**MODERNIDADE E EXPERIÊNCIA EM “SOBRE ALGUNS TEMAS EM BAUDELAIRE”
DE WALTER BENJAMIN**

Ângela Lima Calou¹

Marta Maria Aragão Maciel²

RESUMO

O presente trabalho objetiva a exposição da reflexão de Walter Benjamin (1891-1940) sobre a estruturação da sensibilidade moderna no ensaio de maturidade *Sobre alguns temas em Baudelaire* (1939). Neste escrito, o autor berlinense assinala como signo da modernidade a profunda transformação das formas de percepção estética em meio à radicalização do desenvolvimento das forças seculares produtivas. A sensibilidade coletiva, no mundo moderno, pauta-se, para este autor, em uma dinâmica do hiperestímulo que perpassa as múltiplas esferas da vida, transmutando a relação que estabelecemos com a temporalidade, superpondo o choque ao vivido, a consciência à memória, a vivência (*Erlebnis*) do indivíduo isolado e fragmentado que habita as velozes paisagens citadinas à possibilidade de uma experiência em sentido forte (*Erlebnis*).

Palavras-chave: Walter Benjamin; Modernidade; Experiência; Sensibilidade

ABSTRACT

The present work aims at exposing the reflection of Walter Benjamin (1891-1940) on the structuring of modern sensibility in the essay on maturity *On some themes in Baudelaire* (1939). In this writing, the Berlin author points out as a sign of modernity the profound transformation of the forms of aesthetic perception amid the radicalization of the development of productive secular forces. Collective sensibility in the modern world is based on a dynamic of hyperstimulation that permeates the multiple spheres of life, transmuting the relation we establish with temporality, superimposing the shock to the lived, the consciousness to memory, the experience (*Erlebnis*) of the individual isolated and fragmented that inhabits the fast city landscapes to the possibility of a strong experience (*Erlebnis*).

Keywords: Walter Benjamin; Modernity; Experience; Sensitivity

¹ Doutoranda em Filosofia pela Universidade Federal da Bahia – UFBA. Professora efetiva do Instituto Federal do Rio Grande do Norte – IFRN. E-mail: angelacalou@yahoo.com.br

² Doutoranda em Filosofia pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB. E-mail: maciel_mart@yahoo.com.br

Um professor de um país do Leste me conta que sua mãe, uma campesina, ficou muito espantada de saber que ele sofria de insônia. Quando o sono não vinha, ele não tinha senão que se representar um vasto campo de trigo ondulado pelo vento, então adormecia logo. Não é com a imagem de uma cidade que se chegará ao mesmo resultado. É inexplicável, é miraculoso que um cidadão chegue a fechar o olho.

Emil Cioran

I. A vida nas cidades: *erlebnis* ou da dinâmica do hiperestímulo

No escrito *Sobre alguns temas em Baudelaire*, Benjamin – caracterizando os leitores aos quais se dirigiu o volume de poemas francês *As flores do mal* (1857), como isentos de força de vontade e poder de concentração ante o arcabouço daquela leitura – atenta para as parcas condições de receptibilidade da poesia lírica na segunda metade do século XIX. Segundo o filósofo, se estas condições “tornaram-se menos favoráveis, é natural supor que a poesia lírica, só excepcionalmente, mantém contato com a experiência do leitor. E isto poderia ser atribuído à mudança na estrutura dessa experiência” (BENJAMIN, 1989b, p. 104), o que equivale dizer: a uma intensa modificação operada em nosso modo de sentir.

Se em *Experiência e pobreza* (1933) e *O Narrador* (1936) o crítico alemão aponta essa alteração estética através da tese do empobrecimento da experiência, bem como da associação desse evento à competição histórica dada no interior dos gêneros literários, no ensaio de 1939 Benjamin intenta visualizar as nuances da vida moderna, em suas múltiplas transformações e impossibilidade de ser objeto das narrativas tradicionais, em função da ausência de espaços citadinos para a constituição da experiência plena, tendo em vista dar resposta a uma questão suscitada em meio ao contexto teórico dessas formulações precedentes, qual seja: que resta à existência moderna expropriada e empobrecida em meio ao estalido da Grande Guerra e à evolução da técnica cujo manuseio é isento de fins humanos?

Uma investida conceitual é, assim, engendrada, resultando na aberta oposição das categorias de *Erfahrung* (experiência) e de *Erlebnis* (vivência), forjadas como eixo conceitual imprescindível à teorização benjaminiana sobre a modernidade. Para Benjamin, quando a *experiência* associada à articulação da memória individual e da coletiva, da tradição e do inconsciente é esgotada, ao

lado do solapamento da arte da narração, insurge a *vivência* em um arranjo societário fragmentado e notadamente pautado na existência privada, na percepção consciente, no isolamento e na solidão que destoam do *modus vivendi* característico das sociedades tradicionais – estas, afeitas à perspectiva de uma harmonia da totalidade plasmada no aceite unívoco de um horizonte comum de sentido. Conforme pontua Leandro Konder (1999, p. 81), a compreensão dessa bifurcação histórica das relações sociais manifestada nos domínios da literatura a partir do surgimento da figura do romance e também exteriorizada no mutismo vacilante dos soldados tornados a casa quando ao término da Primeira Guerra, reverte-se aqui, à luz de Benjamin, no que pode ser considerada uma distinção conceitual entre dois modos de conhecimento:

“*Erfahrung*” é o conhecimento obtido através de uma experiência que se acumula, que se prolonga, que se desdobra, como numa viagem [...]; o sujeito integrado numa comunidade dispõe de critérios que lhe permitem ir sedimentando as coisas, com o tempo. “*Erlebnis*” é a vivência do indivíduo privado, isolado; é a impressão forte que precisa ser assimilada às pressas, que produz efeitos imediatos. Não podemos deixar de reconhecer que, nas condições atuais, estamos vivendo, com crescente intensidade, sob o signo da “*Erlebnis*”. (KONDER, 1999, p. 81).

“*Erfahrung*” corresponde, desta feita, à palavra alemã utilizada, em *O Narrador*, como conceito designativo do acúmulo de impressões originadas na experiência coletiva – alicerçada outrora numa comunidade de práticas e de linguagem hoje visivelmente rompida –, enquanto “*Erlebnis*” funcionará como categoria aplicada ao subproduto da decadência da “*Erfahrung*”, identificando-se na “vivência do choque” que absorve o itinerário transformado da apresentação do tempo no cimo da presentificação de uma realidade profundamente industrializada. A determinação da especificidade desse último conceito articula tópicos da teoria freudiana contida em *Além do princípio do prazer* (1920) e, de forma determinante, de muitos elementos decorrentes da poética de Baudelaire, ancorando-se na compreensão de que a metrópole moderna torna-se o cenário no qual as relações sociais são amplamente reconfiguradas e motivadas pelas relações de produção impingidas pelo desdobramento das forças produtivas, elevadas, por sua vez, ao paroxismo no advento do capitalismo e das possibilidades da técnica.

Criticando as chamadas “filosofias de vida” em Dilthey, Klages e Jung, posto que estas não discutissem a questão da experiência a partir da existência do homem na sociedade, Benjamin vai de encontro também a Bergson, não obstante a imponência de *Matéria e memória*, na medida em que compreende que este autor “furtou-se à modernidade e criou dela uma imagem distorcida contra a qual ergueu, a partir de um modelo biológico, a ilusão de uma experiência verdadeira da vida relacionada à memória como *durée*” (MURICY, 2009, p. 203). Bergson teria rejeitado “qualquer determinação histórica da experiência, evitando com isto, acima de tudo, se aproximar daquela experiência, da qual se originou sua própria filosofia, ou melhor, contra a qual ela foi remetida”, a saber, “a experiência inóspita, ofuscante da época da industrialização em grande escala” (BENJAMIN, 1989b, p. 105).

É essa experiência que ofusca e mal acolhe, revelada como efígie efetiva e infernal da modernidade, que Benjamin define no conceito de *Erlebnis*, tomando-o enquanto forma de apreensão da realidade e, portanto, de seu conhecimento e de sua vivência restante e possível ao habitante das grandes cidades modernas – Teseu sem Ariadne em um labirinto gigantesco feito de cores e sons furiosos, e de Minotauros multiplicados. Predominantemente intensificada ao passo em que se consolida o modo de produção capitalista, a *Erlebnis* determina-se essencialmente como experiência da metrópole moderna em seu sucedâneo e entrecruzamento de vetores discordantes. A velocidade é sua *conditio sine qua non*, instaurando-se como o princípio equalizador das esferas que fundamentalmente compõem a existência humana em sociedade.

Na dimensão econômica, o sistema de montagem típico da produção em série verifica-se como elemento expressivo e orientador do ritmo preponderante de quando se torna claro esse deslocamento recrudescente da *Erfahrung* em favor de uma intensificação desconcertante da *Erlebnis*. O compasso alucinatório disposto entre operário e máquina dá-se ao retrato de um adestramento técnico, baseado na reposição de comandos que mobilizam um esforço indefinidamente reiterado e, dessa forma, liberto de qualquer laço de continuidade lógica em relação ao movimento precedente ou àquele posterior. Assemelha-se, nesse aspecto, ao procedimento do jogador: “O arranque está para a máquina, como o lance para o jogo de azar. Cada operação

com a máquina não tem qualquer relação com a precedente, exatamente porque constitui a sua repetição rigorosa” (BENJAMIN, 1989b, p. 127). Reprodução de um abalo de natureza idêntica por quanto dure a jornada assumida, o trabalho, ao desmembrar-se em fases, define-se, então, pela supressão da garantia de uma imbricação teleológica, pautando-se na efetivação de um marco de cesura que incide diretamente entre suas etapas.

Constituindo-se como sobreposição sisífica de momentos sempre iguais, apresentados como independentes entre si em completa indiferença à inteireza do processo produtivo, é, na perspectiva do operariado – as Danaides dos tempos de efervescência da produção industrial –, a imagem de uma tarefa que jamais se concretiza, de modo a fixar o mito no interior da realidade: pedra e poço mitológicos passam a possuir no mundo um correspondente concreto. O trabalho como ciclo inquebrantável da repetição é, assim, automatização do operário, aproximação e identificação entre humano e máquina, por meio da desumanização daquele. Composição de um condicionamento *pavloviano*, é fomento ao desenvolvimento de reflexos que devem ser aprendidos. Conforme afirma Sérgio Paulo Rouanet (1981, p. 45):

O capitalismo institucionalizou a produção em série e o tipo de trabalho que lhe corresponde, a cadeia de montagem. Essa forma de trabalho implica a adaptação do ritmo do operário ao ritmo da máquina, e esse ritmo consta de momentos autárquicos. [...] O operário tem que reagir, como um autômato, aos estímulos da máquina, que lhe impõe uma resposta reflexa, e lhe transmite uma espécie de choque elétrico, que a cada minuto se repete, para desencadear um novo movimento muscular, em tudo idêntico ao anterior.

A vida cotidiana tampouco é indivisa da rítmica impressa pela processualidade do trabalho no auge do capital, posto que assimile a mesma velocidade da linha de produção, lançando contra o corpo do cidadão uma gama de estímulos semelhante: “O mover-se através do tráfego implicava uma série de choques e colisões para cada indivíduo” (BENJAMIN, 1989b, p. 124). Longe do maquinário, o transeunte depara-se, no entanto, com a onipresença da multidão irrequieta, retomando, pois, o seu quinhão de similitude em relação aos cães dos engenhosos experimentos de Pavlov. A multidão atua na reprodução ininterrupta de perturbações físicas e psíquicas às quais o passante deverá responder, empenhando-se em produzir contrapartidas sensoriais tão

rápidas quanto os crescentes disparos de estímulos aos quais inevitavelmente se submete quando exposto à vivência da cidade.

Como no trabalho, é necessário, destarte, o desenvolvimento de reflexos, de equivalentes espasmódicos que façam frente aos desdobramentos dessa ruidosa “interação” social e, nesse caso, sejam aptos à tarefa de neutralização ou, mais apropriadamente, de amparo e de amenização da violência derivada das circunstâncias constituídas pelos encontros e oposições, não raros nas ruas, nas praças, nos prédios, nas galerias, em suma, em cada espaço no qual o concreto armado se fixou, cedendo, posteriormente, sítios à arquitetura de vidro e à indumentária de plástico que avulta na atualidade de nossas paisagens. Há pressa e colisão não apenas entre aqueles que percorrem os caminhos das cidades, mas também na “multidão inorgânica” dos apelos visuais e sonoros que os trespassam. Um número excessivo de informações golpeia constantemente olhos e ouvidos pelo bem da funcionalidade: uma enxurrada de cartazes, *outdoors*, letreiros, panfletos etc. A oposição entre centro e periferia assoma a certeza de que há microcidades dentro das grandes cidades, cuja única verticalidade possível parece resumir-se à forma dos edifícios. Estes, diariamente, surgem, sacrificando a contextura histórica em favor de um novo que não passa de novidade e, enquanto tal, de repetição fantasmagórica do mesmo em retorno eterno. O esforço de concentração individual voltado ao cerco dessas inúmeras circunstâncias oriundas da agitação citadina tem por reverso uma espécie de alheamento e dispersão coletivos, pois “os olhos, pela experiência do choque e dos riscos de vida, se convertem em ‘dispositivos de segurança’, ‘perdem a capacidade do olhar’” (MATOS, 1990, p. 73).

Diz-se, assim, que no interior da multidão, os corpos modificam-se de acordo com o estado de forças que se aplica sobre eles, de forma que o binômio proposto pela terceira lei da física newtoniana – ação e reação – revele-se, com clareza metafórica, como o princípio regulador das movimentações sociais dos grandes centros urbanos. De acordo com a afirmação de Sérgio Paulo Rouanet, em elucidação à compreensão de Benjamin acerca desse fenômeno, tão próprio ao crescimento e modernização das cidades, temos que:

O indivíduo está diariamente exposto aos choques da multidão, na qual tem que abrir seu caminho, com gestos convulsivos, como um esgrimista, distribuindo estocadas, como choques, sem os quais a cidade não seria transitável. A sobrevivência, na cidade, exige uma atenção superaguçada, a fim de afastar as ameaças múltiplas a que está sujeito o passante (ROUANET, 1981, p. 46).

É nesse sentido que, conforme o retrata Benjamin (1989b, p. 124), não é estranho que a multidão metropolitana tenha sido o tema que se impôs com maior autoridade aos literatos do século XIX, pois em sua caracterização “despertava medo, repugnância e horror naqueles que a viam pela primeira vez”. Edgar Allan Poe, através de contos como *O homem da multidão*, torna-se exemplo de uma das mais clássicas e antigas abordagens desta temática, mas é precisamente Baudelaire aquele que teria tomado como determinante para o seu fazer literário a imagem da multidão das metrópoles.

II. “De ti já me fui, de mim já fugiste”: Baudelaire e a perda da aura

Concebendo o homem moderno como um “caleidoscópio dotado de consciência”, o poeta francês elege por objeto de escrita a relação entre massa e indivíduo quando da consolidação do capitalismo. O poema *A uma passante* será, para Benjamin, paradigmático no que tange ao desenvolvimento da temática da multidão:

A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estatua, era-lhe a imagem nobre e fina.
Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia
No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,
A doçura que envolve o poder que assassina.

Que luz... e a noite após! nunca talvez!
Pois de ti já me fui, de mim já fugiste,
Tu que teria amado, o tu que bem o viste!

Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade
Cujos olhos me fazem nascer outra vez,
Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Embora não a nomeie explicitamente, este soneto constrói com sutileza os elementos que contornam a multidão moderna, indicando que há exílio dentro da própria cidade, que há alienação no próprio corpo, que há ausência de identidade na alma modificada dos cidadãos perdidos na realidade apressada da metrópole fragmentada, mas também que é no seio dessa mesma multidão que visões de fascínio e de encantamento podem ser capturadas. Sobre o passante alvejado pelo ar taciturno da bela e misteriosa viúva, Benjamin (1989b, p. 118) dirá: “O encanto desse habitante da metrópole é um amor não tanto à primeira quanto à última vista. É uma despedida para sempre, que coincide, no poema, com o momento do fascínio”.

Desse modo, à interrogativa do eu poético – “Nunca mais hei de te ver senão na eternidade?” – é possível responder positivamente, seguindo que “assim, o soneto apresenta a imagem de um choque, quase mesmo a de uma catástrofe” (BENJAMIN, 1989b, p. 118). O desencontro contido na irrealização amorosa dessas figuras que se reconhecem ao primeiro e não obstante último olhar, revela dois encaminhamentos da modernidade tematizados pela poética de Baudelaire: de um lado, que a arte, assim como as esferas econômica e cotidiana, também passa a refletir a *Erlebnis* ou “vivência do choque”; de outro, que a presença da multidão é – em paradoxo – diretamente proporcional à permanência do sentimento real de solidão desse indivíduo acercado por tantos mais igualmente partícipes de um isolamento moral.

No que tange ao primeiro aspecto, a poética de Baudelaire será prova de que a arte, também na especificidade da literatura, passa a impregnar-se dos episódios oriundos da configuração social moderna baseada na dinâmica do choque, tanto pela disposição de sua forma quanto por aquela de seu conteúdo. Em meio à vivência de tensas impressões continuadas, sua poesia é a exposição da relação existente entre a imagem do choque e o contato com as massas urbanas: “Baudelaire abraçou como sua causa aparar os choques, de onde quer que proviessem com o seu ser físico e espiritual” (BENJAMIN,

1989b, p. 111). Segundo Sergio Paulo Rouanet (1981, p. 46), a respeito desta poética, ela “se caracteriza pelo caráter brusco, inesperado e no sentido forte, *chocante*, de suas imagens”, de modo que *As flores do mal* se apresente como exemplar estético e expressão inequívoca da transformação incidente sobre a estrutura da experiência na modernidade.

Em arte, essa transformação revela-se no indício do que Benjamin enuncia como desaparecimento da aura, assinalado e talvez inspirado por Baudelaire em sua prosa figurativa *Perda da auréola*: “O declínio da experiência equivale ao processo de perda da aura, entendida como o conteúdo de experiência da obra de arte” (MURICY, 2009, p. 206). Rompido o fio da tradição ante o decaimento da experiência (*Erfahrung*), a obra de arte clássica, visualizada como objeto de culto, esmaece em sua determinação unívoca, autêntica, irreprodutível e originalmente distante da medida dos olhos daquele que a observa. Antes definida por uma estrutura espacio-temporal que figurava longínqua, e caracterizando-se, em consequência, como objeto ritualístico, na modernidade a obra de arte, frente ao desenvolvimento e multiplicação vertiginosos das fontes de reprodutibilidade técnica, despe-se de seu “poder de revidar o olhar” (BENJAMIN, 1989b, p. 140). O antigo valor de culto sede, assim, lugar ao valor de exposição, ao tempo em que as possibilidades de reprodução técnica diluem a propriedade do rito.

Na medida em que indefinidamente passível de reprodução, a produção artística abandona os caracteres da insubstitutibilidade. Esse processo, embora não seja inédito – posto que já na Antiguidade houvesse cópias de esculturas, bem como mais tarde houvesse também as gravuras que em certa proporção eram reprodutíveis (KONDER, 1988, p. 77) – alcança dimensão esmagadora apenas com o surgimento da fotografia, momento a partir do qual se insinua um novo tipo de relação estabelecida entre o objeto artístico e aquele que o contempla, em função do advento dos meios de reprodução. Efetivamente, junto à aura, desaparece este sobre o qual se diria “aquele que contempla”, uma vez que a contemplação seja própria à arte aurática, àquela forma de aparição única do objeto artístico histórica e socialmente superada segundo a análise deste filósofo.

Comparando a pintura clássica à fotografia, Benjamin (1989b, p. 139) tenta esclarecer este dinamismo: “Para o olhar que não consegue se saciar ao ver uma pintura, uma fotografia significa, antes, o mesmo que o alimento para a fome ou a bebida para a sede”. As relações entre público e obra de arte são, assim, reconfiguradas à luz da própria transformação dada na determinação contemporânea de ambos. Essa transformação, longe de um golpe do acaso, apresenta-se como elemento próprio ao mundo massificado do capitalismo em sua atuação sobre a faculdade perceptiva humana: o público restrito da arte aurática dá lugar ao público enquanto massa; e o objeto de arte, único no espaço e no tempo, passa a assumir o predicado da onipresença, chegando ao alcance de muitos em virtude das técnicas de reprodução – elevadas, por sua vez, a princípio formal do fazer artístico.

Esse é o caso do cinema, forma de arte essencialmente vinculada à nova sensibilidade, artigo de uma estética do choque que faz da reprodução parte basilar do processo produtivo da arte: “No filme, a percepção sob a forma de choque se impõe como princípio formal. Aquilo que determina o ritmo da produção na esteira rolante está subjacente ao ritmo da receptividade, no filme” (BENJAMIN, 1989b, p. 125). Dadas como imperativo, as imagens que constituem as películas cinematográficas não permitem que o observador divague com aquela liberdade difusa que o envolveria na esfera de contemplação da obra de arte clássica. No cinema, cada cena arroga autoridade, exige extremo alheamento do que seja outro, recruta toda a dedicação reflexiva a tópicos que escapem ao que é, naquele instante, exibido. Haja vista a necessidade de entrega completa à imagem veiculada, a fim de sua possível absorção, o aparelho psíquico – como o faria em meio ao arrebatamento da multidão das ruas ou dos comandos ininterruptos do trabalho – esmera-se na captação e assimilação dos choques expelidos pela tela. Ao que Benjamin (1989b, p.125) dirá: “A técnica submeteu, assim, o sistema sensorial a um treinamento de natureza complexa”.

Se o cinema assume o choque como condição de possibilidade, interiorizando os mecanismos de reprodução como etapa fundamental de seu fazer efetivo, Baudelaire, ao compreender a presença e a pujança da experiência do choque na segunda metade do século XIX, busca assimilá-la por meio da

poesia. Se a obra de arte foi, junto ao mundo, desaturatizada, diz-se, com este autor, que o poeta, o artista toma conhecimento de que segue itinerário equivalente, qual seja, o caminho que finda com a inevitável *Perda da auréola*:

– Ora, ora, meu caro! O senhor! Aqui! Em um local mal afamado – um homem que sorve essências, que se alimenta de ambrosia! De causar assombro, em verdade. – Meu caro, sabe do medo que me causam cavalos e veículos. Há pouco estava eu atravessando o bulevar com grande pressa, e eis que, ao saltar sobre a lama, em meio a este caos de movimento, onde a morte chega a galope de todos os lados e ao mesmo tempo, minha auréola, em um movimento brusco, desliza de minha cabeça e cai no lodo do asfalto. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que me deixar quebrar os ossos. E agora então, disse a mim mesmo, o infortúnio sempre serve para alguma coisa. Posso agora passear incógnito, cometer baixezas e entregar-me às infâmias como um simples mortal! Eis-me, pois, aqui, idêntico ao senhor, como vê!

Neste pequeno poema em prosa de Baudelaire citado por Benjamin (1989b, p. 144), a voz poética emerge insinuando que no mundo moderno não há tempo para recolher a tal “auréola” caída, em intenção de se evitar “quebrar os ossos”. Também aqui, embora não mencionada explicitamente, avulta o caótico da multidão, o ritmo acelerado das ruas nas quais “a morte galopa”. Ante o frenético alarido da vivência da cidade, há que se conformar o poeta em perder sua insígnia, pois uma pausa para apanhá-la, ao atravessar a avenida, poderia significar o atropelamento: há infinitos estímulos aos quais deve estar atento a fim de afiançar a própria sobrevivência antes de qualquer ensejo de afirmação da condição poética. O que Baudelaire evidencia em seu característico tom jocoso é, assim, ter “plena consciência das profundas transformações que iriam determinar a decadência da poesia lírica. Baudelaire não ignorava a realidade do mercado” (MURICY, 2009, p. 208). Essa realidade implica que também a arte manifesta-se como mercadoria face ao público apresentado como massa, no alto capitalismo. Se a proto-história do capitalismo contemporâneo assume por pano de fundo a constituição de uma sociedade de massa, outro fenômeno acompanha essa formação: a universalização do fetichismo – categoria de Marx da qual Benjamin lança mão. Conforme Olgária Matos (2006, p. 73):

O mundo ‘totalmente desencantado’ é fantasmático pois, semelhante ao fetiche do ‘primitivo’, as mercadorias parecem dotadas de valor intrínseco e vida própria, são

‘sombras que perderam seus próprios corpos’, pois todas as relações entre os homens são, de fato, relações de mercadorias no mercado.

Como o fetiche primitivo, a mercadoria torna-se objeto de admiração, de desejo e temor ao modo de um verdadeiro Deus fantasmagórico: contemplamo-la, transmutando o estranhamento de sua produção na familiaridade de seu consumo. Diz-se, então, que se instaura o espaço para o surgimento de uma nova aura: a da mercadoria, “que recompensa seus adoradores, distraindo-os” (ROUANET, 1981, p. 64). Baudelaire percebe esse processo de auratização da mercadoria seguido de uma mercantilização da arte e, ao tematizá-lo, insurge-se, ao seu modo, contra ele: é, pois, “um lírico no auge do capitalismo”, isto é, um poeta em uma circunstância histórica que, paradoxalmente, nega as condições de possibilidade de recepção da poesia lírica. Desfere contra essa circunstância golpes de tinta em papel, fazendo da cidade de Paris a matriz de sua poesia e adentrando suas *personas* características: prostitutas, dândis, velhos, trapeiros, mendigos, ao passo em que é “obrigado a reivindicar a dignidade do poeta numa sociedade que já não tinha nenhuma espécie de dignidade a conceder” (BENJAMIN, 1989b, p.159). Perscrutar a sua obra torna-se, neste caso, visualizar em seus versos a vivência de uma modernidade cuja característica prevalente – explica-nos Maria João Cantinho (2003, p. 5) – “radica na reificação e, porque não dizê-lo, na deificação alienatória da mercadoria e das relações mercantilistas com as coisas”.

Diz-se, assim, que sua poética seja intenção de fazer face à vivência do choque, e de mobilização de forças em prol da tentativa de constituição de uma experiência plena: “Na óptica de Baudelaire, o heroísmo do homem, na modernidade, corresponde, sem dúvida, ao (re)conhecimento desse desencanto e perda de experiência autêntica” (CANTINHO, 2003, p.5) – em outras palavras, viver na modernidade requer uma “constituição heroica” que não se recue ante desafios impostos ou que não se deslumbre pelos sedutores artifício modernos de agenciamento. Segundo as considerações de Martha D’Ângelo (2006, p. 237): “Na modernidade, quando a significação de cada coisa passa a ser fixada pelo preço, a poesia de Baudelaire é fundamental pela apropriação que faz dos elementos dessa cultura para revelar a dimensão do *inferno* instalado em seu interior”. Um desses elementos plasma-se na figura do *flâneur*. Sob essa máscara, o autor francês imerge na massa das cidades, não se confundindo, no

entanto, com ela, e reconhecendo “que só o mergulho na multidão permite ao poeta tornar-se moderno” (D’ÂNGELO, 2006, p. 243).

Segundo a terminologia procedente do francês, *flâneur* significa aquele que passeia, que vaga, que anda pela urbe sem um objetivo ou um percurso pré-definido. A *flânerie* seria, desse modo, compreendida como o vagar pelas ruas e avenidas, o caminhar sem rumo prévio, o entregar-se aos desvios e vicissitudes da configuração urbana, sem pressa ou intenções explícitas o guiar-se ao sabor das descobertas que os labirintos citadinos podem promover. O *flâneur* representado e apresentado por Baudelaire como o artista, o poeta da metrópole da modernidade que busca no conglomerado social instâncias passíveis de tematização, será para Benjamin uma espécie de espectador urbano, observador que investiga a fundo as minúcias da cidade, servindo-nos como ferramenta de análise de um estilo de vida. A multidão é o seu lugar, posto que nela ele se camufle, disfarçando-se de seu igual. Os passantes são as vítimas de seu olhar, que, para os desavisados, afigura disperso, distraído, quando em verdade acerca-se de poder de análise, insuflando-se ante a possibilidade de decifração dos milhares de imagens humanas que o circundam. O que ele intenta decifrar? A natureza dos homens, por certo. Retrata, compreende e participa da cidade como aquele que, embora se encontrando em seu mais íntimo cerne, consegue distância suficiente para capturá-la alegoricamente.

Filha da melancolia e do tédio oriundos do sentimento de perda da experiência, a *flânerie*, na medida em que se apresenta como modo de “matar o tempo”, desponta como um artifício modesto de resistência à relação que o mundo moderno estabelece com a temporalidade, a saber, uma relação antinatural regulada pelo vigilante relógio de ponto, que calcula e confabula utilizando por instrumento a rigorosidade da matemática em lugar dos sinais do crepúsculo e do amanhecer, dos relógios de sol, ampulhetas ou clepsidras. Indiferente a “perder tempo”, a atitude do *flâneur* ataca frontalmente o pilar da sociedade burguesa: o trabalho assalariado. Rompendo a relação social estabelecida em reverência a um tempo “homogêneo e vazio”, tempo da repetição fabril, o *flâneur* guarda, para Benjamin, ainda alguma capacidade de narrar o que ouviu pela cidade. Mas, segundo nos afirma Sergio Paulo Rouanet

(1981, p. 66) em sua leitura das considerações benjaminianas a respeito do conceito de *flânerie* em Baudelaire, também para este personagem das metrópoles os dias estão contados:

O desenvolvimento do capitalismo sabota essa figura derradeira da autonomia. No fim, o *flâneur* é absorvido, transformando-se em funcionário do capital. Com o advento do *grand magasin*, a própria *flânerie* é posta a serviço do volume de vendas. [...] A partir desse momento, a massificação se consuma. O indivíduo se perde na multidão, sem deixar rastros.

É quando para Baudelaire apaga-se “a ilusão de uma multidão com impulsos próprios, com alma própria, por quem o *flâneur* havia se deslumbrado”, momento no qual o poeta se volta contra o encaminhamento da massa “e o faz com a fúria impotente de quem luta contra a chuva e o vento” (BENJAMIN, 1989b, p. 145). Rescende, assim, da poética desse francês oitocentista o outro aspecto característico da modernidade ao qual aludimos anteriormente, presente na constituição interna do que Benjamin nomeia *Erlebnis*: a solidão da multidão das cidades. Olgária Matos (2006. P. 76) registra, com acuidade, a percepção baudelaireana acerca do significado das massas, destacada por Benjamin: “Massa: agregado numeroso de indivíduos desagregados, individualizados apenas no sentido de seu próprio isolamento”. A massificação é o nome dado à uniformização do comportamento. Uniformizar é tornar uniforme, consonante, invariável, submeter à mesmidade de uma regra ou padrão. Além de leis e moedas, a moderna estruturação da existência uniformiza também o comportamento, isto é, institui para corpo e pensamento a norma da automatização. Subsumida a diferença, resta a identidade do isolamento de indivíduos atomizados que não realizam empréstimos de experiências ou formam composições: partículas de matéria indivisível e, no sentido de nossa discussão, impassíveis a associações reais. Este desprendimento contraditório é denominado por Benjamin (1989b, p. 124) de “síndrome da ‘civilização’”, sendo aclarado pela compreensão de Valéry (*apud* BENJAMIN, 1989b, p. 124):

O habitante dos grandes centros urbanos [...] incorre novamente no estado de selvageria, isto é, de isolamento. A sensação de dependência em relação aos outros, outrora permanentemente estimulada, embota-se pouco a pouco no curso sem atrito do mecanismo social. Qualquer aperfeiçoamento deste mecanismo elimina certas formas de comportamento, certas emoções.

Embora extremamente presente no cotidiano hodierno, essa determinação é já alvo da crítica da cultura empreendida por Benjamin nas páginas de *Sobre alguns temas em Baudelaire*, na medida em que se configure, para este autor, como uma das faces da imersão moderna nas circunstâncias de choque. É então que ao lado do poeta francês, um tópico específico dos estudos de Sigmund Freud assumirá, para o filósofo alemão, grande importância no que concerne a uma teorização da modernidade baseada no empobrecimento da experiência, ao passo em que articule uma relação estendida entre memória e consciência, a qual Benjamin interpretará, adequando-a e pondo-a a serviço de suas próprias intenções reflexivas. Se Baudelaire evidencia, através de sua literatura, a introdução de uma nova sensibilidade em função do alastramento das situações saturadas de choque – isto é, a superposição da *Erfahrung*, enquanto forma de sensibilidade coletiva, pela *Erlebnis* – a partir de uma leitura interpretativa de Freud, será urgente perceber que tampouco a memória resiste incólume a esta reestruturação perceptiva engendrada em meio ao desenvolvimento secular das forças produtivas do capitalismo industrial, em seu processo de dissolução dos modos comunitários de pertencimento e de amparo.

III. Para uma consciência vigilante uma memória de superfície

No ensaio *Além do princípio do prazer*, elaborado entre os anos de 1919 e 1920 e publicado em 1921, Freud tematiza as implicações da existência de um dualismo pulsional em sua investigação a respeito do evento traumático, evidenciando as investidas psíquicas de um sistema ao qual nomeia *percepção-consciência*. A concepção desse sistema será trabalhada e adaptada por Benjamin, que lhe atribuirá um valor e uma interpretação particulares, de modo que colabore na formulação de suas postulações acerca da modernidade em tempos de emergência da vivência do choque.

Segundo a interpretação de Benjamin acerca da teoria do analista austríaco, o sistema percepção-consciência é um dos muitos sistemas que constituem o arcabouço psíquico humano, sendo definido como aquele mecanismo do qual o regulamento do psiquismo do indivíduo faz uso, tendo em vista o estabelecimento de uma autoproteção ante a excessiva quantidade de estímulos oriunda das esferas que conformam a exterioridade. Admitindo

por desempenho a recepção das excitações provenientes do vasto mundo que nos circunda, a função basilar do sistema percepção-consciência seria de não apenas amparar e selecionar esses estímulos, tomando-os conscientemente, mas de fazê-lo de forma a garantir a proteção do aparelho psíquico no sentido de agir contra um bombardeio excessivo dessas energias exteriores, filtrando-as e, em seguida, conduzindo-as às demais instâncias psíquicas.

Nesse processo, ao sistema percepção-consciência não se imputaria a conservação mnêmica dos traços dessas excitações, na medida em que Freud – à luz da compreensão benjaminiana – admita que a memória e a consciência não se congregam enquanto dimensões psíquicas compatíveis. Amparo e armazenamento das impressões que nos assaltam, originadas do exterior, manteriam, então, uma relação de estranhamento, uma razão de inversa proporcionalidade – hipótese deduzida por Benjamin³ frente à asserção freudiana: “O consciente surge no lugar de uma impressão mnemônica”. Sérgio Paulo Rouanet (1981, pp. 44-5) esclarece a suposta ação desse procedimento mental segundo o modo tal qual Benjamin o teria considerado a partir do estudo freudiano:

A memória e a consciência pertencem a sistemas incompatíveis, e uma excitação não pode, no mesmo sistema, tornar-se consciente e deixar traços mnêmicos, o que significa que quando uma excitação externa é captada, de forma consciente, pelo sistema percepção-consciência,

³ Não se trata, por certo, de uma reprodução fiel da teoria freudiana a respeito do choque traumático, segundo a qual o acesso à linguagem não é dado em função de uma cisão entre o sujeito e o simbólico. Benjamin (1989b, p. 108) dirá que esta correlação assumida a partir dos estudos de Freud “tem a forma de uma hipótese. As [...] considerações, nela baseadas, não têm a pretensão de demonstrá-la. Terão que se restringir à comprovação de sua fecundidade para fatos distantes daqueles que Freud tinha em mente ao formulá-la”. Sérgio Paulo Rouanet, ao perscrutar a filosofia de Benjamin em paralelo aos estudos de Freud, ressalta a distância real entre o posicionamento desses autores, de modo a entremostrear que a concepção da relação entre memória e consciência por parte de Freud configura-se como elemento que inspira a compreensão benjaminiana acerca da vivência do choque na modernidade, mas de forma alguma a determina: “Se para Benjamin o indivíduo se protege contra o choque pondo fora o circuito da memória, para Freud é precisamente através da ativação da memória que os contornos da situação geradora de perigos podem ser conhecidos, tornando possível a defesa contra novos traumatismos. Por outro lado, o indivíduo que sucumbe ao trauma não é um desmemoriado, e sim, muito pelo contrário, o portador de uma riqueza excessiva de memórias inconscientes, que o impedem de avaliar realisticamente os riscos do presente. Tanto na gênese da situação traumática como na defesa contra ela a memória é decisiva, o que torna a tese de Benjamin, que postula o esvaziamento da memória a fim de fazer face às situações de choque, dificilmente compatível com a teoria freudiana do trauma, em qualquer de suas formulações” (ROUANET, 1981, p. 80).

ela por assim dizer se evapora no ato mesmo da tomada de consciência, sem ser incorporada à memória. É o que Freud, ainda segundo Benjamin, resume na fórmula de que a “consciência nasce onde acaba o traço mnêmico”, e na ideia correlata de que os restos mnêmicos se conservam de forma mais intensa precisamente quando o processo que os produziu não aflorou jamais à consciência.

Se na modernidade, a vida nas cidades é essencialmente pautada em uma dinâmica contínua de choques, configurando-se como a vigência exacerbada do hiperestímulo, dá-se que, nessas condições, a consciência encontra-se em constante vigilância a fim de fazer frente aos riscos do acontecimento desses embates. Uma vez que se aceite a compreensão de que é fato haver uma relação peculiar estabelecida entre as faculdades da memória e da consciência, qual seja, que exista entre ambas um índice de inversa proporcionalidade quando de seu exercício e função, temos que, diante da predominância do alerta consciente frente às circunstâncias atuais, a memória é necessariamente empobrecida, armazenando um número menor de traços mnêmicos. Na medida em que a consciência, em sua atividade de recepção do choque, torna-se predominante em relação ao circuito de conservação das impressões, infere-se que a neutralização do choque é, a um só tempo, neutralização da faculdade mnêmica. Afirma-se, pois, por meio dessa oposição entre memória e consciência, a própria oposição entre *Erfahrung* e *Erlebnis*, conforme o dirá Benjamin (1989b, p. 111):

Quanto maior é a participação do fator do choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência.

Enquanto as impressões inscritas no interior da experiência (*Erfahrung*) condensam-se como artigos da memória, inscrevendo-se no inconsciente sem afluírem ao consciente imediatamente, e fixando, nesse sentido, traços duradouros, as impressões pertencentes à vivência (*Erlebnis*) afloradas ao consciente e interceptadas na condição de choque pelo sistema percepção-consciência diluem-se de modo imediato, sem que haja sua absorção mais durável pela faculdade da memória. Pergunta-se, no entanto: como é possível pensar que os habitantes das grandes cidades revelem-se como verdadeiros

desmemoriados se todos os dias saem de suas casas, seguem os seus caminhos, rumam aos seus trabalhos, exercem implacavelmente as suas funções e retornam, quando é possível, para o lugar de onde saíram? Não seria, obviamente, já nesse processo, a memória a agir?

Ora, é aqui que se entremostra um caminho bipartido em se tratando do escarpado terreno da memória, sendo necessário que, no rastro da perspicácia de Benjamin, possamos compreender o que de fato é perdido no interior da sociedade quando ali reina, de maneira avassaladora, a prerrogativa do hiperestímulo. Apresenta-se-nos, pois, uma distinção inspirada na literatura em analepse de Marcel Proust, realizada nos volumes que compõem *À la recherche du temps perdu*. Para nosso filósofo, o esforço literário desse escritor francês significa-se como uma “tentativa de reproduzir por meios sintéticos, a experiência, sob as condições sociais atuais” (BENJAMIN *apud* SZONDI, 2009, p. 24). Em outras palavras, diante da redução progressiva das chances dos fatos exteriores serem integrados à nossa experiência, deteriorada pelas implicações do desenvolvimento do capitalismo, Proust teria tentado reconstruir a figura diluída do narrador. Tendo em vista “reencontrar o tempo perdido”, empreende a narração de sua própria infância, e para tanto, a fim de ter acesso a um passado que ultrapasse os limites de uma memória finita e fechada, forja a categoria de *memória involuntária*. É, especificamente, esta compreensão de memória aquela a qual Benjamin se refere quando articula seu possível empobrecimento, teorizando sobre a presentificação excessiva das circunstâncias de choque na vida moderna.

Quando Benjamin afirma que a vivência do choque é avario para a memória em função da exigência de uma mobilização reforçada da consciência que repeliria a fixação do traço mnêmico em virtude de uma hipotética incompatibilidade existente entre esses sistemas psíquicos, não se trata de uma espécie de memória acionada e acessada pelo entendimento, plasmada nas tarefas realizadas no cotidiano de forma contínua, em suma, não se refere restritamente à memória relacionada ao apelo da inteligência e ao âmbito da simples vivência. Trata-se, antes, de uma memória mais profunda que, ligada à esfera do passado, faz-se em auxílio à transmissão da palavra entre as gerações, associando-se à essência da experiência em sentido forte. Seria, propriamente,

aquela memória solicitada pela tarefa dos narradores. De seus veios subterrâneos, estes extraíam os momentos de intenso significado não apenas do que tange ao passado individual, mas, sobretudo, aos conteúdos do passado coletivo, empreendendo uma fusão entre essas dimensões. Dias cerimoniais, de festas ou cultos são exemplos desse processo, posto que neles episódios emblemáticos sejam mencionados e rememorados, de modo que nessas datas seja possível à experiência do passado ser absorvida e incorporada à experiência presente do indivíduo: os dias festivos apresentam-se como possibilidade de recordar o próprio passado, de romper com a presentificação de um andamento homogêneo e vazio do tempo.

O primeiro caso, pertencente ao contexto da *Erlebnis*, determina-se, em termos proustianos, sob o epíteto de *memória voluntária*; à medida que a segunda, relativa ao contexto da *Erfahrung*, apresenta-se como *memória involuntária*. Enquanto a memória voluntária diz respeito à vivência do indivíduo multifariamente isolado, a uma espécie de “memória de superfície” que realiza um corte entre o indivíduo e o coletivo, entre o sujeito e sua historicidade; a memória involuntária, instância de impressões de densa significação, é aquela sobre a qual repousa o encontro entre exterioridade e interioridade, predominante nas sociedades ditas tradicionais.

Segundo Benjamin (1989b, p. 107): “Onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo”. A experiência que gesta essa qualidade de memória que permite o “recordar-se o passado” e que é – conforme afirmamos anteriormente – a matéria da narração, é aquela que se conecta a uma tradição vigorosa pautada no vínculo da coletividade. Relacionada às comunidades nas quais aos indivíduos não se impôs a barreira da divisão capitalista do trabalho, estrutura-se no seio de uma organização coletiva que resgata continuamente o laço consciente de um passado comum, constantemente avivado pela arte discursiva dos narradores.

É ela a experiência das comunidades pré-capitalistas, ancoradas em um trabalho e em um passado coletivo que se evidencia superposto em face da vivência do indivíduo isolado, seja no aspecto do desempenho de seu trabalho ou no que toca à configuração de sua história pessoal. – A história de Odisseu,

lembramos, jamais se desvincula da história coletiva de seu povo, assim como a história daquele povo permanece intimamente perpassada pela sua. É como reação à derrocada dessa experiência, deslocada na modernidade, que Proust se insurge, tentando reconstruir individualmente o acontecimento da rememoração, posto que em escala social este se apresente sob o signo da impossibilidade: “Ele tenta realizar com meios privados o que a sociedade, com meios comunitários, oferecia antes a cada indivíduo: a possibilidade de extrair do fundo de sua experiência, os momentos significativos do passado individual e coletivo” (ROUANET, 1981, p. 50).

Amparado nessa reconstrução proustiana da memória numa perspectiva individualizada, Benjamin reflete sobre como essas considerações poderiam ser utilizadas nos processos de reconstrução da memória em uma perspectiva coletiva. Com efeito, diante da profusão de perigos aos quais os homens estão expostos, é preciso mobilizar excessivamente energias dirigidas à proteção contra o choque. A radicalização dessa circunstância é, conforme expusemos, a completa submissão à estrutura da *Erlebnis*, na qual uma memória desenhada no horizonte da historicidade é socialmente perdida. A memória – uma das condições de articulação individual e coletiva de transmissibilidade da experiência em sua acepção de *Erfahrung* – é reduzida ao mero armazenamento superficial do vivido, inviabilizando, pois, as possibilidades de uma experiência histórica genuína – entendendo-se sob estes termos aquela na qual é tecida a unidade entre passado e presente nos planos individual e coletivo, a ideia de um “*absolutamente presente*” que congregue no *agora* o acesso à possibilidade de ruptura do andamento histórico:

A obtenção de uma memória comum, que se transmite através das histórias contadas de geração a geração, é hoje destruída pela rapidez e violência das transformações da sociedade capitalista. Agora o refúgio da memória é a interioridade do indivíduo, reduzido à sua história privada. (GAGNEBIN, 1993, p.59).

O vínculo entre passado e presente é esgarçado no interior dessa processualidade, de forma que seja possível dizer que enquanto somos despojados de uma experiência autêntica somos, outrossim, privados da memória que acessa as raízes que nos integram à tradição e, ao sê-lo, é a

história o que se nos escapa. É assim que, ao tomar sob reflexão a crise da experiência e a metamorfose da percepção estética na modernidade:

A crítica benjaminiana [...] se faz em nome da individualidade que agoniza, antes da realização de seus valores. O esquecimento do indivíduo, sua integração na vida da grande metrópole é amnésia social: o passado é arquivado no sentido da perda simultaneamente da memória e do pensamento crítico. A amnésia é esquecimento, repressão da atividade humana e social que faz e refaz a vida social; é perda e impossibilidade da experiência, isto é, da individualidade, da aura e tem sua matriz na questão do trabalho abstrato que liberta o trabalhador não do trabalho propriamente dito, mas de seu conteúdo. De onde a perda da experiência como perda da memória. (MATOS, 1989, p. 74).

IV. Considerações finais

A desordem e a dissolução, o dismantelo e a desagregação. É sob o traço desses elementos que, nas primeiras décadas do século XX, a produção do cotidiano, da arte e da reflexão se pronuncia. Os fundamentos da sociabilidade moderna, lugar da vida como vida burguesa, encontram no próprio moderno, e em seus lances, o ímpeto da explosão: há um giro do caleidoscópio das compreensões, um novo jogo entre olhos e espelhos cujo resultado determina-se em um combinatório de desenhos e cores “inteiramente outro”, intensamente desestabilizador. Complexo no qual espaço e tempo se fragmentam a exemplo de todas as coisas, o mundo moderno assenta-se sobre o vislumbre inevitável da face da crise – termo que define suas nuances com propriedade não apenas teórica, mas política, econômica e cultural.

O desenvolvimento do capitalismo acirra a impressão de perda de sentido que a subversão da técnica pareceu suscitar; empenha-se na desapropriação dos valores, e na supressão da comunidade ressalta a sensação de derrocada. Não há mais formas de pertencimento e as ruínas exteriores são extensão de um desajuste interior que será fortalecido pela disposição e arranjo das grandes cidades: a vivência nas metrópoles não deixa dúvidas sobre a existência desse novo mundo fragmentado, cuja força imperativa é a desconstrução, manifestada no trabalho das vanguardas da arquitetura, da literatura, do teatro, da pintura e do pensamento crítico que radicalizam os

motivos da desintegração, afirmando – ambiguidade moderna – que seu interior deve ser *locus* de uma empresa criadora.

Se o mundo é outro, o seu habitante também o é. “Novo bárbaro” em densa nudez, uma vez que forçado a investir em sua própria força imaginativa, agora em completa entrega a si mesma na medida em que a cultura não mais referenda a tradição. Se o mundo é outro assim como seu habitante, tampouco permanecem irretocáveis as formas de apreensão da realidade, a percepção estética da modernidade, o modo coletivo de sentir e o tom do pensar.

Nas paisagens citadinas tudo é imagem e semelhança da produção em série: entrecortada, alucinatória, isolada, repetitiva. Instaura-se, em definitivo, “um novo ritmo, movimentos mecânicos, gestos bruscos, rápidos. Inacessíveis ao olhar comum, irreproduzíveis por nosso corpo” (PEIXOTO, 1982, p. 9). Da linha de montagem à pressa da multidão ou ao estalo ininterrupto dos retroprojetores, a velocidade determina o redimensionamento da nossa sensibilidade. A percepção – saturada desses eventos de choque que marcam a moderna rítmica do trabalho, do cotidiano e da expressão artística – condiciona-se à luz do hiperestímulo, cuja onipresença faz do citadino um esgrimista que tenta abrir caminho entre o vultoso da massa. Este esgrimista assoma energias psíquicas em demasia no amparo e processamento da quantidade excessiva dos estímulos que a cidade lhe oferece, mantém-se excessivamente consciente para tanto. Se no freudismo o choque traumático engendra um corte entre o sujeito e simbólico, nas metrópoles as múltiplas circunstâncias de choque perpetram um corte entre o indivíduo e a memória, deslocada pela hipertrofia do estado consciente.

Se a consciência superpõe-se à memória é o efêmero a superpor-se à duração. A imagem do passado desprende-se do presente, a história flutua indiscernível, resume-se ao amarelo de velhas fotografias, de modo que “a experiência, entendida como um fato de tradição, como a capacidade de encadear os acontecimentos e não apenas fixar fatos isolados na lembrança, tende a perder-se na vivência da grande indústria e da metrópole” (PEIXOTO, 1982, 143). Foge-nos, pois, a capacidade de elaborar um sentido para o que nos acontece, posto que tão rápida e superficialmente aconteça ao ponto de aparentar não acontecer. Foge-nos, então, a experiência que se identifica à

autoridade da sabedoria, que se conforma às impressões transmitidas de geração a geração, ao saber constituído no tempo por uma comunidade de práticas e de linguagem que gravita em torno de um eixo comum de significação próprio às organizações sociais coletivas, ritualísticas, comunitárias e artesanais. Foge-nos igualmente a expressão dessa experiência no domínio da palavra: esgotam-se as sábias narrativas orais e escritas e, por conseguinte, a dimensão orientadora que nelas jazia, oriunda justamente da capacidade de vinculação individual a um passado comum, capacidade esta que escapa ao novo modo coletivo de sentir.

Desenha-se, assim, à luz desse processo um diagnóstico de ruínas acerca da modernidade: lugar da atrofia da experiência e do declínio da narração a partir da introdução de uma nova sensibilidade cuja pauta é o choque. Em linhas gerais, a apresentação deste diagnóstico revelou-se como o ponto de orientação do presente trabalho, cuja intenção expositiva dirigiu-se ao modo como o filósofo que o formulou – Walter Benjamin – teria assimilado e compreendido as determinações desse empobrecimento da experiência, em seu impacto sobre a arte narrativa, bem como em sua relação com as transformações incididas sobre as formas de percepção estética da modernidade.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Tradução: Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1982.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Tradução: Ivo Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **Les fleurs du mal**. Préface et commentaires de Robert Sctrick. Paris: Pocket, 1989.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: **Os Pensadores vol. XLVIII**. Tradução: José Lino Grünnewald. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1975b.

_____. Experiência. In: **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução: Marcus Vinícius Mazzari. São Paulo: Sumus, 1984.

_____. Paris do Segundo Império. In: **Charles Baudelaire um lírico no auge no capitalismo**. Tradução: José Martins Barbosa, Hemerson Alves

Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989a.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: **Charles Baudelaire um lírico no auge no capitalismo**. Tradução: José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989b.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**. 7. ed. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet; prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

_____. Experiência e Pobreza. In: **Magia e técnica, arte e política**. 7. ed. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet; prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994c.

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política**. 7. ed. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet; prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. –São Paulo: Brasiliense, 1994d.

_____. Sobre o conceito da História. In: **Magia e técnica, arte e política**. 7. ed. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet; prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994h.

_____. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Apresentação, tradução e notas: Francisco de Ambrosis Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012.

CANTINHO, Maria João. Modernidade e alegoria em Walter Benjamin. **Espéculo – Revista de Estudios Literarios**. Universidad Complutense de Madrid, 2003, p. 1-20.

CIORAN, Emil. **De l'inconvénient d'être né**. Paris: Gallimard, 1973

DAMIÃO, Carla Milani. **Sobre o declínio da “sinceridade”**: filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

D'ÂNGELO, Martha. A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin. **Kriterion – Revista de Filosofia**. São Paulo: v. 20, n. 56, Apr. 2006, p. 237-251.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. Tradução: Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin: os cacos da história**. São Paulo: Brasiliense, 1993. (Coleção Tudo é história).

_____. Walter Benjamin ou a história aberta. In: **Magia e técnica, arte e**

política. 7. ed. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet; prefácio: Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense. 1994, p. 7-19.

_____. De uma estética da visibilidade a uma estética da tatabilidade em W. Benjamin. In: Couto, E. S., Damião, C. M. (org.). **Walter Benjamin: Formas de percepção estética da modernidade.** Salvador: Quarteto editora, 2008, p. 145-168.

_____. **História e Narração em Walter Benjamin.** São Paulo: Perspectiva. 2009.

GAY, Peter. **A Cultura de Weimar.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

KONDER, Leandro. **Walter Benjamin: o marxismo da melancolia.** 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

MATOS, Olgária. **Os arcanos do inteiramente outro:** a Escola de Frankfurt, a melancolia, a revolução. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. **Discretas esperanças.** Reflexões filosóficas sobre o mundo contemporâneo. São Paulo: Nova Alexandria, 2006.

_____. **Benjaminianas:** cultura capitalista e fetichismo contemporâneo. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

MITROVITCH, Caroline. **Experiência e formação em Walter Benjamin.** São Paulo: Editora UNESP, 2011.

MURICY, Katia. **Alegorias da dialética.** Imagem e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Nau, 2009.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **A Sedução da Barbárie.** O Marxismo na Modernidade. São Paulo: Brasiliense, 1982.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Édipo e o anjo:** itinerários freudianos em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

SZONDI, Peter. Esperança no Passado – Sobre Walter Benjamin. In: **Artefilosofia – Revista do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura / Universidade Federal de Ouro Preto.** Tradução: Luciano Gatti. Ouro Preto: n.6, abril de 2009, p. 14-25.