

## O IDEAL DE BAUDELAIRE POR WALTER BENJAMIN

Luciano Ferreira GATTI<sup>1</sup>

- RESUMO: O artigo examina a interpretação feita por Walter Benjamin dos poemas de Charles Baudelaire marcados pela noção de *ideal*, a qual se opõe ao *spleen*. Benjamin encontra aí o esforço de rememoração de uma experiência plena, a qual constituiria, por sua vez, um elemento essencial à compreensão da modernidade como impossibilidade desta forma de experiência. Com as noções de beleza e de aura, o artigo busca ainda salientar a importância da categoria da distância para a configuração desta forma de experiência.
- PALAVRAS-CHAVE: Walter Benjamin, Charles Baudelaire, experiência, poesia moderna, aura, distância.

### As correspondências

Em seus ensaios sobre Charles Baudelaire, Walter Benjamin apontou o cerne da experiência moderna figurada pelo poeta francês na relação entre *spleen* e *ideal*, termos que nomeiam o primeiro ciclo de poemas do livro *As Flores do Mal*. A modernidade definiria-se então, pela oposição entre a consciência aguda da dissolução da experiência, no sentido enfático do termo, pelas condições de vida em uma grande cidade (*spleen*) e a necessidade de rememoração desta experiência impossibilitada (*ideal*). Se no *spleen*, Baudelaire deu forma à angústia de uma existência ameaçada pela estranheza do mundo e pela temporalidade que, a cada segundo corroía a vida. No *ideal*, esse ritmo destruidor é suspenso em favor da evocação de uma felicidade primeira e original, na qual o sujeito poético ainda se reconheceria no mundo à sua volta.

---

1 É Doutor em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

*Spleen* e *ideal* configuram uma posição crítica perante à modernidade. Nesse sentido, o *ideal* não se apresenta como uma fuga daquelas condições adversas apresentadas pelo *spleen*. Um dos objetivos do presente artigo é mostrar que tais termos são inseparáveis, o que significa que o *Ideal*, antes de tudo, é um esforço de representação de uma experiência plena em um estado de crise da experiência. A remissão de um tempo pleno e de uma harmonia entre eu e mundo a uma *Vida anterior* – título de um poema marcado pelo *ideal* – só se justifica pela consciência de não haver espaço para tal experiência na vivência urbana do século XIX. A crítica que o *spleen* dirige à modernidade não seria compreensível, por sua vez, sem a manutenção de dados de uma verdadeira experiência que se inviabilizou. Como sintetizou Benjamin, “somente ao se apropriar desses elementos é que Baudelaire pôde avaliar inteiramente o verdadeiro significado da derrocada que testemunhou em sua condição de homem moderno” (Benjamin, 1991, p.132; 1999, p.638).

Como coloca Benjamin, Baudelaire figura com o *Ideal* algo que está de antemão perdido. “Se existe realmente uma arquitetura secreta nesse livro [*As Flores do Mal*] – tantas foram as especulações em torno disso –, então o ciclo que inaugura a obra bem poderia estar dedicado a algo irremediavelmente perdido” (idem). É a experiência plena do *ideal* que Baudelaire procura representar em poemas como o soneto das *Correspondências* e *A Vida Anterior*. Ambos remetem a uma experiência não mais possível entre os homens do século XIX. Eis os poemas:

#### *Correspondências*

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

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

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

Como a expansão das coisas infinitas,  
Como o âmbar, o almíscar, o benjoin e o incenso,  
Que cantam os transportes do espírito e dos sentidos. (Baudelaire, 1976, p.11)

*A Vida Anterior*

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

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

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

Que me refrescavam a frente com suas palmas,  
E cujo único cuidado era o de aprofundar  
A dor secreta que me fazia definhlar. (Baudelaire, 1976, p.17-8)

O soneto das *Correspondências* é o quarto poema do ciclo *Spleen e Ideal*, e é um daqueles que melhor configuram o *ideal*. Baudelaire o localiza numa natureza especialmente construída pela atividade poética. O templo de vivos pilares não é a natureza empírica da qual Baudelaire buscaria aproximar-se numa tentativa de comunhão, mas uma recriação artificial do que poderia ser a imagem de tal harmonia. Seu antinaturalismo, que trans- parece mesmo na figuração da natureza, é relevante tanto por indicar a inexistência prévia, anterior ao homem, de uma natureza depositária da inocência do mundo, como por mostrar que somente no espaço produzido pela linguagem do poema essa harmonia é possível. A seqüência do poema indica isso na maneira como ocorre a correspondência entre esse meio natural e o homem que o atravessa. Baudelaire desenvolve essa relação por meio de uma metáfora, *floresta de símbolos*, algo que é próprio da invenção de significações novas pela linguagem humana. A fusão de um elemento natural – *floresta* – com um elemento lingüístico – *símbolo* – pode ser interpretada tanto como uma produção de sentido no mundo pela linguagem humana, como o reconhecimento pelo homem de uma linguagem natural existente no mundo; as duas interpretações necessitam do poema e da experiência que ele produz entre homem e natureza para se configurarem. Essa dimensão produtora de experiência do poema se reforça na rima entre palavras e símbolos (*symboles/paroles*), ambos do domínio da linguagem humana, mas que são transferidos para a natureza, a qual torna-se cúmplice do homem com a devolução de olhares familiares, ápice da correspondência entre homem e natureza que o poema produz, apesar da cisão original entre ambos.

Na estrofe seguinte, o poema introduz as amplas dimensões e a distância espacial como os meios pelos quais as correspondências entre os dados dos sentidos são possíveis. Somente revestidos no mistério que a amplitude proporciona, vedando o contato direto com seu segredo, perfumes, cores e sons se assemelham numa mesma unidade. As comparações presentes na terceira estrofe vêm confirmar o que o poema conseguiu criar pela evocação da distância e de uma linguagem de correspondência entre símbolos: perfumes, cores, sons, texturas tornam-se comparáveis, numa progressão que encontra seu ápice no primeiro verso da última estrofe: a expansão das coisas infinitas, o desdobramento interminável da mesma experiência langorosa, cuja única exemplificação possível encontra-se na remissão ao Oriente e suas especiarias, símbolos tanto do exótico, de delícias inimagináveis, como do encanto da extrema distância que o poema mantém envolvida em mistério, e que unificam o ritmo dos sentidos e do espírito daquele acometido por tal experiência. O ritmo pouco marcado do poema, com poucas vírgulas e cesuras discretas, enfatiza o embalo dessa experiência única que se desenvolve ao infinito, algo marcado pela utilização dos verbos no presente do indicativo, como a indicar um sentido forte de presente, inviolável pelo transcurso do tempo, pela transformação do presente em passado.

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

lhor, o momento em que tais correspondências tornam-se indissociáveis de sua própria experiência.

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

Na interpretação de Benjamin, esses dois poemas apresentam temas idênticos. Ambos situam a familiaridade do poeta com um meio que não lhe é estranho, e que corresponde ao seu estado de alma. Não só o poeta se corresponde com o ambiente, mas os diversos elementos figurados guardam entre si uma relação de semelhança. As correspondências que os poemas produzem – entre cores, sons e odores, entre o céu e o mar, entre o olhar do poeta e dos símbolos figurados – são reveladores da imagem de harmonia que Baudelaire procura focalizar. Nada destoia, tudo se assemelha e se corresponde. Os poemas trazem, de modo forte, a evocação de algo situado a uma distância infinita, correlata tanto ao mistério e à inviolabilidade com que acenam na sua inacessibilidade, como também à transposição da experiência a uma existência fora da vida cotidiana da Paris do século XIX. Benjamin os localiza com razão num passado imemorial. Nessa dimensão fundamental do tempo que os poemas apresentam, eles são “dados do recordar”, trazem consigo a nostalgia de uma experiência com o mundo cujo único acesso reduziu-se à atividade de recordá-la. Em uma anotação para o livro sobre as *Passagens*, Benjamin coloca que

seria um erro pensar a experiência contida nas correspondências como uma simples contrapartida a certos experimentos com a sinestesia (como ouvir cores ou ver sons) conduzidos em laboratórios psicológicos. Em Baudelaire, é menos um caso de rea-

ções bem conhecidas sobre a qual a crítica de arte esnobe fez furor, do que o meio em que tais reações ocorrem. Esse meio é a recordação, e com Baudelaire ela ganha uma densidade incomum. Os dados sensoriais correspondentes se correspondem nela; elas estão plenas de recordações, que funcionam de maneira tão densa que parecem ter surgido não dessa vida, mas de uma mais ampla vida anterior. É essa vida que é aludida pelos "olhos familiares" com que essa experiência escrutina aquele que é por ela afetado. (Benjamin, 1999b, p.464)

Benjamin interpreta a experiência almejada por esses poemas a partir de uma conjunção entre passado individual e passado coletivo, algo que para Baudelaire só nas experiências de cultos (*A Natureza é um templo...*), registradas pela memória, seria possível.

Onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo. Os cultos, com seus cerimoniais, suas festas, (...) produziam reiteradamente a fusão desses dois elementos na memória. Provocavam a rememoração em determinados momentos e davam-lhe pretexto de se reproduzir durante toda a vida. (Benjamin, 1991, p.107; 1999a, p.611).

Benjamin aqui, não se refere apenas à memória individual desses cultos coletivos, mas a uma memória que se realiza na coletividade, e, mais, que é elemento decisivo para a integração de uma coletividade. Nos cultos, há o reconhecimento de uma história comum e de uma relação profunda entre as práticas atuais e a reiteração de certos costumes tradicionais. É a partir desses momentos, e isso é o mais importante para Benjamin, que a verdadeira experiência se constitui, justamente pelo contato reiterado com o passado, pela possibilidade da experiência das gerações passadas ser comunicada às gerações atuais e, conseqüentemente, às gerações futuras, numa retomada da tradição afirmada em dias especiais, os dias de festa, que se destacam do desenrolar cotidiano do tempo como dias de rememoração. A memória assim, não é só a recordação de uma experiência vivida no passado, mas a sua atualização no presente, reiterando seu sentido aos dois tempos numa comunicação mais íntima entre eles. Segundo Benjamin, seria esse o contato com o passado almejado pelas correspondências de Baudelaire. Elas manteriam resquícios da verdadeira experiência através da evocação de um passado no qual a separação rígida entre indivíduo e coletividade não teria sentido.

## **Tempo e distanciamento**

A necessidade da distância para a configuração da experiência é um elemento que aparece com força em passagens centrais do ensaio *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*. Benjamin aborda aí a distância como elemento

da experiência de culto das correspondências, sob o viés da questão da aparência e do belo na obra de arte. Em uma remissão implícita a conceitos desenvolvidos em seu ensaio *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica* (1936), como os de aura, autenticidade, valor de culto e valor de exposição, Benjamin procura delimitar a questão da aura no interior da experiência literária de Baudelaire. Para isso, distingue duas acepções do belo, uma histórica e outra natural. Ambas referem-se, cada uma à sua maneira, ao tema da distância. A primeira, histórica, procura determinar a relação da “experiência aurática” das correspondências com a tradição através da noção de culto; e a segunda, o belo natural, procura esclarecer o que pode-se chamar de a inalcançabilidade do objeto que é integrado na experiência da aura, conforme Benjamin a vê realizada nas correspondências de Baudelaire. Sobre a primeira noção de belo, Benjamin diz:

O belo é, segundo sua existência histórica, um apelo à união com aqueles que outrora o haviam admirado. O ser-capturado pelo belo é um *ad plures ire*, como os romanos chamavam a morte. A aparência no belo consiste, para efeito dessa caracterização, em que o objeto idêntico buscado pela admiração não se encontra na obra. Esta admiração recolhe o que gerações anteriores admiraram na obra. (Benjamin, 1991, p.132; 1999, p.638)

O belo aqui aproxima-se de uma relação que a obra estabelece com a tradição na forma com que ela é apreciada no correr dos anos; há uma dependência entre o julgamento presente da obra e a reverência que foi prestada a ela ao longo do tempo. Como o que está em questão é o estatuto da experiência figurada no soneto das *Correspondências*, pode-se dizer que Benjamin indica uma relação que tal experiência estabelece com o passado, tanto nessa tradição de contemplação da obra como no passado coletivo na esfera de culto. Mas essas indicações, presentes no ensaio sobre Baudelaire, talvez não sejam suficientes para explicar o tom exato com que Benjamin interpreta as correspondências a partir das noções de culto e de distância. Para isso, uma remissão a alguns conceitos do ensaio sobre a *Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica* pode ajudar.

Benjamin estabelece um contato com suas reflexões desenvolvidas no ensaio sobre a *Obra de Arte* por meio de uma retomada do fenômeno do declínio da aura. Essa retomada não deixa de ocorrer, porém, sem uma mudança de perspectiva. No texto sobre Baudelaire, a questão da aura está intimamente relacionada ao declínio de uma experiência que é representada na obra, enquanto que no ensaio sobre a *Obra de Arte*, o declínio da aura está vinculado à existência material da própria obra. Benjamin enfatiza antes as ameaças sobre a obra de arte tradicional quando essa passa a ser reproduzida do que o declínio da experiência que a obra tenta focalizar na era

da reprodutibilidade técnica. Esse último tema só será abordado mais detalhadamente no ensaio sobre Baudelaire, quando o exame da aura é feito em uma forma artística – a poesia lírica – para a qual não se coloca o problema da reprodutibilidade. No ensaio sobre a *Obra de Arte*, o abalo na tradição representado pelo declínio da aura é abordado a partir da ameaça que se abate sobre um elemento fundamental da obra quando ela passa a ser reproduzida, a autenticidade:

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. Os rastros das primeiras só podem ser investigados por análises químicas ou físicas, irrealizáveis na reprodução; os rastros das segundas são objeto de uma tradição, cuja reconstituição precisa partir do lugar em que se achava o original. (Benjamin, 1989, p.167; 1999, p.475)

Benjamin designa por tradição um caminho percorrido pela obra ao longo do tempo que diz algo não só sobre ela mesma, mas também sobre as relações sociais erigidas em torno dela. São essas relações que dão sentido ao conceito de autenticidade e à inserção da obra autêntica num certo contexto. A autenticidade é dependente de uma qualidade intrínseca à obra, o fato de essa manter-se única, mas designa algo que vai além da unicidade do objeto material, e alcança uma dimensão qualitativa ao configurar a experiência humana realizada no decorrer do tempo em torno da obra, sempre igual e idêntica a si mesma. É essa relação entre obra e tradição que se perde com a sua reprodução.

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquivava do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só o testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional. (Benjamin, 1989, p.168; 1999, p.477)

Ao substituir a existência única da obra por uma existência em série, a reprodução destaca o objeto do domínio da tradição, provocando um abalo significativo da autoridade que esta exercia por meio de sua singularidade. Nesse momento, o declínio da aura se coloca como o abalo da tradição quando a autenticidade da obra é ameaçada. “O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura” (idem).

A passagem da unicidade da obra para a sua inserção no interior de uma tradição é feita por Benjamin por meio da consideração sobre o processo de recepção das obras. Isso se torna claro no momento em que, se percebe que as causas do declínio da aura estão também relacionadas à necessidade cada vez maior em fazer com que as coisas fiquem mais próximas, bem como a tendência a superar o caráter único dos eventos. Essas duas causas do declínio da aura estão presentes na reproduzibilidade, que rompe o caráter único das obras de arte, ao mesmo tempo em que torna possível ao apreciador manter uma reprodução da obra em sua casa ao contato de suas mãos. A reproduzibilidade significa a superação do caráter único e distante da obra na maneira como ela é recebida. No seu limite, a unicidade da obra remete a uma

“interdição de contato” semelhante à ocorrida na experiência religiosa, pois o sagrado só se deixa reconhecer se respeitada essa *intocabilidade*. (...) a tradição valoriza na obra sua unicidade/autenticidade, sendo que esta nada mais é do que sua aura. Ocorre que esta valorização do objeto como *único* não é senão a lembrança da “forma mais primitiva” de incorporação da arte na sociedade, a saber, como culto, e cuja função qualifica de ritual. (...) Consequentemente, toda e qualquer tradição que dê valor essencial a esta existência aurática da obra não deixa de se vincular a esta função ritual. (Palhares, 2001, p.51-2)

A esfera do culto desse modo, é para Benjamin, a forma mais antiga de inserção da obra em uma tradição. Nesse contexto, em que a obra está indissociável do ritual mágico ou religioso, chega a ser mais importante a existência da obra do que sua exposição. Encerrada na dimensão do culto, as obras são quase obrigatoriamente mantidas em segredo, vistas apenas por poucos privilegiados que a ela têm acesso. À medida, porém, que a obra se emancipa de seu valor de culto, aumentam as ocasiões para que elas sejam expostas. O que é importante para a nossa análise é a ressalva de Benjamin que nos diz que mesmo com a emancipação do ritual, permanecem resíduos dessa apreciação de fundo teológico:

A forma mais primitiva de inserção da obra de arte no contexto da tradição se exprime no culto. As mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso. O que é de importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual. Em outras palavras: o valor único da obra de arte “autêntica” tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do Belo. (Benjamin, 1989, p.171; 1999, p.480)

No texto sobre Baudelaire, essa noção profana de culto como culto ao belo é retomada nas considerações sobre a experiência das correspondências.

A obra de arte aurática deixa de ser reduzida a uma unicidade e autenticidade puramente material e passa a se consolidar como o receptáculo duma experiência autêntica, capaz do mesmo modo de ocasionar uma experiência singular. (...) E assim, para além de uma simples função ritual, a obra de arte bela representará a possibilidade de conservação e de reatualização duma experiência preciosa (...). Nesse sentido, a noção de “unicidade” como atributo característico da obra de arte aurática passa a denotar, fundamentalmente, aquele instante singular e irrepetível de reconhecimento entre o espectador e elementos da obra, momento atemporal mas fugidio, arrancado do fluxo do tempo; enfim, ocasião de realização duma *experiência*. (Palhares, 2001, p.108-9)

Benjamin procura resguardar uma dimensão da aura no interior da modernidade justamente naquele poeta que viveu de forma mais profunda a experiência de sua dissolução. Em face desse declínio, o único acesso a essa experiência é a rememoração, a qual guarda como traço principal a busca pelo contato com uma tradição passada. “O belo é, segundo sua existência histórica, um apelo à união com aqueles que outrora o haviam admirado. Esta admiração recolhe o que gerações anteriores admiraram na obra” (Benjamin, 1991, p.132 1999, p.639). Dessa forma, a definição de aura guarda um espaço para o contato com a tradição: “É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja” (Benjamin, 1989, p.170; 1999, p.479). Se na obra de arte como objeto material, a obra entra em contato com a tradição pelo recolhimento em si da apreciação que o tempo lhe proporcionou, nas correspondências, a experiência da aura é o contato com o elemento distante, representado pela tradição, por meio da configuração de uma obra que busque alcançá-la. A distância que não pode ser anulada está representada pela localização das correspondências no imemorial, sendo a rememoração o ato poético de tentar estabelecer uma relação com ela. Ainda que a separação não possa ser anulada, a experiência do *ideal* em Baudelaire consegue trazer para a temporalidade do poema traços dessa experiência que transparecem como correspondências entre os elementos representados. O significado maior do *ideal* está no fato de Baudelaire, ao reconhecer sua impossibilidade no presente, ter-lhe reservado um lugar na *Vida Anterior*, a qual longe de ser uma fuga ou um esquecimento das condições adversas da modernidade, guarda uma relação profunda com ela, pois o fato de tal experiência da aura ser situada no imemorial é o indício forte das condições adversas que geraram tal impulso de rememoração.

Ao definir a aura como a aparição única de algo distante, Benjamin indica que tal distância garante a inacessibilidade do objeto almejado. Isso é demonstrado na aproximação entre a aura e o ritual, no qual a imagem ou a obra permanecem ocultas. Essa distância interposta entre o sujeito e o objeto de sua experiência encerra um mistério sobre o objeto que não é des-

vendado. Muito mais significativo do que dizer que há uma barreira entre sujeito e objeto, é reconhecer que na experiência da aura, a distância é condição para que o objeto se integre à experiência do sujeito. Benjamin procura explicar o declínio da experiência por esses dois fatores sociais que já mencionamos: a necessidade cada vez maior em fazer com que as coisas fiquem mais próximas, e a tendência a superar o caráter único dos eventos (Benjamin, 1989, p.170; 1999, p.479). Na experiência da aura, tanto a distância como a unicidade estão preservadas. Essa distância fundamental corresponde à relação do belo com a natureza. Benjamin diz:

Em sua relação com a *natureza*, o belo pode ser definido como aquilo que apenas “permanece essencialmente idêntico a si mesmo quando velado”. (...) As correspondências nos dizem o que devemos entender por esse véu. Pode-se considerar este último (...) o elemento “reprodutor” na obra de arte. As correspondências representam a instância, diante da qual se descobre o objeto de arte como um objeto fielmente reproduzido e, por conseguinte, inteiramente problemático. Se quiséssemos reproduzir essa aporia com os recursos da língua, chegaríamos a definir o belo como o objeto da experiência no estado da semelhança. (Benjamin, 1991, p.167; 1999, p.639)

A dialética entre proximidade e distância é o que definia essa relação peculiar entre sujeito e objeto chamada por Benjamin de experiência da aura. Ela só é possível enquanto o objeto for mantido inacessível, por mais próximo que sua manifestação esteja do observador. Por isso, a aura é referida por Benjamin também como um segredo ou como um mistério. A relação desse mistério com a distância e com a metáfora do véu reaproveita para a teoria da aura a noção de bela aparência do ensaio escrito por Benjamin sobre o romance *As Afinidades Eletivas* de Goethe. Nesse texto, Benjamin define a beleza pela inacessibilidade da personagem de Otlia. Como sua essência ou a verdade da beleza dessa personagem é sempre escamoteada, o que estaria disponível àquele que a contempla seria apenas uma aparência da beleza. O belo porém, não é, apenas a “bela aparência”, apesar de estar tradicionalmente vinculado à aparência pelo menos desde Platão, como reconhece Benjamin. Mas ainda que a beleza nas coisas vivas e nas obras de arte tenha algo de aparência, sem a qual a própria beleza não seria possível, a aparência não esgota a essência da beleza. Essa essência só pode ser apreendida em dois movimentos: a aparência e algo inalcançável que ela encobre, e que pode mesmo ser definido em oposição à aparência: o sem-expressão (*Ausdruckslose*). (Benjamin, 1999, p.194). Mas a relação entre esses dois elementos é tanto de oposição como de necessidade. Sem essa oposição o “sem-expressão” não pode na arte nem ser corretamente referido, enquanto que o belo deixaria de ser essencialmente belo se a aparência dele desaparecesse. “Essa aparência pertence a ela [a beleza] como um véu uma vez que é uma lei essencial da beleza que ela só aparece velada”

(idem). Benjamin localiza a essência do objeto na metáfora do objeto velado. “Nem o véu, nem o objeto velado é o belo, mas o objeto em seu véu (*Hülle – invólucro*)” (Benjamin, 1999, p.195). Da concepção de belo como amálgama de véu e objeto velado decorre que o belo não é apenas a aparência, mas também aquilo que é encoberto por ela. Essa duplicidade funda a concepção de beleza como algo que é, por definição, inacessível ao observador. Não se reduzindo à aparência, a beleza não é um fenômeno que esconde uma outra realidade. Benjamin coloca-se contra a crítica que vê no desvelamento a descoberta da essência do belo, pois o véu não é um acessório, mas a única forma pela qual a beleza pode ser a nós apresentada. Benjamin opõe o reconhecimento da não desvendabilidade do objeto. “Contra a retirada do véu, todo belo opõe a impossibilidade do desvelamento. Essa é a idéia da crítica de arte. O papel da crítica não é levantar o véu, mas elevar-se à verdadeira intuição do belo pelo seu conhecimento exato como véu” (idem). A crítica busca a intuição do fundamento ontológico divino da obra de arte: a intuição do belo como mistério. Essa é a essência do belo descortinada pela relação entre a aparência e o sem-expressão, a única realidade, segundo Benjamin, cuja essência exige estar velada para nós.

A definição das correspondências como o véu que se coloca na percepção do objeto implica assim numa relação entre proximidade e distância que na sua simultaneidade realizam uma transformação na capacidade de percepção das coisas. A aura, pensada como um véu que encobre o objeto, o torna inacessível. E a experiência da aura é a daquele objeto que, apesar da proximidade, permanece inacessível; é a experiência do encobrimento do objeto velado. A inalcançabilidade é reforçada pelas próprias palavras de Benjamin, ao classificar o belo como o elemento hermético e indefinível das coisas. Ao mesmo tempo, como a obra é uma reprodução da beleza, o belo confere à obra um caráter aporético. A aporia inerente à obra aurática reside na sua tentativa de reproduzir algo que é, por definição, inacessível e inviolável em sua distância; nos termos de nossa discussão, a obra é a única forma de contato com uma experiência originária dos cultos, a qual, na modernidade, se tornou inacessível, subsistindo apenas como “dados do rememorar”. Essa conotação não é negativa, uma vez que a distância não é a vedação da coisa, mas uma maneira de se relacionar com ela que se realiza na cumplicidade com o mistério que a envolve. Há uma recusa da imagem explícita e presente aos olhos como se o afastamento fosse uma condição para representá-la. Experienciar a aura de uma coisa é aproximar-se dela sem destruí-la, sem submetê-la à violência conceitual. Aproximar-se dela é rodeá-la por sucessivas tentativas, por constantes visões que não a esgotam, mas que tomam a via indireta como a única forma de estabelecer um contato com a coisa. Além disso, a definição de aura como uma aparição única permite uma especificação temporal dessa experiência. Na aparição única

de algo distante, a determinação temporal ganha o peso de uma determinação qualitativa. Experimentar a aura de um objeto é perceber o momento único e efêmero em que ele pode ser incorporado em uma experiência. É esse o significado da memória involuntária. No seu instante único, abre-se o horizonte de um tempo preenchido com a qualidade superior de uma experiência única, insubstituível e decisiva.

De acordo com essas colocações, a experiência da aura, a manutenção do mistério do objeto em sua distância, corresponde a uma certa relação entre sujeito e objeto na qual a separação fundamental entre ambos é mantida e superada em uma nova relação. Baudelaire representou isso na forma singular de um paradoxo: conferiu aos olhos carregados de distância um olhar familiar, ao mesmo tempo em que privou os olhos da mulher amada da capacidade de retribuir um olhar. “Quando o homem, o animal ou um ser inanimado, investido assim pelo poeta, ergue o olhar, lança-o na distância: o olhar da natureza, assim despertado, sonha e arrasta o poeta à cata do seu sonho” (Benjamin, 1991, p.140; 1999, p.647). Numa passagem central do soneto das *Correspondências*, Baudelaire assegurava ao sujeito que as evoca a intimidade digna de cúmplices em uma mesma experiência.

O homem o cruza em meio a uma floresta de símbolos  
Que o observam com olhares familiares. (Baudelaire, 1976, p.11)

O envolvimento por um ambiente que não é estranho ou indiferente, mas que devolve o olhar a ele dirigido é caracterização máxima da experiência da aura.

É, contudo, inerente, ao olhar a expectativa de ser correspondido por quem o recebe. Onde essa perspectiva é correspondida (e ela, no pensamento, tanto se pode ater a um olhar deliberado da atenção como a um olhar na simples aceção da palavra), aí cabe ao olhar a experiência da aura em toda a sua plenitude. “A perceptibilidade é uma atenção”, afirma Novalis. E essa perceptibilidade a que se refere não é outra senão a da aura. A experiência da aura se baseia, portanto, na transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza com o homem. Quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la no poder de revidar o olhar. (Benjamin, 1991, p.139-140; 1999, p.646-7)

Benjamin notou o elemento mágico da percepção da aura tanto nestas *correspondências* de Baudelaire. Nelas, a experiência da aura registra a nostalgia de um mundo no qual ainda se podia perceber similitudes entre os objetos, e a partir delas relacioná-los ao contexto de uma experiência individual ou coletiva. Com o declínio da aura, não há só um enfraquecimento da percepção capaz de perceber tais similitudes, mas também do poder de

se apropriar delas numa experiência própria. Baudelaire figurou o declínio de tal experiência em olhos que perderam a capacidade de devolver um olhar. Se na lírica clássica, como Benjamin a vê em Goethe, nenhuma distância é obstáculo ao amor, nos poemas de Baudelaire que tematizam o declínio da aura, perde-se de vista a possibilidade de um reencontro. Benjamin cita os seguintes versos de Baudelaire:

Eu te adoro como a abóbada noturna,  
Ó vaso de tristeza, Ó grande taciturna,  
E te amo tanto mais, bela, quanto tu me foges,  
E quanto tu me pareces, ornamento de minhas noites,  
Mais ironicamente acumular as léguas  
Que separam meus braços das imensidões azuis. (Baudelaire, 1976, p.27)

Nesses versos, Benjamin reconhece uma distância que não pode ser atravessada. Se o que caracterizava a experiência da aura era a possibilidade de se suprimir a distância na troca de um olhar, Baudelaire registrou o declínio dessa experiência na perda da capacidade de retribuir o olhar. “Um olhar poderia ter efeito tanto mais dominante quanto mais profunda é a ausência daquele que olha e que é superada nesse olhar. Em olhos que refletem como espelho, essa ausência permanece intacta. Esses olhos, por isso mesmo, nada conhecem do longínquo” (Benjamin, 1991, p.141; 1999, p.648). O declínio da aura é registrado por Baudelaire no empobrecimento da experiência da distância. Se, como vimos, a distância é um elemento fundamental na estruturação da experiência, os olhos que não a conhecem refletem o isolamento do indivíduo que atravessa tal crise diagnosticada por Benjamin. Esses olhos estão presentes nos seguintes versos:

Teus olhos, iluminados como butiques  
E teixos flamejantes nas festas públicas,  
Recorrem insolentemente a um poder emprestado. (Baudelaire, 1976, p.27-8)

Fazendo uso de um poder emprestado, tais olhos não irradiam mais nenhuma luz própria. Incapazes de retribuir um olhar, estão privados do contato com o objeto distante. A expectativa sugerida pelo encanto deste, recheado de promessas e mistérios, termina frustrada. A renúncia ao encantamento do longínquo está no cerne dessa crise histórica e artística. Benjamin reconhece que essa renúncia “é um elemento decisivo na lírica de Baudelaire. Ele encontrou na primeira estrofe de *A Viagem* sua suprema formulação” (Benjamin, 1991, p.163; 1999, p.670).

Para a criança, enamorada de mapas e estampas,  
O universo é igual a seu vasto apetite.  
Ah! como o mundo é grande à luz das lâmpadas!  
Aos olhos da lembrança como o mundo é pequeno! (Baudelaire, 1976, p.129)

Nessa primeira estrofe, Baudelaire desqualifica de antemão o tema da busca do passado, como uma metáfora da viagem no espaço, em nome da insuficiência das lembranças. Suas esperanças não se voltam para o passado, mas para a promessa de uma felicidade remetida a um futuro longínquo no contato com terras distantes. Mas o sucesso da viagem, como realização de promessas e desejos, é vedado durante todo o poema, o qual busca representar justamente a frustração dessa esperança que, dessa forma, permanece como um desejo infantil irrealizável. Essa desilusão envolvida na renúncia ao fascínio da viagem é tanto mais digna de nota quanto é relacionada por Baudelaire às forças fundamentais de sua época. Os traços marcantes da poesia do *spleen* surgem nesse último poema d' *As Flores do Mal*. Aí, a busca pelo novo, cerne de sua teoria da arte moderna e de sua lírica sobre a vivência urbana, encontra sua última figuração lado a lado com a morte.

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

Verta-nos teu veneno para que ele nos reconforte!  
Queremos, tal é o fogo que queima nosso cérebro,  
Mergulhar ao fundo do abismo, Inferno ou Céu, que importa?  
Ao fundo do Desconhecido para encontrar o novo! (Baudelaire, 1976, 134)

A experiência fundamental que Baudelaire figura no *spleen*, do qual esse poema é uma das grandes representações, é a da dissolução da aura na vivência de choque. O tema da viagem, momento maior da expectativa depositada no horizonte, não se presta mais à representação de desejos ou promessas, mas é utilizado por Baudelaire para a figuração do tédio, do medo, do mal que consome o homem urbano. O longínquo, aquilo que poderia representar de maneira mais forte uma contraposição às condições adversas da vivência urbana, dissolve-se na indiferença pelo destino da viagem que, no final, se justifica apenas pelo objetivo vazio da busca incessante do novo (*Mergulhar ao fundo do abismo, Inferno ou Céu, que importa? Ao fundo do Desconhecido para encontrar o novo!*). Em poemas que tematizam a impossibilidade da rememoração, Baudelaire teria registrado em sua nudez a vivência do habitante urbano do século XIX. Esse nada mais conhece da verdadeira experiência que ainda se apresentava aos olhos nostálgicos do

poeta. O encanto da infinita distância se dissolve nos choques com o tráfego urbano, dando lugar ao olhar atento e prudente que “prescinde do sonho que divaga no longínquo” (Benjamin, 1991, p.142; 1999, p.650).

GATTI, Luciano Ferreira. Baudelaire's *ideal* by Walter Benjamin *Trans/Form/Ação*, (São Paulo), v.31(1), 2008, p.127-142.

- ABSTRACT: This paper examines the interpretation made by Walter Benjamin of Baudelaire's poems determined by the notion of *Ideal*, which is opposed to the concept of *spleen*. The *Ideal* is identified by Benjamin as the effort of remembrance of a full experience, which constitutes an essential element to the understanding of modernity as the impossibility of such kind of experience. At last the explanation of the concepts of beauty and aura is introduced to emphasize the importance of the category of distance to the configuration of this form of experience.
- KEYWORDS: Walter Benjamin, Charles Baudelaire, experience, modern poetry, aura, distance.

## Referências bibliográficas

- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Completes I*. Paris: Gallimard, 1976.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- \_\_\_\_\_. Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. In: *Gesammelte Schriften I-2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.
- \_\_\_\_\_. Das Passagen-Werk. In: *Gesammelte Schriften V*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999b.
- PALHARES, Taísa. *Aura e arte em Walter Benjamin*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 2001.