorre com intensa velocidade, impedindo o ser humano de viver a verdadeira experiência ligada à tradição, na qual o sentido das coisas era possível ser captado e ainda por dispor de tempo necessário, a fim de que as

imagens percebidas se sedimentem na memória. Num ritmo de vida alucinante, só é possível uma experiência em que a consciência alerta, reaja imediatamente aos diversos estímulos exteriores. O ciclo do processo de produção de mercadorias aprisiona o ser humano numa sociedade estritamente cambiante, rica em mercadorias e pobre de sentido. Mas é esta transformação constante que substancialmente nada faz de novo, que funda um tempo por sua extrema velocidade gerando a paralisia e a ausência de sentido da existência humana.

Viu-se também que a segunda forma de interpenetração vislumbrada por Benjamin se deu através do recurso poético utilizado por Baudelaire: a alegoria. Este recurso estético tem a função de resistir ao tempo reificado do spleen que promove o esvaziamento de sentido das coisas inclusive, do próprio ser humano.

Portanto, a alegoria, por poder dar sentido a uma coisa que não o dela mesma, pode arrancar o passado preso ao presente, através deste processo de ressignificação e presentificação deste passado. O retorno do passado para o presente é uma forma de aliviar o presente e dotá-lo de um sentido que fora perdido.

Pôde-se perceber que a verdadeira visão de modernidade não consistiu apenas na caducidade, na tensão entre lembrar e esquecer, na tensão entre a vida e a morte, mas também por revelar o eterno retorno do mesmo e ainda acenar para a libertação do passado oprimido.

Podemos, portanto, arriscar a conclusão que, a despeito das polêmicas em torno da questão, o livro sobre Baudelaire seria uma miniatura da obra, *O Trabalho das Passagens*. As cartas de Benjamin tanto para Adorno, Scholem como para Horkheimer, são claras no que Benjamin pretendia, uma vez que a categoria central do Trabalho das Passagens a ser desenvolvida, seria a do fetichismo da mercadoria, como também no livro sobre Baudelaire, ambos inacabados. Adorno, em sua discussão com Benjamin, constatada nas correspondências trocadas entre os dois, no final de 1938, tece críticas severas ao trabalho de Benjamin, enviado ao Instituto de Pesquisa Social, que seria o segundo capítulo do livro sobre Baudelaire. Adorno, dentre outras críticas, acusa Benjamin de não ser materialista.

Por mais que Benjamin tivesse se encantado com a Paris do Século XIX, o seu objetivo não era contar a história do passado. O foco de sua atenção era a sua própria época, o século XX. Daí pode-se concluir que a poética baudelairiana deve ser apreendida não somente como objeto estético, mas principalmente como objeto histórico.

Como bem profere Jeanne Marie Gagnebin, trabalhar com Benjamin é aceitar o fato de estar lidando com fragmentos e uma maioria de obras inacabadas.

V. BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. Caracterização de Walter Benjamin, tr. br. F. Kothe, IN: Theodor Adorno; Sociologia. São Paulo: Ática, 1986.

AQUINO, J. E. F. Imagem onírica e imagem dialética: considerações sobre crítica social e teoria da história em Benjamin, I Encontro de Estudantes de Pós-Graduação em Filosofia da PUC-SP (comunicação), São Paulo, 2004 (mimeo).

ARENDT, Hannah. Walter Benjamin: 892-1940, IN: Homens em tempos sombrios, tr. Br. D. Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora, tr. br. Edson L. Heldt. Petrópolis: Editora Vozes, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. Poesia e prosa: volume único. Organização Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1995.

BENJAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter. A filosofia Walter Benjamin: destruição e experiência, tr. br. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1997.

BENJAMIN, Walter. A origem do drama Barroco Alemão, tr. br. Sérgio P. Rovonet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo, Obras Escolhidas, I, III, tr. br. J. C. M. Barbosa e H. A. Baptista, São Paulo: Editora Brasiliense, 1989, 3a. edição.

BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, arte e política, Obras Escolhidas, t. I., tr. br, Sérgio P. Rovagnet, 7a. edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade, tr. br. Carlos F. Moisés e Ana M. L. Loriatti, 17a. edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOLLE, Willi. Fisiognomia da Metrópole Moderna, 2a. edição. São Paulo: Edusp (Editora da Universidade de São Paulo), 2002.

BUCK-MORSS, Susan. Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens, tr. br. Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó-SC: Editora Universitária Argos, 2002.

COELHO, Teixeira. Moderno, pós-modernismo. 3a. edição. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda.

EDGLETON, Terry. A ideologia da estética, tr. br. M. S. Rego Costa, Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1993.

FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos. t. v. IN: Obras Completas de Sigmund Freud, tr. br, Walderedo J. de Oliveira. 2a. edição. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

FRIEDRICH, Hugo. Estrutura lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX), tr. br. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva, 2a. edição. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

GAGNEBIN, J. Marie. História e narração em Walter Benjamin. 2a. edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

GAGNEBIN, J. Marie. Sete aulas sobre linguagem, memória e história. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1997.

HABERMAS, Jürgen. Crítica conscientizadora ou salvadora – A atualidade de Walter Benjamin, tr. br, B. Freitag e S. P. Ronavet, IN: Habermas: Sociologia. São Paulo: Ática, 1980.

HABERMAS, Jürgen. O discurso filosófico da modernidade, tr. br. Luiz S. Repa e R. Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HAUSER, Arnoud. História social da arte e da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

JIMENEZ, Marc. O que é estética? tr., br. Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo-RS: Editora UNISINOS, 1999.

KONDER, Leandro. Walter Benjamin: O marxismo de melancolia. 3a. edição. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1999.

KOTHE, Flávio R. Walter Benjamin: sociologia. 2a. edição. São Paulo: Editora Ática, 1991.

KOTHE, Flávio R. Benjamin e Adorno: confrontos. São Paulo: Ed. Ática, 1978.

LAGES, S. Kampff. Walter Benjamin: tradução e melancolia. São Paulo: Edusp (Editora da Universidade de São Paulo), 2002.

MARX, Karl. O capital: crítica da economia política. 14ª. edição, tr. br, Reginaldo Sant'Anna, Livro Primeiro T. J. Rio de Janeiro, Editora Bertrand Brasil S/A, 1994.

MATOS, Olgária C. F. O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993.

MISSAC, Pierre. Passagem de Walter Benjamin, tr. br. Lílian Escoril, São Paulo: Iluminuras, 1998.

REVISTA USP, 1992. Dossiê Walter Benjamin.

RONAVET, São Paulo. As razões do iluminismo, 2a. edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

RONAVET, S. Paulo, Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin. 2a edição. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1990.

SCHOLEM, Gershom. Walter Benjamin, Gersom Scholem: correspondência. Coleção Debates, tr. br. Neusa Soliz. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

SCHOLEM, Gersom. Walter Benjamin: a história de uma amizade. Coleção Debates, tr. br. G. G. de Souza. N. N. Zins e J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

SILIGMANN-SILVA, Márcio. Min: romantismo e crítica poética. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 1999.

VALTINO, Gianni. O fim da modernidade, nilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. tr. br. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

