

e-ISSN: 2179-8478

CADERNOS BENJAMINIANOS

JUL.-DEZ. 2017

**v. 13, n. 2: Benjamin leitor de Baudelaire:
legados e limites de uma leitura incontornável**

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitor: Jaime Arturo Ramírez

Vice-Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida

FACULDADE DE LETRAS

Diretora: Graciela Inés Ravetti de Gómez

Vice-Diretora: Sueli Maria Coelho

EDITOR

Gustavo Silveira Ribeiro (Faculdade de Letras/UFMG)

ORGANIZAÇÃO

Eduardo Horta Nassif Veras (UFTM)

Marcelo Jacques Moraes (UFRJ)

NORMALIZAÇÃO

Marina Baltazar Mattos

DIAGRAMAÇÃO

Úrsula Massula

CONSELHO EDITORIAL

Antonio Dominguez Leiva (Université du Québec à Montreal, Canadá), Elcio Loureiro Cornelsen (UFMG, Brasil), Georg Otte (UFMG, Brasil), Gustavo Silveira Ribeiro (UFMG, Brasil), Helmut Galle (USP, Brasil), Idelber Avelar (Tulane University, EUA), Jaime Guinzburg (USP, Brasil), Jeanne-Marie Gagnebin (PUC-SP, Brasil), Márcio Seligmann-Silva (Unicamp, Brasil), Maria Filomena Molder (Universidade Nova de Lisboa, Portugal), Michael Korfmann (UFRGS, Brasil), Rosana Kohl Bines (PUC-RJ, Brasil), Rosani Ketzer Umbach (UFMS, Brasil), Sabrina Sedlmayer (UFMG, Brasil), Susana Kampff-Lages (UFF, Brasil), Teodoro Rennó Assunção (UFMG, Brasil), Tercio Redondo (USP, Brasil), Vinícius Mariano de Carvalho (King's College - Reino Unido), Wolfgang Bock (Bauhaus-Universität, Alemanha).

CADERNOS BENJAMINIANOS

**v. 13, n. 2: Benjamin leitor de Baudelaire:
legados e limites de uma leitura incontornável**

JAN.-JUN. 2017

© 2017

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta revista poderá ser reproduzida ou transmitida, sejam quais forem os meios empregados, sem permissão por escrito.

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Faculdade de Letras da UFMG

C122

CADERNOS BENJAMINIANOS, v. X, 2009 - Belo Horizonte:
Faculdade de Letras da UFMG.

Numeração: A partir de 2017 passou a adotar volume e número
(v. 13, n1 -). Numeração antiga: n. 1 (2009) – n. 11 (2016), v.
12 (2016).

Periodicidade Semestral.

ISSN: 2179-8478

1. Literatura – História e crítica. 2. Filosofia. 3. Política.
I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.

CDD: 809

Faculdade de Letras da UFMG
Setor de Publicações, sala 4003
Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha
31270-901 Belo Horizonte, MG – Brasil
Tel.: (31) 3409-6009 - www.lettras.ufmg.br
e-mail: periodicosfaleufmg@gmail.com

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO

| | |
|-------------------------------------|-----|
| <i>Eduardo Horta Nassif Veras</i> | |
| <i>Marcelo Jacques Moraes</i> | 205 |

DOSSIÊ

Baudelaire, Benjamin, a modernidade: uma ética?

Baudelaire, Benjamin, the modernity: an ethic?

Marcelo Santana Ferreira

| | |
|---|-----|
| <i>Gabriel Lacerda de Resende</i> | 207 |
|---|-----|

“Mademoiselle Bistouri”: diálogos com a modernidade

“Mademoiselle Bistouri”: dialogues with modernity

Fabiana Fanganiello

229

A fragmentação da experiência em Baudelaire por Walter Benjamin

The experience's fragmentation in Baudelaire by Walter Benjamin

Allan André Lourenço

243

Entre uma seta e um círculo: algumas considerações sobre o tempo em Baudelaire

An arrow or a circle: considerations about time in Baudelaire

Alice Vieira Barros

263

A alegoria benjaminiana na corte e na bohème

The Benjamin's allegory in the court and bohemia

Michel Amary

273

VARIA

A estética da obra de arte e do objeto na época da reprodução biopolítica

The aesthetics of artwork and of the object in the age of biopolitical reproduction

Tiago Amaral da Silva

295

Freud com Kafka: a linguagem do estrangeiro

Freud with Kafka: the foreigner's language

Alessandra Affortunati Martins Parente

315

Um estudo na literatura da Shoah com Walter Benjamin e Gaston Bachelard

A study of the Shoah literature using Walter Benjamin and Gaston Bachelard

Alecrides Jahne Raquel Castello Branco de Senna 337

Balzac, Machado e a teoria dos espectros

Balzac, Machado, and the theory of spectra

Victor da Rosa 359



Apresentação

O diálogo que Walter Benjamin estabeleceu com Charles Baudelaire ultrapassa bastante os limites da tradicional relação entre as figuras do crítico literário e do poeta. Se Benjamin contribuiu diretamente, conforme sua própria concepção de crítica, para a expansão dos debates sobre a obra do poeta francês, enclausurados, até o aparecimento dos ensaios benjaminianos, nas perspectivas esteticistas ou místico-teológicas, é preciso lembrar, por outro lado, que as longas notas e os ensaios que escreveu sobre Baudelaire transbordam as fronteiras da exegese literária e se confundem muitas vezes com a própria leitura que Benjamin empreende da vida moderna, da história e da linguagem. Cada um a sua maneira, os cinco ensaios reunidos neste dossiê testemunham sobretudo dessa convergência benjaminiana entre crítica literária e filosofia. Entendida pelo ensaio de abertura como uma “atitude” ou uma “ética”, a modernidade é revista em todos os trabalhos, que manipulam boa parte do campo conceitual tramado por Benjamin em suas análises de Baudelaire e da modernidade: “flânerie”, “experiência” (*Erfahrung*), “vivência” (*Erlebnis*), “choque”, “alegoria”, “mito” e “progresso”. A partir desses conceitos-chave, o encontro de Benjamin e Baudelaire é tomado em todos os artigos como um convite à reflexão sobre o potencial filosófico da crítica, sua vocação para ampliar as perguntas sobre o tempo da modernidade ou, baudelairianamente falando, o tempo presente. Os organizadores terão cumprido sua missão se, além de celebrar os 150 anos do desaparecimento do “poeta da modernidade”, os artigos deste dossiê puderem contribuir para a manutenção da energia crítica que, nos primeiros decênios do século passado, o trabalho de Walter Benjamin introduziu no debate sobre a obra de Baudelaire e sua relação com o fenômeno da modernidade.

Boa-leitura!

Eduardo Horta Nassif Veras (UFTM)
Marcelo Jacques de Moraes (UFRJ)



Baudelaire, Benjamin, a modernidade: uma ética?

Baudelaire, Benjamin, the modernity: an ethic?

Marcelo Santana Ferreira

Universidade Federal Fluminense (UFF), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil
mars.ferreira@hotmail.com

Gabriel Lacerda de Resende

Universidade Federal Fluminense (UFF), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil
gablaces@gmail.com

Resumo: O presente artigo aborda uma das possíveis relações entre o pensamento de Walter Benjamin e parte da obra de Charles Baudelaire. Considera-se que a defesa da crítica no pensamento de Benjamin assenta-se na relação dialética entre distância e proximidade, que também se exprime na formulação de sua concepção de história materialista. Ao se indicar diferentes momentos da obra de Benjamin, defende-se que o pensador evoca o que havia reconhecido em Baudelaire: a definição de modernidade como uma atitude. Por intermédio desta interpretação, busca-se defender que, a partir de sua leitura de Baudelaire, Benjamin considera que a tarefa do crítico e do historiador materialista seja a de, inicialmente, fundar uma distância em relação a sua própria época, ao mesmo tempo em que se reconhece aquilo que lhe identifica. Distância e proximidade subsidiam, portanto, a articulação de uma ética, apreensível em distintos momentos da obra de Benjamin.

Palavras-chave: modernidade; ética; distância; proximidade.

Abstract: This article discusses one of the possible relations between the thought of Walter Benjamin and part of the work of Charles Baudelaire. It is considered that the defense of the critique in the thought of Benjamin is based on the dialectic relation between distance and proximity, that also is expressed in the formulation of his

conception of materialistic history. In pointing out different moments of Benjamin's work, it is argued that the thinker evokes what he had recognized in Baudelaire : the definition of modernity as an attitude. Through this interpretation, it seeks to defend that, from his reading of Baudelaire, Benjamin considers that the task of the critic and the materialist historian is to, initially, establish a distance in relation to his own time, at the same time in that it is recognized what identifies one period of history. Distance and proximity therefore subsidize the articulation of an ethic, apprehensible at different moments in Benjamin's work.

Keywords: modernity; ethic; distance; proximity.

1 Introdução

A modernidade tem múltiplos sentidos no pensamento de Walter Benjamin. Uma de suas mais importantes inspirações é reconhecida na obra de Charles Baudelaire, principalmente em sua poética. No entanto, em um texto em prosa de Baudelaire, encontramos imagens do sentido de uma época que, provavelmente, fertilizaram o modo como Benjamin se posiciona em relação à modernidade. Em *O pintor da vida moderna*, Baudelaire (2006) defende uma compreensão da modernidade como a articulação de uma atitude, em que não se trata de, simplesmente, compreender o que uma época significa, mas de instalar-se, ética e esteticamente, na transitoriedade do que é moderno. Existiriam tantas modernidades quanto a acuidade estética permitiria vislumbrar. Estas modernidades, no caso de Baudelaire, empuxam o artista para um abrigo no que é transitório e não é modelar. Sob os signos da transitoriedade e da articulação de uma ontologia precária do ser da poesia, Baudelaire parece propiciar a Benjamin importantes imagens que serão cruciais para que o pensador alemão compreenda que a crítica só pode realizar-se na duplicidade de uma fidelidade e um pessimismo em relação à época em que se está instalado.

2 Época: fidelidade e pessimismo

Walter Benjamin se referiu a muitos poetas e escritores a fim de defender uma tarefa renovada para a filosofia, tocado, definitivamente, pela necessidade de configuração de uma concepção de experiência que não sucumbisse a teleologia do progresso técnico – traduzido, tradicionalmente, como progresso do gênero humano – e nem ao apelo da

empatia entre os tempos históricos, como se não houvesse uma distância entre passado e presente que requisitasse que, cuidadosamente, nos déssemos conta de onde nos encontramos. Insatisfeito com a perspectiva de que o tempo histórico transcorra por avanços, recuos e decadências, o pensador procura estabelecer uma aproximação a exercícios estéticos como o de Baudelaire, em que a modernidade é compreendida como uma espécie de revide ao singular e ao transitório de uma época. Charles Baudelaire apresenta uma imagem importante de um exercício estético que encontra um direcionamento na crítica benjaminiana:

A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável. Houve uma modernidade para cada pintor antigo: a maior parte dos belos retratos que nos provêm das épocas passadas está revestida de costumes da própria época. São perfeitamente harmoniosos; assim, a indumentária, o penteado e mesmo o gesto, o olhar e o sorriso (cada época tem seu porte, seu olhar e seu sorriso) formam um todo de completa vitalidade. Não temos o direito de desprezar ou de prescindir desse elemento transitório, fugidio, cujas metamorfoses são tão frequentes. Suprimindo-os, caímos forçosamente no vazio de uma beleza abstrata e indefinível, como a da única mulher antes do primeiro pecado (BAUDELAIRE, 2006, p. 860).

Encontramos em Walter Benjamin uma preocupação – em termos de composição de uma historiografia materialista e de uma crítica estética que empreenda o reconhecimento da relação entre o teor coisal e o teor de verdade de uma obra – de não nos esquivarmos da época em que nos coube viver. Nenhum saudosismo ou idealização do passado, mas uma tarefa de articular uma concepção de tempo que não sucumba a imposição do tempo-sucessão. A “metade da arte” proposta por Baudelaire em sua compreensão da modernidade se alia ao eterno e imutável. Atentar-se ao transitório parece ser uma atitude que prescreve, em Benjamin, uma relação renovada com o presente, como se pode depreender de suas análises da pobreza de experiência¹ privada e de toda a humanidade nas sociedades modernas:

¹ Sabemos da importância que o conceito de experiência assume na obra de Walter Benjamin. No presente artigo, um lampejo do conceito se desenha. A complexidade do conceito e a fundamental discussão de Benjamin a partir da espessura etimológica da palavra em alemão merecem discussões mais amplas, algumas delas já realizadas. Indicamos o fundamental estudo de Agamben (2005) sobre o conceito.

Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso. Nem sempre eles são ignorantes ou inexperientes. Muitas vezes, podemos afirmar o oposto: eles “devoraram” tudo, a “cultura” e os “homens”, e ficaram saciados e exaustos. “Vocês estão todos tão cansados – e tudo porque não concentraram todos os seus pensamentos num plano totalmente simples, mas absolutamente grandioso” (BENJAMIN, 2008, p. 118).

Benjamin, no excerto anterior, retoma – já que, em escritos juvenis, já havia apresentado a importância do conceito – a consideração sobre experiência, a partir da defesa de uma estirpe de artistas e pensadores que exprimem um pessimismo e uma fidelidade simultâneos com o seu próprio tempo: começar com pouco, construir com pouco, acatar que o patrimônio cultural não se vincula mais, no século XX, aos indivíduos a partir de uma experiência. No mesmo ensaio, Benjamin (2008, p. 106) ousa considerar algumas expressões culturais do início do século XX como indicativas da destinação de nossa pobreza de experiência, como no caso da incitação ao sonho após a fadiga resultante da relação com uma metrópole em que somos permanentemente excitados pela quantidade avassaladora de estímulos externos. A crítica à pobreza de experiência se coaduna com o diagnóstico do esvaziamento da transmissibilidade, paradigma da situação que identifica a modernidade: a impossibilidade de se evocar a experiência para lidar com os mais jovens, o silêncio dos combatentes que retornam dos campos de batalha da I Guerra Mundial. No entanto, partir do pouco que se tem significa não se evadir de sua própria época. Aqui, nos parece que a modernidade se aparenta com uma atitude em Walter Benjamin (2008), que sugere uma barbárie positiva, herdeira do “caráter destrutivo”² e que identifica a estirpe de homens a que o pensador se refere no ensaio: de Descartes a Brecht, transitando pela apropriação singular da personagem Mickey Mouse:

(...) o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para

² Como se pode depreender de ensaios como *Experiência e pobreza* de 1933 e *Teses sobre o conceito de história* de 1940.

a esquerda. Entre os grandes criadores sempre existiram homens implacáveis que operaram a partir de uma tabula rasa. Queriam uma prancheta: foram construtores (BENJAMIN, 2008, p. 106).

No excerto anterior, se evoca a perspectiva construtiva que o pensador judeu alemão sugere ao defender uma concepção materialista de história por oposição a uma perspectiva continuísta, assentada em um tempo homogêneo e vazio.³ Darmo-nos conta de onde nos encontramos: aqui Baudelaire e Benjamin parecem estar muito próximos. A modernidade em Baudelaire, a partir dos elementos reconhecíveis no fragmento de *O pintor da vida moderna*, se assenta no apreço ao duplo registro do efêmero e do eterno, o que, certamente, se pode reconhecer, também, na relação entre o intensivo e o extensivo em Walter Benjamin.

3 Uma distância crítica

Se uma consideração constelar dos escritos de Walter Benjamin permite que se apreenda sua concepção de modernidade como uma atitude, talvez esta possa ser definida como a instauração, no mesmo movimento, de uma distância em relação ao passado – ao que já não somos – e de um trabalho sobre as linhas que constituem as possibilidades abertas pela atualidade. O primeiro elemento dessa proposição pode ser elucidado a partir de algumas colocações benjaminianas presentes no ensaio sobre o surrealismo e em um fragmento de *Rua de mão única*; o segundo pode ser encontrado com mais ossatura nos escritos sobre Baudelaire.

Em *Espaços livres para alugar*, Benjamin constata que a crítica teria perdido seu lugar para a propaganda; enquanto a primeira seria “uma questão de distância certa” (BENJAMIN, 2013, p. 50), a segunda obedeceria à proximidade e ao ritmo impostos pela dinâmica do capitalismo, em que “as coisas tornaram-se excessivamente agressivas para a sociedade humana” (BENJAMIN, 2013, p. 50). Assim, mais

³ Nas célebres *Teses sobre o conceito de história*, de 1940, Walter Benjamin (2008) propõe muitas imagens do que se seria a temporalidade vazia e homogênea em curso nas historiografias dominantes da transição do século XIX ao século XX, que ainda vigoram na dificuldade política e epistêmica de compreensão da emergência e consolidação do nazismo na Alemanha. Opondo-se ao tempo vazio e homogêneo dessas historiografias, o pensador sugere que à história concerne um tempo saturado de “agoras”, que impõem, por intermédio da acuidade de coletividades e do historiador materialista, um freio à norma teleológica.

do que fazer coro à “estultícia daqueles que lamentam o declínio da crítica” (BENJAMIN, 2013, p. 50) – o que já indica, aliás, o repúdio à uma relação nostálgica com um passado para sempre perdido –, seria preciso formular um conceito de crítica capaz de operar a partir das condições objetivas de determinada experiência histórica. Depreende-se do texto benjaminiano que a publicidade teria logrado fazê-lo, fundando sua relação com o espectador/consumidor justamente na proximidade inexorável e na fugacidade da experiência da cidade moderna.

Gatti (2009) defende que uma aproximação entre *Rua de mão única* e o ensaio sobre o surrealismo fornece uma chave importante para tecermos o alcance das reflexões benjaminianas a respeito da redefinição da crítica – e, por conseguinte, do papel do crítico frente às urgências de sua época. Se até então Benjamin estivera ocupado em tornar-se o maior crítico literário da Alemanha, a aproximação com o surrealismo fornece novas inteligibilidades entre as dimensões estética e política, de modo que tentará articular alguns procedimentos artísticos dos surrealistas a uma leitura atenta da experiência política das cidades das primeiras décadas do século XX. O resultado dessa urdidura é a instauração de um procedimento crítico que já não pode ser realizado distante de seu objeto; todo o contrário, o crítico deve estar à altura do acontecimento que lhe ocupa – e, nesse caso, trata-se de estar ao rés do chão da cidade, com os olhos na “poça de fogo” que reflete o anúncio do letreiro *neon*. Vejamos como Benjamin evoca, de modo aparentemente contraditório, a questão do *topos* da crítica nos textos mencionados.

Em *Espaços livres para alugar*, ele escreve:

A estultícia daqueles que lamentam o declínio da crítica. Porque a hora da crítica já há muito tempo que passou. A crítica é uma questão de distância certa. O seu elemento é o de um mundo em que o que importa são as perspectivas e os pontos de vista, e em que ainda era possível assumir uma posição. Entretanto, as coisas tornaram-se excessivamente agressivas para a sociedade humana. A ‘imparcialidade’, o ‘olhar livre’ são mentiras, se não mesmo a mais ingênua expressão da pura incompetência. O olhar hoje mais essencial, o olho mercantil que penetra no coração das coisas, chama-se propaganda. Esta arrasa o espaço livre da contemplação e aproxima tanto as coisas, coloca-as tão debaixo do nariz quanto o automóvel que sai da tela de cinema e cresce, gigantesco, tremeluzindo em direção a nós. E do mesmo modo que o cinema

não oferece móveis e fachadas a uma observação crítica completa, mas dá apenas a sua espetacular, rígida e repentina proximidade, também a propaganda autêntica transporta as coisas para primeiro plano e tem um ritmo que corresponde ao de um bom filme. Com isso, foi-se de vez a ‘objetividade’, e diante das imagens hiperdimensionais nas paredes das casas, onde o ‘Chlorodont’ e o ‘Sleipnir’ estão ao alcance das mãos de gigantes, o sentimentalismo curado liberta-se à americana, como aquelas pessoas a quem já nada move nem comove, e que aprendem novamente a chorar no cinema. Mas para o homem da rua, aquilo que dele aproxima assim as coisas, o que estabelece o contato decisivo com elas, é o dinheiro. E o crítico pago, que manipula o valor dos quadros na galeria de arte do *marchand*, sabe sobre eles coisas que, se não são melhores, são certamente mais importantes do que as que sabe o amador de arte que os vê na vitrine. Solta-se do tema da obra um calor que dá asas ao seu sentimento. O que é que torna, afinal, a propaganda tão superior à crítica? Não será aquilo que diz a escrita elétrica e móvel do anúncio – mas a poça de fogo que a reflete no asfalto” (BENJAMIN, 2013, p.50-51, grifo original).

Já nas primeiras linhas de *O surrealismo – o último instantâneo da inteligência européia*, Benjamin retoma o tema da posição e da distância necessárias ao exercício da crítica, embora sob um viés aparentemente contraditório em relação ao texto de *Rua de mão única*:

O crítico pode instalar nas correntes espirituais uma espécie de usina geradora quando elas atingem um declive suficientemente íngreme. No caso do surrealismo, esse declive corresponde à diferença de nível entre a França e a Alemanha. O movimento que brotou na França, em 1919, [...] pode ter sido um estreito riacho, alimentado pelo úmido tédio da Europa de após-guerra e pelos últimos regatos da decência francesa. [...] Mas os eruditos que ainda hoje são incapazes de determinar ‘as origens autênticas’ do movimento [...] parecem-se um pouco com uma junta de técnicos que, depois de muito observarem uma fonte, chegam à convicção de que o córrego não poderá jamais impulsionar turbinas. O observador alemão não está situado na fonte. É sua oportunidade. Ele está situado no vale. É capaz de avaliar as energias do movimento (BENJAMIN, 2008, p.21).

Gatti (2009) já havia detectado a aparente contradição no tratamento da distância crítica nos dois textos: se em *Rua de mão única* o distanciamento necessário ao crítico não era mais possível, dadas as condições materiais da cidade moderna, no texto sobre o surrealismo a distância é justamente a vantagem do crítico alemão sobre o francês: posicionado longe da fonte, ele é “capaz de avaliar as energias do movimento” (BENJAMIN, 2008, p.21). O comentador acrescenta, no entanto, que o lamento de Benjamin

não censura o distanciamento como elemento da crítica, mas sua deturpação pela crítica contemporânea que, ao traduzi-lo erroneamente por imparcialidade, não reconhece os novos desafios colocados à crítica nem a necessidade de sua transformação (GATTI, 2009, p. 77).

Assim, a questão de Benjamin é menos o abandono completo e total da distância como elemento fundamental da crítica do que um apelo à transformação dessa atividade, de modo que ela possa estar à altura da atualidade. É precisamente partindo de uma radical atenção à materialidade de sua época que o crítico poderá instaurar uma cesura no próprio presente, engendrando a um só tempo as condições de sua criticabilidade e as possibilidades de sua transformação.

Que meios possui o crítico para realizar essa operação de cesura no presente, e que papel, afinal, teria a propaganda nesse processo? Gatti sugere que o trunfo dos reclames é que a sua apreensão se dá a partir de imagens tecidas na concretude da cidade. Não à toa, Benjamin evoca, no fragmento supracitado, as “imagens hiperdimensionais nas paredes das casas, onde o ‘Chlorodont’ e o ‘Sleipnir’ estão ao alcance das mãos de gigantes” (BENJAMIN, 1985, p. 21). Deste modo, à perda de objetividade ocasionada pela proximidade e velocidade fugaz da experiência urbana, a crítica deveria reagir pelo mesmo procedimento da publicidade, elaborando imagens da cidade: “A reconstrução da crítica é também uma reformulação da percepção urbana pela noção de imagem” (GATTI, 2009, p. 79). Não é outra a indicação de Benjamin na última frase, enigmática, de *Espaços livres para alugar*: não se trata de adotar ingenuamente os procedimentos da propaganda, mas compreender que a sua proximidade e diretividade permitem uma insólita justaposição com os variados elementos da cidade, revelando imagens que são índices de uma legibilidade renovada da experiência urbana. O crítico deve trabalhar sobre as diversas linhas que

compõem a atualidade, desatando os nós que aparecem como inexoráveis e produzindo conexões em direção a uma diferenciação da época em relação a ela mesma. Eis o novo *topos* da crítica.

Em um ensaio sobre *As afinidades eletivas*, de Goethe, Walter Benjamin apresenta uma emblemática imagem do que seria a crítica:

Se, por força de um símile, quiser-se contemplar a obra em expansão como uma fogueira em chamas vívidas, pode-se dizer então que o comentador se encontra diante dela como o químico, e o crítico semelhantemente ao alquimista. Onde para aquele apenas madeira e cinzas restam como objetos de sua análise, para este tão somente a própria chama preserva um enigma: o enigma daquilo que está vivo. Assim o crítico levanta indagações quanto à verdade cuja chama viva continua a arder sobre as pesadas achas do que foi e sobre a leve cinza do vivenciado (BENJAMIN, 2009, p. 13-14).

Claudia Castro (2001) defende que, malgrado a preocupação especificamente literária de Benjamin à época da redação desse texto, nele vislumbramos o germen de sua teoria do conhecimento e, por extensão, de sua concepção de crítica, intimamente ligada a um tratamento singular da história. Seguindo o texto benjaminiano, à distinção entre o químico e o alquimista somar-se-ia uma separação entre o teor coisal (*Sachgehalt*) e o teor de verdade (*Wahrheitsgehalt*) de uma obra: o primeiro corresponde à camada empírica da obra, sua materialidade aparente, limitada e determinada pelas condições históricas objetivas da época em que ela aparece – a madeira e as cinzas, nos termos da imagem de Benjamin; já o teor de verdade relaciona-se com essa dimensão enigmática, não-aparente, que não desponta de forma imediata na configuração sensível da obra – a chama viva, objeto de indagação do crítico. Com essa definição, Walter Benjamin produz um importante deslocamento na tarefa crítica e na concepção de obra de arte:

Contra uma interpretação classicista da obra de arte, para a qual a verdade se manifesta integralmente na aparência – o que é o arquétipo da beleza –, Benjamin assinala uma fratura na obra: aparência e verdade, embora intimamente relacionadas, não coincidem (CASTRO, 2001, p. 18).

Tal distinção garantiria a apreensão do paradoxo específico das obras de arte: gestadas numa época específica, a partir de condições históricas muito objetivas, relacionam-se com uma dimensão que ultrapassa todos esses determinantes. Assim, é só quando o teor coisal da obra é exposto ao processo histórico – às interferências do tempo – que emerge seu teor de verdade. Submetido à história, o teor coisal de uma obra transmuta-se em ruínas que revelam seu teor de verdade. Quanto maior a distância entre o passado em que a obra foi concebida e o presente o qual ela é convocada a indagar, maior a sua criticabilidade. É só sob o efeito da história que a obra pode desvelar as múltiplas densidades de seu sentido:

[...] a eternidade própria às obras de arte coincide com a experiência da sua historicidade autêntica. Ela não provém de um pretenso valor eterno das mesmas, mas daquilo que advém do seu próprio processo de formação, do seu caráter eminentemente histórico, que só o tempo revela (CASTRO, 2001, p. 24).

É, portanto, sob o signo da morte, da destruição, da ação do tempo, que a crítica pode desvelar a ligação de uma obra com a verdade. Na tentativa de não coincidir o seu próprio procedimento com o de uma relação com o conhecimento apenas movida pelo acúmulo de saber sobre as coisas na linearidade de um tempo sempre igual a si mesmo, será a interrupção provocada pela obra lançada ao tempo que intercederá por uma renovada relação com a verdade. O *êthos* benjaminiano se encaminha a uma consideração da obra de arte em sua duração temporal e em seu inacabamento citável na remissão à infinitude das expressões da beleza. A crítica não se instala sem o reconhecimento das marcas temporais que constituem o próprio sentido da obra de arte. Como compreende Katia Muricy, a relação entre intensividade e extensividade em Benjamin traz marcas significativas de sua interpretação da poética de Baudelaire:

No âmbito das ideias – eliminada a noção de sujeito-objeto e, conseqüentemente, a questão do método como garantia de certeza – a interpretação, atenta à temporalidade intensiva de ideias e obras de arte, propõe-se a estabelecer elos intensivos capazes de arrancar a obra da repetição a que lhe condenara a continuidade linear, no caso da poesia de Baudelaire, da história da literatura, para lhe dar uma nova origem no presente da leitura. (MURICY, 1998, p. 195).

A interpretação arranca a obra de arte da continuidade artificial imposta à mesma. O gesto interpretativo de Benjamin em relação à poética de Baudelaire recoloca a reflexão sobre distância e proximidade, reconhecível, também, na compreensão do legado de Nikolai Leskov em relação à constatação de que não há mais espaço para a sabedoria na modernidade. Quando se tratava de compreender Leskov como um dos últimos narradores, Benjamin também evocou a distância em que a modernidade poderia ser pensada/articulada em relação a época dos narradores da tradição oral:

Descrever um Leskov como narrador não significa trazê-lo mais perto de nós, e sim, pelo contrário, aumentar a distância que nos separa dele. Vistos de uma certa distância, os traços grandes e simples que caracterizam o narrador se destacam nele. Ou melhor, esses traços aparecem, como um rosto humano ou um corpo de animal aparecem num rochedo, para um observador localizado numa distância apropriada e num ângulo favorável. Uma experiência quase cotidiana nos impõe a exigência dessa distância e desse ângulo de observação (BENJAMIN, 2008, p. 197).

O ensaio sobre a obra de Nikolai Leskov, originalmente publicado em 1936, traz a preocupação com o estabelecimento de uma compreensão daquilo que se impõe ao observador. Além disto, a relação com o passado e com a obra de Leskov não tende a ser abreviada com possíveis identificações entre o presente e o passado. O ângulo de observação se estrutura como possibilidade de estabelecimento de uma crítica. Há algo na obra de Leskov que pode ser reconhecido agora, a partir dos problemas específicos que a própria época coloca, politicamente e epistemologicamente. Talvez sob o signo da interrupção, a possibilidade de se relacionar com o passado indique a direção para uma nova conceptualização da memória e do tempo, uma vez que a continuidade é suspensa por intermédio da magnitude da recordação, como se percebe na literatura proustiana e se defende na problematização da ciência histórica em Benjamin. Como proposto por Muricy (1998, p.194), tal como há em Marcel Proust uma leitura da atitude de Baudelaire como um seccionamento do tempo por intermédio da rememoração, Benjamin destacara o desejo de interrupção do curso do mundo. De acordo com Benjamin,

Interromper o curso do mundo – esse era o desejo mais profundo em Baudelaire. O desejo de Josué. Não tanto o profético, pois ele

não pensava em retorno. Desse desejo nasciam sua violência, sua impaciência e sua ira; dele também nasciam as tentativas sempre renovadas de atingir o mundo no coração ou de fazê-lo dormir, cantando. É por causa desse desejo que, em suas obras, ele faz com que a morte esteja acompanhada de suas exortações.(BENJAMIN, 1994, p.160).

A cidade grande e a multidão se tornam temas privilegiados da poética de Baudelaire e o desejo de interrupção do curso do mundo se exprime de variadas formas, como no texto em prosa já citado em que se considera a modernidade. A interrupção do curso do mundo se envolve com a interrogação da eventual condição de antiguidade para o que se configura como moderno e com a incontornável relação entre o fugidio e o imutável. Para a presente argumentação, abrigar-se naquilo que configura a especificidade de uma época se encaminha à consideração de uma ontologia da poética. Nas multidões, objeto de grande interesse das ciências humanas do século XIX, o poeta em Baudelaire encontra um abrigo. Charles Baudelaire encontra nas multidões o exato contraponto da interioridade inflada da vivência burguesa. Um poeta que estabelece uma estranha esgrima com as coisas e que ainda pode se ancorar em uma sensibilidade rasurada pelo alarido da cidade – Paris do século XIX – fornece a Walter Benjamin importantes subsídios para a consideração de uma perspectiva crítica e de uma abordagem historiográfica que não idealiza o tempo. Sobre as multidões, encontramos em Baudelaire o seguinte:

Aquele que desposa facilmente a multidão conhece gozos febris, de que estarão privados para sempre o egoísta, fechado como um cofre, e o preguiçoso, encaramujado feito um molusco. Ele adota como suas todas as profissões, todas as alegrias e todas as misérias que as circunstâncias lhe deparam.

Aquilo a que os homens chamam amor é muito pequeno, muito limitado e muito frágil, comparado a essa inefável orgia, a essa sagrada prostituição da alma que se dá inteira, poesia e caridade, ao imprevisito que surge, ao desconhecido que passa (BAUDELAIRE, 2006, p. 289).

A acuidade estética de Baudelaire encontra em Benjamin uma ampliação com vistas à elaboração de uma perspectiva política sobre o tempo histórico. Com o desejo de superar o individualismo e a tradição psicologizante da relação entre os indivíduos e o tempo – que se exprimem

no campo da historiografia como tendências empáticas e fatalistas do curso do tempo – Benjamin sugere que a interrupção da cronologia necessita de uma tradução epistêmica no reconhecimento de fios de temporalidade perdidos, esquecidos compulsoriamente pelas visões hegemônicas. Estar atento ao que passa, abandonando a concepção do passado como algo encerrado, bem como a concepção da tradição como um puro em si mesmo. Vejamos se nas *Teses sobre o conceito de história*, especificamente nas teses V e VI, Benjamin sugere algo próximo a uma interrupção da qual se pode inaugurar outras perspectivas sobre o tempo histórico: “A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido.” (BENJAMIN, 2008, p. 224) e, também,

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialista histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem (BENJAMIN, 2008, p. 224).

A fixação de uma imagem do passado se torna possível por intermédio da apropriação de uma reminiscência ou recordação, que podem escoar na cognoscibilidade política da relação entre o passado e o presente, uma vez que a imagem do passado concerne ao próprio presente: trata-se de uma imagem do presente, soterrada pelo fatalismo da continuidade abstrata. O subsídio estético de Baudelaire se transmuta em um tratamento epistêmico-político do tempo. Interromper o curso do mundo, interferir, numa renovada política de escrita, nos rumos da história. Considerando que a obra de Baudelaire se configura como consciente de seu próprio sentido histórico, será sob o signo do heroísmo que Baudelaire se referirá à possibilidade de uma atitude. O *êthos* benjaminiano se subsidia na crítica que recolhe as virtualidades intensivas das correspondências entre passado e presente, na direção de um “agora” de cognoscibilidade. A perda e o relampejo figuram como possibilidades de expressão linguística da relação do presente com o passado, exercício identificado por Benjamin na obra de Baudelaire. As ruínas do há pouco novo (MURICY, 1998, p. 208) estão espalhadas na obra de Baudelaire e permitem a Benjamin a consolidação do conceito

de imagem dialética. Na materialidade dos poemas, a suspensão do fardo da continuidade. No transitório, a morada de um novo abrigo para o ser da poesia. O enfrentamento da condição de fetiche da mercadoria encontra em Baudelaire possíveis expressões da conexão do poeta com a perda da dignidade da poesia e a inauguração de um eu lírico que tende à composição de uma sensibilidade que não se abstrai do presente. Benjamin assim considera o problema específico evocado por Baudelaire em relação à modernidade – a relação entre as massas e a prostituição:

Um dos arcanos que só com a cidade grande foi revelado à prostituição é a massa. A prostituição inaugura a possibilidade de uma comunhão mística com a massa. O surgimento da massa é, contudo, simultâneo ao da produção em massa. A prostituição parece conter ao mesmo tempo a possibilidade de sobreviver num espaço vital, onde mais e mais os objetos de nosso uso mais íntimo se tornaram artigos de massa. Na prostituição das grandes cidades, a mulher se torna artigo de massa (BENJAMIN, 2000, p. 161-162).

As massas, a repetição, a prostituição, a contrapartida psíquica a economia do invólucro de novidade sobre o que se repete; são temas trabalhados por Benjamin em sua dedicação a compreensão do sentido histórico da estética de Baudelaire.

O contato com a obra de Charles Baudelaire abre novas possibilidades para as reflexões benjaminianas, na medida em que o poeta francês fertiliza suas considerações sobre a crítica e sobre a modernidade como uma atitude – como a constituição de um *êthos* – diante de um tempo que não é linear nem progressivo. A respeito de *As flores do mal*, Benjamin frisa justamente o efeito do tempo como fator determinante em sua recepção – em outras palavras, sua mortificação: “Baudelaire escreveu um livro que, *a priori*, tinha poucas perspectivas de êxito imediato junto ao público. [...] O leitor, para quem havia se preparado, ser-lhe-ia oferecido pelo período seguinte” (BENJAMIN, 2000, p. 103).

Mas o que o crítico alemão enxerga em Baudelaire não lhe fornece elementos que se limitam a subsidiar suas formulações acerca da crítica literária; mais do que exemplificar a gradativa transição entre teor coisal e teor de verdade através de um processo de mortificação, Baudelaire teria operado, ele mesmo, uma certa atitude crítica no que diz respeito à relação entre passado e presente e às ruínas de sua época. Condenando os pintores que lhe eram contemporâneos – desdenhosos dos fenômenos

estéticos típicos da vida moderna e saudosos de um ideal de beleza que se manifestaria integralmente na aparência de uma obra – o autor de *As flores do mal* reivindica uma atenção refinada e um trabalho sobre aquilo que, por ser próprio ao presente, é instável e movediço. Essa relação positiva com o presente, no entanto, não exclui uma relação não-nostálgica com o passado; trata-se, na modernidade, de avaliar criticamente a tradição, despojando-se daquilo que nela já não responde aos anseios do atual, e extraíndo dela o que poderia interferir e abrir novas possibilidades no presente. Daí a afirmação de Benjamin, em *Paris do Segundo Império*, de que a modernidade designa, a um só tempo, uma época e “a força que age nessa época e que a aproxima da antiguidade” (BENJAMIN, 2000, p. 80).

Um *êthos* baudelaireano da modernidade, portanto, consistiria numa espécie de sutura ativa entre passado e presente, muito distante da nostalgia imobilizadora e do “prazer efêmero da circunstância” (BAUDELAIRE, 2006, p. 859). Discorrendo sobre o conceito de alegoria, Gagnebin relaciona-o à obra de Baudelaire, precisamente nessa tensão entre-tempos: “É o choque entre o desejo de eternidade e a consciência aguda da precariedade do mundo que, segundo Benjamin, está na fonte de inspiração alegórica” (GAGNEBIN, 2011, p. 37). No caso do poeta, é da cidade de Paris que surgirão as imagens alegóricas a partir das quais ele gesta sua obra, ela mesma uma tomada de posição em relação à época que lhe coube viver – uma atitude, um *êthos*. Não apenas as ruínas da obra baudelaireana, reveladas por seu processo de mortificação, intensificam algumas reflexões importantes de Walter Benjamin; é que o próprio Baudelaire a constrói sob o signo da destruição – das ruínas concretas de uma Paris que sofre muito rapidamente os efeitos das reformas do Barão de Haussmann.⁴ Diante do diapasão que oscila entre a destruição de uma cidade que parecia eterna e a marca da novidade incessante, ele não chora o passado perdido nem louva as promessas do progresso – o que seriam indícios de uma vinculação um tanto incauta com um “tempo homogêneo e vazio”; sua atitude ancora-se na assunção de uma atitude política diante do passado e do presente – a instauração de uma distância crítica: reconhecendo que Paris e ele próprio já não são o que eram, Baudelaire pode separar o fardo da tradição estagnada

⁴ George-Eugène Haussmann, prefeito do antigo departamento do Sena, responsável pelas transformações que forjaram a moderna arquitetura urbana de Paris. Esteve na condição de prefeito de 1853 a 1870.

daquilo que, no passado, precisa ser salvo, produzindo uma interrupção na aparente indefectibilidade do presente. Se Benjamin pode ser creditado por elucidar a conexão inexorável entre cidade e modernidade na obra de Baudelaire (GAGNEBIN, 2011, p. 47), o poeta é um dos subsídios do tratamento político da história na obra do pensador alemão.

É mérito da interpretação benjaminiana ter mostrado como estes dois temas, cidade e modernidade, são ao mesmo tempo determinantes e inseparáveis na obra de Baudelaire. [...] o que liga a poesia da cidade e a teoria da modernidade, em Baudelaire, é o tema do transitório, da caducidade e da morte (GAGNEBIN, 2011, p. 47).

Persistindo em nossa proposição de que a tarefa filosófica e política assumida por Walter Benjamin encontra importantes subsídios na leitura que o pensador estabelece sobre a poética e a prosa de Charles Baudelaire, compreendemos que aproximar-se da cidade como índice material do sentido de modernidade se realiza como instauração de um abrigo para o ínfimo, para a particularidade. Sem a defesa de que a interrupção do curso do mundo possa ser encaminhada, também, à interrupção do progresso, não se procederia, em Benjamin, ao escrutínio do passageiro e dos apelos dos vencidos. O historiador lida com imagens: aquilo que, do passado, se destaca da certeza do acontecido, aquilo que, do tempo, se separa de sua pressuposta sucessão. Por isso, também, a recorrência a uma memória que não se resguarda como propriedade de reconhecimento de si, mas matéria espessa de que se pode apoderar, politicamente e esteticamente.

Defende-se, portanto, que distância e proximidade sejam condições cruciais para a compreensão do exercício benjaminiano em relação a poética e prosa de Baudelaire, ao mesmo tempo em que se revelam como essenciais para a compreensão da tarefa que o pensador coloca para si, para o próprio historiador materialista. Podemos defender que atentar-se ao que é próximo permite dissolver a facticidade do que é histórico. Mesmo com toda a controvérsia surgida em torno da interpretação de Benjamin em relação a Baudelaire – ou mesmo, exatamente por conta do que a controvérsia permite acessar – por parte de representantes do chamado Instituto de Pesquisa Social⁵ de Frankfurt,

⁵ O que se indica, por exemplo, nas correspondências trocadas entre Benjamin e Adorno. Ver Adorno (2012).

encontramos preciosos vestígios do que o pensador articula como um *êthos* em suas interpretações sobre Baudelaire. Sabemos que distância e proximidade estão em jogo na elaboração de alguns conceitos forjados por Benjamin, tais como o conceito de aura e a centralidade da rememoração na proposição de uma historiografia materialista. A atualização é uma forma de desviar-se da compulsoriedade do *continuum*, o que aparece de forma explícita no texto derradeiro de Walter Benjamin, as célebres *Teses sobre o conceito de história*. Realiza-se a atualização não por capricho ou persistência na intencionalidade do historiador/pensador, mas por intermédio da elaboração de um *êthos*, ou seja, de uma atenção ao transitório, de uma preocupação com o caráter descontínuo da própria escrita, da assunção de um compromisso ético com o que fora silenciado e esmagado, com o próprio esquecimento. A modernidade se configura como a defesa de uma energia da qual se pode lançar mão epistemologicamente e politicamente para garantir a transmissão do que foi esquecido e que concerne, como já apontado anteriormente, ao presente, para a instauração do atual. Distância e proximidade estão em jogo para a defesa de uma ciência histórica que não encontra nexos pela contiguidade ou pela sucessão, mas para que se possa defender uma experiência com o passado (BENJAMIN, 2008, p. 231). Sob o signo da caducidade e da morte, Charles Baudelaire já havia composto imagens incontornáveis da proximidade entre o início da vida e o seu ocaso, como se trata do poema *Les Petites Vieilles de As Flores do Mal*: “Já não viste que o esquife onde dorme uma velha/ É quase tão pequeno quanto o de um infante?” (BAUDELAIRE, 2006, p. 176). Sob tais imagens, o poeta deixa-se circundar pela articulação de limiares, espacialidades que se revelam como a não exclusão entre dentro e fora. Deixar-se levar pela coincidência aguda entre o que se inicia e o que se finda no espaço da própria escrita parece ter fornecido à Benjamin alguns elementos cruciais para o encaminhamento do problema da compreensão histórica do tempo. No *agora* do texto, na correspondência entre o já findo e o presente, o pensador forja a sua própria tarefa epistêmica, a própria compreensão política daquilo que, tradicionalmente, só é compreendido sob o jugo da variação aparente daquilo que é.

O manejo de distância e proximidade também permite a defesa da articulação de um *agora* de cognoscibilidade, na também fundamental crítica a filosofia da representação. Captar o irreversível, assentar a tarefa histórica no reconhecimento de imagens que se dirigem ao presente e

“despertar no passado as centelhas da esperança(...)” (BENJAMIN, 2008, p. 224) se nutrem, também, do desdobramento que o pensador realizou daquilo que foi colhido na leitura de Charles Baudelaire. Fundar um “agora” marcado por farpas do que se configura como messiânico – aqui, podemos provisoriamente acatar o sentido de salvação em relação ao que foi esquecido e esmagado – encontra uma proveniência na interpretação de Baudelaire. Evidentemente que não podemos esquecer que as supostas prescrições em relação à tarefa do historiador materialista não se apresentam de forma autoritária, mas indicam a magnitude do reconhecimento do próprio Benjamin da oportunidade que a época aguda em que ele se encontrava poderia oferecer para o enfrentamento da barbárie. Sob a ameaça política – efetivamente materializada – do aniquilamento e a incapacidade de se articular uma oposição ao nazismo, parece que Walter Benjamin procura desdobrar conceitualmente aquilo que reconheceu na perspectiva estética de Baudelaire. A distância não apenas é constatada, mas fundada, traçada.

Distância e proximidade são dois aspectos essenciais do exercício teórico e político defendido por Walter Benjamin, reconhecíveis na proposição de um *êthos* para o crítico e o historiador. Nossa argumentação visou alcançar momentos da obra de Benjamin em que a interpretação de Baudelaire pelo pensador abriga parte do sentido de seu procedimento teórico em relação, por exemplo, ao tempo histórico. Desdobramento e atualização são duas categorias que podem ser destacadas do esforço que empreendemos. Entendemos que a espessura de uma obra de arte e, mais ainda, a própria espessura temporal daquilo que aconteceu historicamente concernem à possibilidade de reconhecimento do presente, cindido de si próprio no gesto interpretativo que interroga continuísmos e unidade. Aproximar-se do presente indicaria, ainda de acordo com nossa interpretação, fundar uma distância em relação ao passado, como nos parece ser o sentido de uma atitude histórica que se recusa a ser apenas a expressão da continuidade. Como vimos, a interrupção não se realiza com a abstração do próprio presente.

Ainda uma vez, podemos sugerir uma forte aproximação entre Charles Baudelaire e Walter Benjamin, por intermédio da qual reconhecemos a velocidade com que podemos nos apropriar do pouco

que a nossa própria época nos oferece, ao nos dirigirmos ao grão de possibilidade que ainda guarda um poder germinativo, embora o passado não seja vivível em si mesmo: as interpolações da rememoração dissociam aquele que lembra de si mesmo e, em termos políticos, o presente pode escrever história para si, a tradição dos oprimidos pode apropriar-se da rememoração e fundar nova luta sobre um passado esquecido. A interpretação da moda tanto em Baudelaire quanto em Benjamin anuncia o faro para a descontinuidade, imagem do tempo assentada, em Benjamin, na assunção de uma nova ética em relação ao acontecido. No caso de Baudelaire, trata-se de mais um fragmento de *O pintor da Vida moderna*:

O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil de determinar, e por um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como o invólucro aprazível, palpitante, aperitivo do divino manjar, o primeiro elemento seria indigerível, inapreciável, não adaptado e não apropriado à natureza humana (BAUDELAIRE, 2006, p. 852).

Os dois elementos que constituem o belo fazem menção à fugacidade da moda. Um caso de citação do passado. “A moda tem um faro para o atual, onde quer que ele esteja na folhagem do antigamente. Ela é um salto de tigre em direção ao passado. Somente, ele se dá numa arena comandada pela classe dominante.” (BENJAMIN, 2008, p. 230).

O passado possui valor histórico, em estética também se trata de referir-se à espessura do próprio tempo, desdobrada na citação, ou seja, na história. Apropriar-se da velocidade com que a moda salta em direção ao passado é procurar alojar, na precariedade inerente ao nosso presente, a remissão a um tempo perdido e, dialeticamente, inacabado. A reivindicação desse exercício para o pensamento se articulou nos escritos do pensador marcado pelas especificidades da época em que coube viver. Distintas imagens da tensão entre distância e proximidade se forjaram na escritura de Walter Benjamin. Voltar-se a obra de Charles Baudelaire também instrumentalizou o pensamento que defende que se trata, para a ciência histórica, de estabelecer uma experiência com o passado. Possivelmente, na recordação de infância de Walter Benjamin sobre a notícia da morte de um primo do seu pai, na textualidade do escrito, já se exprimem altos esforços em relação à legibilidade do passado que só se desdobra na atualidade, no

agora. Algo não havia sido narrado pelo pai no leito do infante Benjamin, mesmo que o narrador tivesse apresentado pormenores da morte de um homem velho que pouco significava para a criança:

(...) ficou-me na memória o meu quarto nessa noite, como se soubesse que um dia ele voltaria a dar-me que fazer. Quando já era adulto, soube que o primo tinha morrido de sífilis. O meu pai tinha entrado para não ficar sozinho. Mas quem ele procurava era o meu quarto, e não eu. Nenhum deles precisava de confidente (BENJAMIN, 2013, p. 95).

Nem o pai nem o quarto precisavam de confidente. Aquele quarto lembrado guardava uma das linhas frisadas pela recordação, quando, já adulto, o pensador escreve sobre o século XIX por intermédio de suas lembranças, extravasadas pelo estatuto político da possível relação que se pode estabelecer com o passado. A estética de Baudelaire, discutida em textos posteriores do pensador, auxilia Benjamin a defender uma perspectiva teórica e política sobre o tempo histórico, problema evocado e enfrentado de muitas formas no *devir* da obra. A estética de Baudelaire, na interpretação benjaminiana, assume uma proveniência na proposição de um *êthos*, comprometido com o seccionamento do tempo, com a dissociação do presente em relação a sua própria evidência e com a articulação de uma cognoscibilidade frágil, mas arguta, urgente e que aponta para múltiplas possibilidades de interpretação. Debruçar-se sobre textos nem sempre contemporâneos de Benjamin forneceu-nos imagens importantes de um exercício do pensamento sobre a fugacidade daquilo que há pouco tínhamos diante de nós, transmitido a nós, afastado de nós, e que concerne a nós, que possui valor histórico, mas se encontra, potencialmente, postergado em sua legibilidade. O transitório também pode ser considerado como índice daquilo que consideramos histórico e, na duração do poema e da obra de Baudelaire, Walter Benjamin alojou-se como possível intérprete, atento à incontornável tarefa de transmitir algo que não tinha certeza se chegaria ao seu destinatário, ou mesmo, se teria um destinatário. Benjamin se apropria de Baudelaire para também defender uma feição histórica ao presente, sem incorrer em uma idealização do tempo. Suas obras se encontram no tempo estendido para além do texto, a partir do texto.

Referências

- ADORNO, T. *Correspondência*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- AGAMBEN, G. *Infância e história: Destrução da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- BAUDELAIRE, C. *Poesia e prosa: volume único*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- BENJAMIN, W. As afinidades eletivas de Goethe In: _____. *Ensaios reunidos: escritos sobre Goethe*. 1ed. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 11-121.
- BENJAMIN, W. Espaços livres para alugar In: _____. *Rua de mão única: Infância Berlinense: 1900*. 1ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 50-51.
- BENJAMIN, W. Notícia de uma morte .In: _____. *Rua de mão única: Infância Berlinense: 1900*. 1ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 95.
- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- CASTRO, C. *A alquimia da crítica: Benjamin e as afinidades eletivas de Goethe*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.
- GATTI, L. Walter Benjamin e o Surrealismo: escrita e iluminação profana. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 6, p.74-94, 2009. Disponível em: <http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_06/artefilosofia_06_01_dossie_walter_benjamin_08_luciano_gatti.pdf/> Acesso em: 20 set. 2017.
- GAGNEBIN, J.M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- MURICY, K. *Alegorias da dialética*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

Recebido em: 30 de outubro de 2017.

Aprovado em: 06 de fevereiro de 2018.



“Mademoiselle Bistouri”: diálogos com a modernidade

“Mademoiselle Bistouri”: dialogues with modernity

Fabiana Fanganiello

Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), São Paulo, São Paulo / Brasil

fabilivros@uol.com.br

Resumo: “Mademoiselle Bistouri” (Senhorita Bisturi), um dos poemas que integram o volume *Pequenos poemas em prosa*, de Charles Baudelaire, apresenta, tanto no plano do conteúdo quanto no da expressão, duplicidades de sentido amplamente exploradas pelo poeta francês. Além disso, esse poema aborda questões fundamentais do período moderno, como os avanços tecnológico-científicos e a experiência do homem no início do desenvolvimento das metrópoles. Com base nessas perspectivas, é objetivo deste artigo estudar o poema “Mademoiselle Bistouri” à luz das propostas teóricas do próprio Baudelaire, de Benjamin e de Freud, focalizando certos temas da modernidade, tais como a loucura, a *flânerie* e o próprio fazer poético.

Palavras-chave: poesia em prosa; Charles Baudelaire; loucura; *flânerie*; modernidade.

Abstract: “Mademoiselle Bistouri “, one of the poems that is part of Charles Baudelaire’s *Small Poems in Prose* volume, presents both the content and the expression of the duplicities of meaning widely explored by the French poet. In addition, this text deals with fundamental issues of the modern period, such as technological and scientific advances and the experience of man at the beginning of the development of metropolises. Based on these perspectives, it is the objective of this article to study the poem “Mademoiselle Bistouri” in the light of Baudelaire, Benjamin and Freud’s own theoretical proposals, focusing on certain themes of modernity, such as madness, *flanerie* and poetic making itself.

Keywords: poetry in prose; Charles Baudelaire; madness; *flanerie*; modernity.

1 Introdução

“Mademoiselle Bistouri” (Senhorita Bisturi) é um dos últimos poemas dos *Petits poèmes en prose* (Pequenos poemas em prosa),¹ volume formado pelos textos que Baudelaire fez publicar em jornais franceses a partir de 1857. Nessa época, o poeta francês começava a ter visibilidade no meio literário, sobretudo em razão da força e da importância do seu livro mais conhecido, *Les Fleurs du Mal* (Flores do Mal).

Sua poesia em prosa versa sobre algumas questões que se tornaram fundamentais para o desenvolvimento da arte e da literatura a partir do século XIX. Dentre essas, podemos citar o impacto das mudanças sociais e econômicas causadas pelos avanços tecnológico-científicos, a experiência humana nas metrópoles em franca expansão e, especialmente, o papel da arte e da literatura em um mundo em que os homens têm suas perspectivas alteradas pela fotografia, pelo jornal e pelos meios de transporte que transformaram a forma de viver e de se relacionar em sociedade.

Sob a égide de todas essas mudanças, Baudelaire não passou imune ao questionamento do papel da poesia num momento em que o público já não se reconhecia na literatura inspirada nos autores clássicos que os poetas se propunham a oferecer, questão que Benjamin (1989, p. 103-104) também observou:

Que seja assim que, em outras palavras, as condições de receptividade da poesia lírica se tenham tornado mais desfavoráveis, é demonstrado por três fatos, entre outros. Primeiro, porque o lírico deixou de ser considerado como poeta em si. Não é mais “o aedo”, como Lamartine ainda o fora (...). Segundo, depois de Baudelaire, nunca mais houve um êxito em massa da poesia lírica. (...) Uma terceira circunstância, decorrente das duas primeiras: o público se tornara mais esquivo mesmo em relação à poesia lírica que lhe fora transmitida no passado.

Além de apontar para essa “perda de auréola” da poesia no contexto da modernidade, em Baudelaire também encontramos um diálogo crítico com a inevitabilidade das pequenas revoluções do saber

¹ Para este trabalho, escolhemos a edição bilíngue dos *Pequenos poemas em prosa* da Editora Record, publicada em 2009, com tradução de Gilson Maurity. Nas referências ao título e nas citações de trechos do poema mantivemos o original francês, com respectiva tradução nas notas de rodapé.

humano que começaram no século XIX e, desde então, não cessaram mais. Assim, nos seus poemas em prosa, essa modernidade é observada pelo olhar irônico e, ao mesmo tempo, ambíguo, de figuras que desfilam, solitárias e ignoradas, por essa cidade moderna, inóspita e cruel.

É nesse contexto que se encontra a personagem do poema que desejamos analisar neste artigo. “Mademoiselle Bistouri” trata de uma mulher – possivelmente, uma prostituta – que surpreende um homem na rua, quando já é noite, insistindo na ideia de que ele é um médico. Curioso com a estranha insistência da mulher, o homem, narrador da cena, aceita o convite para ir até a casa dela e a acompanha até um casebre pobre, localizado em alguma parte distante da cidade. Ao longo da conversa, os dois estabelecem uma relação cada vez mais próxima, momento em que a mulher revela possuir uma obsessão por médicos, citando nomes de alguns e apresentando-lhe uma coleção de retratos de médicos famosos, com os quais ela sugere ter tido alguma relação de ordem íntima no passado. Com o estabelecimento de certa confiança entre os dois, a mulher lhe confessa que seu desejo é ser visitada por um médico cujo jaleco esteja manchado de sangue. Diante de algo tão bizarro, o narrador procura descobrir a origem do comportamento de sua interlocutora, mas ambos permanecem sem resposta, pois ela lhe afirma que não sabe quando tais vontades começaram.

Podemos identificar no exposto acima que o poema aponta para questões centrais da modernidade, o que torna urgente uma leitura a partir dessa perspectiva, como contribuição para as pesquisas acerca da obra do poeta francês. Assim, trataremos, especificamente, de três pontos, loucura, *flânerie* e fazer poético, ligados a debates sobre a modernidade em arte e literatura, a partir das discussões teóricas propostas, respectivamente, por Freud (2017), Benjamin (1989) e o próprio Baudelaire (1992).

2 A Modernidade sob o olhar de Baudelaire

2.1 La prostituée ou la folle? (A prostituta ou a louca?)

O poema causa estranhamento desde o título – “Mademoiselle Bistouri” –, no qual podemos observar, de imediato, o paroxismo que Berardinelli (2007) identifica na obra de Baudelaire. A imagem, responsável pelas primeiras hipóteses acerca do teor do texto, alia duas ideias opostas: o frescor e a beleza da “mademoiselle” se unem à perspectiva da dor e

da violência sugerida pelo nome “bistouri”. Com isso, certo conteúdo é antecipado por esse título, posto que não se trata de qualquer objeto cortante, nem de um instrumento de uso comum. Refere-se, a saber, a uma determinada atividade profissional, remetendo-nos à figura de um médico, ou de um cirurgião, a qual, como veremos, é parte central da fantasia elaborada pela mulher. Devido a essa natureza paradoxal, a expectativa de um conteúdo que oferecesse um perfil ou um retrato feminino, implícito no emprego do termo “mademoiselle”, é esvaziada antes mesmo de o leitor conhecer a mulher a que o título faz referência.

Ao longo da leitura, aliás, somos levados a perceber que não estamos diante de uma personagem feminina como o significado de “mademoiselle” poderia fazer supor. A suspeita causada pelo nome que lhe foi dado vai gradativamente confirmando-se, a começar pelo fato de que ela não é uma mulher tão jovem, como a própria personagem afirma ao narrador: “Après tout, je suis assez belle femme, quoique pas trop jeune” (p. 262).²

Após o convite, aceito não sem relutância e sem ironia pelo narrador (“Sans doute, j’irai vous voir, mais plus tard, *après le médecin*, que diable!”, p. 256),³ a primeira impressão faz pensar que a mulher é uma *prostituée*, hipótese que se fortalece se considerarmos o cenário onde os interlocutores se encontram. Tanto “l’extrémité du faubourg” (“o fim do bairro”) como “sous les éclairs du gaz” (“sob os clarões do gás”, p. 256) funcionam como uma espécie de moldura para essa primeira cena e sugerem a ocasião e o espaço citadino típicos da atividade da prostituição. Por outro lado, nos parágrafos finais do texto, essa imagem da prostituta é relativizada, na medida em que ela estabelece uma relação ambígua com os homens que a visitam, como lemos no trecho que segue:

- Dame! Come je les ai dérangés inutilement, je laisse dix francs sur la cheminé. – C’est si bon et si doux, ces hommes-là ! – J’ai découvert à la Pitié un petit interne, que est joli comme un ange, et qui est poli ! et que travaille, le pauvre garçon ! Ses camarades m’ont dit qu’il n’avait pas le sou, parce que ses parents sont des pauvres que ne peuvent rien lui envoyer (p. 262)⁴.

² Além disso, eu sou uma bela mulher ainda, conquanto não muito jovem (p. 263).

³ Sem dúvida, eu irei vê-la, mais tarde, *depois do médico*, que diabo! (p. 257; grifo do autor).

⁴ Ora essa! Como eu os ocupei inutilmente, deixo-lhes uma nota de 10 francos sobre a lareira. São tão bons e tão doces estes homens. Descobri na Santa Casa um pequeno interno que é belo como um anjo, e bem-educado. E como trabalha o pobre menino! Seus

À figura ambígua dessa mulher, confronta-se, entretanto, a da *folle* (louca), quando o narrador – e também o leitor – descobre que ela apresenta um comportamento estranho, confirmando a suspeita que se instaurou desde a observação do título do poema. A personagem é dominada por uma espécie de fetiche: ela manifesta, desde o início do diálogo, uma obsessão por médicos, o que, de certa forma, resgata os sentidos implicados na expressão “Mademoiselle Bistouri”. Assim, a fragilidade, que se verifica no significado de “mademoiselle”, aparece unida à presença do médico com jaleco manchado de sangue, como ela o deseja, imagem atualizada pelo substantivo “bistouri”.

A aproximação desse universo de “bizarreries” vivida pelo narrador deve muito ao emprego do discurso direto na composição do texto. A oralidade por via da qual as personagens se desvelam faz com que acompanhamos a conversa íntima que se desenvolve no correr da narrativa. Ao tornarem-se interlocutores, é inevitável que se estabeleça uma relação menos distante entre ambos, o que fica perceptível na substituição do pronome “vous” pelo “tu” depois que os dois já se encontram dentro da casa dela. No início do texto, ela o trata com formalidade: “Vous êtes médecin, monsieur?”, p. 256. Já nas dependências do casebre, os dois abandonam o tom formal, criando um ambiente de franca cumplicidade, como vemos no trecho:

- Mais, lui dis-je, suivant à mon tour, moi aussi, mon idée fixe – pourquoi me crois-tu médecin ?

- C’est que tu es si gentil et si bon pour les femmes (p. 260).⁵

Além do estabelecimento dessa intimidade, é preciso reconhecer também que o emprego do discurso direto põe em evidência um forte tom prosaico, o que pode ser entendido como uma estratégia a partir da qual Baudelaire persegue “le miracle d’une prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime” (p.16),⁶ como ele mesmo escreveu na carta endereçada a Arsène Houssaye, utilizada, pelos editores póstumos,

colegas disseram-me que ele não tem um tostão, porque seus pais são pobres e nada lhe podem dar (p. 263).

⁵ “Mas”, disse-lhe eu, seguindo também minha ideia fixa, “por que me crês médico?”.

“É que és tão gentil e tão bom para as mulheres” (p. 261).

⁶ “o milagre da prosa poética, musical, sem ritmo e sem rima” (p. 17).

como introdução aos “Pequenos poemas em prosa”. A escolha pelo registro informal, que só se realiza no ambiente privado dos quartos de dormir, também contribui para o exercício da liberdade discursiva das personagens, anulada, fora dali, pelo barulho da multidão e pelos ruídos da cidade grande.

Isso não impede, por outro lado, a presença de artifícios de linguagem que aproximam o texto de características mais alinhadas aos textos poéticos, como a elaboração de imagens antagônicas (PAZ, 2013), que apontamos quando discutimos o título do texto, e a exploração dos recursos de sonoridade. No caso de “Mademoiselle Bistouri”, podemos citar a escolha vocabular e a presença de certa repetição na fala da mulher, que causa uma explícita perturbação no narrador, e a qual ele mesmo classifica como um refrão, voltando nossa atenção não apenas para o que é repetido, mas também, e sobretudo, para o próprio ato de repetir.

Quelques instants plus tard, me tutoyant, elle reprenait son antienne, et me disait : « Tu es médecin, n'est-ce pas, mon chat ? »

Cet inintelligible refrain me fit sauter sur mes jambes. « Non ! » criaï-je furieux (p. 258).⁷

Nesse sentido, a repetição presente no discurso da mulher e o caráter estranho do seu comportamento podem ser entendidos, à luz das propostas da Psicanálise, como um recalque de um evento traumático vivenciado por ela, que poderia ser a origem da repetição de ideias e de termos (FREUD, 2017), especialmente quando se atenta para o fato de que o narrador nos revela que ela mesma declara não saber quando esses desejos começaram. Além disso, a mulher não percebe que se repete – seu vocabulário atualiza sempre a mesma ideia: cirurgião, interno, médico, sangue, cortar, etc.

Ainda considerando a perspectiva de uma leitura de fundo psicanalítico, a ótica do trauma pode auxiliar-nos na compreensão de dois outros pontos do poema, diretamente relacionados ao comportamento bizarro e ao fetiche da mademoiselle. Neles, aliás, implicam-se a mesma

⁷ Alguns instantes mais tarde, tratando-me com intimidade, ela retomava sua cantilena. “Você é médico, não é, meu gato?”.

Esse ininteligível refrão fez-me saltar sobre os calcanhares: “Não!” gritei furioso. (p.259).

duplicidade de sentido que já identificamos no título e que está presente também na própria figura da personagem-título.

O primeiro ponto é a coleção de retratos de médicos que a personagem apresenta ao narrador durante a visita. As fotos renovam o desejo por médicos, tornando-o ininterruptamente presente, porém elas podem representar apenas ilusões, parte constituinte de um mundo de fantasia criado por ela. Não nos esqueçamos de que seu discurso vacila e que ela mesma não sabe precisar quando essa predileção por médicos, de fato, começou. Dessa forma, devido a essa condição, não é possível depositar plena confiança nas informações que ela oferece. Tomar o narrador por médico já não é uma ilusão criada por ela? As fotos podem não ser de ex-clientes, mas apenas um elemento que ela utiliza para dar coerência à sua fantasia e justificar o convite feito a um desconhecido que ela encontrou na rua.

O outro ponto que selecionamos é a mancha de sangue que deveria aparecer no jaleco do (suposto) médico quando ele viesse visitá-la, imagem que acentua, sem dúvida, o caráter bizarro do comportamento da personagem. O sangue traz em si mesmo a presença dupla da vida e da morte, na medida em que pode ser tanto uma referência àquela quanto a esta. Nesse sentido, o substantivo escolhido para lhe identificar – “bistouri” – estabelece um novo significado, em analogia com essa imagem do título, posto que *bisturi* pode representar vida (ao funcionar como instrumento que permite ao médico um procedimento cirúrgico que pode salvar uma vida), mas não deixa de ser também, paradoxalmente, o que pode levar à morte de alguém. Além disso, no que concerne à questão do trauma, a mancha de sangue desejada por ela pode remeter a um evento traumático que lhe é impossível confessar, como, por exemplo, a perda violenta da virgindade, a violência sexual, o aborto, ou mesmo um crime há muito tempo cometido.

2.2 Narrador e Mademoiselle: dois flâneurs

Ainda quanto ao discurso das personagens, é preciso observar que o processo narrativo só é instaurado quando o narrador cede ao desejo da desconhecida que o aborda, tornando possível a existência (e o compartilhamento) de duplicidades de sentido como as que tentamos apontar anteriormente. Esse expediente, a nosso ver, é marca da construção do poema baudelairiano, sobretudo quando observamos o conteúdo sobre qual versa o diálogo entre narrador e mademoiselle. Ambos são reféns de uma paixão que os domina: a dela, pela realização

de seu insólito desejo; e a dele, pela resolução de mistérios típicos da cidade grande, razão pela qual ele dá sua concordância quando a mulher insiste para que ele a acompanhe.

Assim, o diálogo é estabelecido entre duas figuras que se encontram nos seus espaços mais característicos, o que nos obriga a destacar o tema da *flânerie* dentro do poema. Lembremos que, quando a mulher aborda o narrador, eles estão “à l’extrémité do faubourg, sous les éclairs du gaz” (p. 256), o que sugere a ideia de que os dois estavam *flanando*, tal qual o narrador do texto “Um homem da multidão”, de Poe (2010). O conto de Poe trata de um flâneur que observa e acompanha um desconhecido, escolhido no meio da multidão, durante toda uma madrugada em suas andanças pela cidade grande. Mesma observação é a que se propõe o narrador do poema de Baudelaire quando aceita o convite da mulher. Se, como entende Benjamin (1989), o ato investigativo é traço do flâneur, o narrador de “Mademoiselle Bistouri” também pode ser identificado com um flâneur, no seu gosto pelo mistério e pelos enigmas da cidade moderna.

Para tal a *flânerie* oferece as melhores perspectivas. “O observador – diz Baudelaire – é um príncipe que, por toda a parte, faz uso do seu incógnito”. Desse modo, se o *flâneur* se torna sem querer detetive, socialmente a transformação lhe assenta muito bem, pois justifica a sua ociosidade. Sua indolência é apenas aparente. Nela se esconde a vigilância de um observador que não perde de vista o malfeitor. Assim, o detetive vê abrirem-se à sua auto-estima vastos domínios. Desenvolve formas de reagir convenientes ao ritmo da cidade (p. 38).

A multidão possui também um caráter duplo que se faz presente na história da prostituta louca que capta a atenção do irônico flâneur de Baudelaire. Se essa multidão impõe a massificação que Benjamin (1989) denunciou, quando escreve que a multidão “não é apenas o mais novo refúgio do proscrito; é também o mais novo entorpecente do abandonado. O flâneur é um abandonado na multidão. Com isso, partilha a situação da mercadoria” (p. 51), num sentido contrário, serve também de abrigo aos que não podem, por diversas razões, viver de forma inclusiva com este mundo, a começar exatamente pelas duas personagens, figuras marginalizadas e vistas como párias no mundo burguês das metrópoles que começam a se agigantar. É por estar nessa posição que o narrador

de Baudelaire consegue observar a cidade e as personagens que por ela perambulam, dando-lhes a visibilidade que lhes foi violentamente negada. Quando aceita dar escuta à mulher, o narrador, de alguma forma, reage a essa massificação e dá voz aos que jamais seriam ouvidos e aos que não possuem qualquer representatividade social.

As poucas referências descritivas que aparecem no texto “*Mademoiselle Bistouri*” permitem apontar o quanto esse isolamento social causou impacto na constituição da personagem. Além de “*passar*” desacompanhada, num momento do dia reservado às atividades da vida boêmia, vestida e maquiada para cumprir algum compromisso social, a mulher morava em um “*taudis*” (casebre). Essas marcas ressaltam a baixa posição social e a precariedade financeira a que estava submetida, fortalecendo a ideia da prostituição, sobretudo quando percebemos que, nesse espaço íntimo, não há referência a qualquer membro da sua família ou a outra pessoa que a pudesse acompanhar. Sua loucura, de certa forma, pode ser entendida como uma reação a essa condição. Sua busca por satisfação junto a homens desconhecidos pode ser entendida como uma maneira de lutar contra o também isolamento físico e espiritual imposto pelas novas prerrogativas de um progresso citadino que se fez em detrimento das relações humanas e da qualidade de vida da população. É novamente Benjamin (1989) quem nos explica a dimensão dessas mudanças na vida das grandes cidades:

A numeração dos imóveis na cidade grande fornece um ponto de referência adequado para avaliar o progresso da normatização. Desde 1805, a administração napoleônica a tornara obrigatória para Paris. Em bairros proletários, contudo, essa simples medida policial encontrou resistências (...). Naturalmente, tais residências não puderam, por muito tempo, contra o empenho de compensar, através de uma múltipla estrutura de registros, a perda de vestígios que acompanha o desaparecimento do ser humano nas massas das grandes cidades (p. 44).

Ao interromper a caminhada do narrador, a “*Mademoiselle*” busca para si uma visibilidade que se coloca como uma contundente manifestação contra os signos da modernidade que encaminharam o “*homem da multidão*” à nefasta anulação física e moral representada pela personagem. Baudelaire, por sua vez, soube incorporar esses signos ao seu poema, pois, em “*Mademoiselle Bistouri*”, vemos, tematizados,

o desenvolvimento da medicina, a reprodutibilidade das imagens fotográficas, a iluminação pública e a vida social nos espaços impactados pela presença de uma população que vê, indefesa, a transformação das suas vidas pelas novas formas de convívio e de relações de poder. No mais, é preciso observar que, se essas transformações atingem níveis relevantes em termos de progresso tecnológico, expulsam de seu horizonte o elemento humano e suas complexidades. Não é sem razão que Thélot (2014) afirma que a loucura da mulher é a « d'un monde moderne où médecine et photographie (...) ont pu s'emparer des corps comme des visages dans leurs opérations chirurgicales, comme dans leurs portraits reproductibles » (p. 222).

O contato entre a mulher e o narrador vislumbra, para ambos, a possibilidade de mudança de posição. Ela o classifica como médico e ele passa a sê-lo, pois, aceitando a alcunha e assumindo o papel que lhe foi destinado, abre-se espaço para outro olhar sobre o mundo e altera-se a realidade subjetiva de cada um. Em outras palavras, o narrador é tocado pela “folie” da mulher ao lhe oferecer, no lugar de tratamentos – médicos ou não – violentos, a sua escuta. O mundo sem forma e sem sentido observado pelo flâneur, no qual só resta caminhar e observar, é invadido por outro que, a despeito de sua anormalidade, goza de lógica e de organização, servindo como uma para-realidade onde é possível viver (VAN ZUYLEN, 2004). Para a mulher, o convite é a oportunidade de ser ouvida, quando, fora do seu microcosmo, certamente seriam muitas e eficientes as formas de silenciamento a que seria submetida. Lembremos que ela o encontra na rua, ela não se dirigiu a um hospital – talvez, justamente, porque ela mesma intuía que os médicos não poderiam ajudá-la (Il y en a qui me disent froidement: “Vous n’êtes pas malade du tout”, p. 260).⁸

2.3 Uma prece pela fantasia

Do lado do narrador, esse contato com a fantasia da mulher pode revelar também, por parte dele, o desejo de ver o mundo sob um olhar diferente. Certamente, a fascinação que ela exerce vem do fato de que ele, dentro do mundo dela (cuja metáfora parece ser o casebre), pode experimentar outra realidade, ser o que não é. Assim, não é por um

⁸ Alguns me dizem friamente: “Você não está doente” (p. 261).

médico que ela procura exatamente, mas por alguém que represente um médico. Durante o diálogo, eles aceitam representar, imaginando uma fantasia da qual, no momento em que ele penetra no seu casebre, os dois fazem parte. Nesse sentido, caberia pensar se Baudelaire não estaria fazendo uma crítica acerca das visões de mundo que se opõem à presença da fantasia e da imaginação em sua concepção de realidade. Nesse sentido, a “mademoiselle” e o poeta flâneur se igualam, já que os dois criam histórias elaboradas por suas fantasias. Essa crítica fica mais perceptível se lemos um dos textos que Baudelaire (1992) escreveu sobre o *Salon* de 1859:

C'est l'imagination qui a enseigné à l'homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum. Elle a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création, et, avec, les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf. Comme elle a créé le monde (on peut bien dire cela, je crois, même dans un sens religieux), il est juste qu'elle le gouverne (p. 258).

Não seria exatamente isso o que Mademoiselle Bistouri tem coragem de fazer e, rechaçada por um mundo hostil, busca manter a integridade da sua fantasia? Quanto ao comportamento dos dois, não poderíamos pensar que o refúgio na conversa íntima não seria uma forma de revoltar-se e dar às costas à pobreza criativa da modernidade, relativizando, por conseguinte, a ideia de normalidade? Van Zuylen (2004) chama a atenção para o fato de que na genuína reação da prostituta louca está implícita a ideia de que talvez o anormal fosse viver na cidade grande, aceitando-a tal qual ela é.

A mudança de posição que citamos anteriormente também tem como consequência o fato de que narrador e a mademoiselle colocam-se num mesmo plano, animados por suas obsessões, através das quais eles acessam o universo da imaginação e da representação. Reparemos que a fantasia “ser médico” é seriamente representada, primeiro por ela (no fim do poema, ele a compara a uma atriz), com a adesão posterior do narrador. Essa “bizarrerie” possui sua própria lógica, que faz com que se crie um mundo paralelo com suas regras adequadas, mas que fogem do que é considerado racional ou normal. As fotos, por exemplo, apresentadas

por ela como se fossem “provas” de um passado que justifica as atitudes assumidas no momento do encontro com o narrador, fazem parte, é certo, de elaborações que estão no mundo paralelo que ela criou para si, ainda que algumas tenham sido concretamente realizadas. Essa ambiguidade entre realidade e ficção não possuiria o seu duplo na própria ideia que anima os textos que compõem o livro do poeta francês: a dissolução entre poesia e prosa?

Transpostas para a materialidade linguística, a incorporação do discurso prosaico, a presença dos avanços tecnológicos da modernidade na constituição das referências coesivas do texto, a tematização de situações e de personagens típicas da cidade moderna – a solidão, a loucura, a prostituição e o flâneur – não propõem também o questionamento implicado na ideia do poema em prosa, para o qual já chamamos a atenção no parágrafo anterior?

Para o narrador, coube a tarefa de representar um médico a partir de certos predicativos que a moça, aos poucos, torna conhecidos. Ao colocar em foco a ideia de representação, é possível identificar que uma possível interpretação para a cena retratada no texto de Baudelaire esteja no fato de que o poema seja uma representação da poesia moderna: uma marginalização que torna possível a escrita sobre a complexidade da experiência humana, dialogando com sua realidade e com seu tempo. Do lado do narrador, abandonar-se à ficção e participar da loucura da sua interlocutora são formas de oposição ao vulgar e ao utilitário que ele assume e nos quais ficam implícitas a defesa da imaginação (do contrário, por que teria aceitado o “papel de médico”?) e a revolta contra a opressão vivida na cidade moderna, onde ele também é um pária, junto a outras personagens que desfilam pelo livro de Baudelaire, como o saltimbanco sem público ou o poeta sem auréola.

O fato de a pergunta feita ao final do poema (“O Créateur! Peut-il exister des monstres aux yeux de Celui-là seul qui sait pourquoi ils existent, comment ils *se sont faits* et comment ils auraient pu ne pas se faire ? », p. 264, grifo do autor)⁹ permanecer sem resposta parece sinalizar para as duplicidades que permeiam todo o texto. Nesse mesmo parágrafo, o narrador

⁹ Ó Criador! Podem existir monstros aos olhos Daquele que é o único que sabe por que eles existem, como eles existem e se *fizeram* e como eles poderiam não ter sido feitos? (p. 265; grifo do autor).

afirma « la vie formille de monstres innocents », p. 264,¹⁰ o que põe em relevo a ambiguidade razão-loucura, no plano temático, e a prosa-poesia, no plano da expressão. Entretanto, o poema não apresenta um fechamento, ou uma moral, mas se volta para uma instância fora do tempo e do espaço (Criador/ Deus), expressando, ironicamente, a mesma surpresa que atinge o leitor ao se deparar com o poema, a começar, como vimos, pelo seu título. E, assim, compartilham narrador e leitor da mesma incerteza diante das várias faces da modernidade que o poema buscou representar.

3 Considerações Finais

As duplicidades de sentido sobre as quais os elementos temáticos e expressivos do poema “Mademoiselle Bistouri” estão construídos são evidentes desde o título e parecem encontrar na ideia do poema em prosa uma imagem acabada da proposta de Baudelaire de produzir uma obra condizente com a realidade da sua época (social, econômica, tecnológica e, principalmente, artística), cujos anseios e preferências não estabeleciam mais relações com o que a poesia e arte clássicas podiam oferecer, ainda que o horizonte para onde se voltavam as instâncias formadoras do gosto e da opinião (os jornais, por exemplo) fosse esse.

A escolha dos temas e a forma organizativa do texto sinalizam para uma ideia de poesia que incorpora as condições de produção e de recepção da literatura, trazendo para o seu centro as consequências de um mundo em que homens e mulheres que circulam pelas ruas e pelos bulevares da metrópole estão reduzidos a números e não podem mais ser identificados no meio da multidão.

Ao abalar os paradigmas poéticos com a incorporação de temas e formas considerados não-poéticos, Baudelaire impõe uma revisão dos preceitos que sustentavam os gêneros aperfeiçoando outro, o poema em prosa, cujos reflexos foram sentidos na produção literária posterior e impregnaram seus textos de uma atualidade que nos obriga a ler e discutir seus textos sob as mais variadas perspectivas. Esse trabalho, ao optar pela abordagem de certos traços modernos, buscou cumprir esse caminho, apontando para a importância que a obra de Baudelaire tem na tematização literária da modernidade.

¹⁰ A vida é cheia de monstros, p. 265.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. La reine des facultés. In: *Écrits sur l'art*. Paris : Librairie Générale Française, 1992. p. 257-261.

BAUDELAIRE, Charles. Mademoiselle Bistouri. In : *Pequenos poemas em prosa – Edição bilíngüe*. Rio de Janeiro: Record, 2009. Trad.: Gilson Maurity. p. 256-265.

BENJAMIN, Walter. O Flâneur. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. Trad.: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. p. 33-65.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. Trad.: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. p. 103-149.

BERARDINELLI, Alfonso. Baudelaire em prosa. In: AMOROSO, Maria Bethânia (org.). *Da poesia à prosa*. São Paulo: Cosacnaify, 2007. p. 43-87.

FREUD, Sigmund. *Lembrar, repetir, elaborar*. Disponível em: <https://psicanalisedownload.files.wordpress.com/2012/08/recordar2.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2017.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. São Paulo: Cosacnaify, 2013. Trad.: Ari Roitman e Paulina Wacht.

POE, Edgar Allan. O homem da multidão. In: BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. São Paulo: Autêntica, 2010. Trad.: Tomaz Tadeu. p. 91-102.

THÉLOT, Jérôme. Une collectionneuse du nom de « Bistouri ». Photographie, médecine, folie, prière. In : MURPHY, Steve. *Lectures du Spleen de Paris*. Rennes: PUR, 2014. p. 219-224.

VAN ZUYLEN, Marina. Monomanie à deux: « Mademoiselle Bistouri » et le dialogue de Baudelaire avec l'insensé. In : *Érudit – Études Françaises*. Université de Montréal, 2004, volume 40, numéro 2. p. 115-130.

Recebido em: 14 de outubro de 2017.

Aprovado em: 06 de fevereiro de 2018.



A fragmentação da experiência em Baudelaire por Walter Benjamin

The experience's fragmentation in Baudelaire by Walter Benjamin

Allan André Lourenço

Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas), Campinas, São Paulo / Brasil
allan.al@outlook.com.br

Resumo: O crescente processo de urbanização pelo qual a metrópole parisiense passou ao longo do século XIX alterou substancialmente a matéria das relações interpessoais. Nota-se no curso da história da modernidade uma espécie de fragmentação da experiência e o surgimento de um novo tipo de relação social firmado na vivência dos choques. Experiência e choque foram objetos de trabalhos expressivos dentro da produção intelectual de Walter Benjamin, com especial atenção àqueles cujo tema central era conduzido pela lírica de Charles Baudelaire. O auge dessa nova forma de vivência na modernidade se articulou em demasiado com a teoria da catástrofe de certas vertentes do messianismo judeu, o qual Benjamin era associado. Por esse ângulo, podem-se estabelecer afinidades eletivas, no sentido weberiano do termo, entre a filosofia da história benjaminiana e o judaísmo heterodoxo. O presente artigo se propõe, portanto, em pontuar algumas considerações sobre o fenômeno da destruição da experiência e tecer as possíveis afinidades eletivas entre os estudos benjaminianos de Baudelaire e a sua influência judaica.

Palavras-chave: Charles Baudelaire; experiência; judaísmo; modernidade; Walter Benjamin.

Abstract: The growing urbanization process by which the Parisian metropolis passed throughout the 19th century changed substantially the subject of interpersonal relationships. Note-in the course of history of modernity a kind of fragmentation of experience and the emergence of a new kind of social relationship established in the

experience of the shocks. Experience and shock were objects of significant work within the intellectual production of Walter Benjamin, with special attention to those whose central theme was conducted by Charles Baudelaire lyric. The pinnacle of this new form of experience in modernity if jointed in too with the catastrophe theory of certain strands of Jewish messianism, which Benjamin was associated. From this angle, you can establish elective affinities in the sense of the term, weberiano between the philosophy of history Benjaminian and heterodox Judaism. This article proposes, therefore, to score some considerations about the phenomenon of the destruction of experience and weave possible elective affinities between the benjaminians studies of Baudelaire and your Jewish influence.

Keywords: Charles Baudelaire; experience; jewish; modernity; Walter Benjamin.

1 Introdução

Há muitas interpretações possíveis sobre a obra de Walter Benjamin. Uma delas, que o próprio autor fazia consigo, consistia em compará-lo ao deus *Janus*. Sabe-se que a história desse deus romano foi marcada por grandiosos feitos heroicos: em algumas versões de sua mitologia, atribuíram-lhe a invenção dos navios, bem como aquele que fora responsável por tirar da barbárie, da miséria e da incultura os habitantes de Lácio, onde estabeleceu um governo pacífico, farto e próspero (BRANDÃO, 1993, p. 156).

Em outras versões – e o que também torna sua iconografia tão distinta – atribuíram-lhe o poder sobre todos os começos. *Janus bifrons*, o Jano de duas faces, exprimia a faculdade que ele tinha de olhar para frente, o porvir, e ver atrás, o passado (SPALDING, 1993, p. 135). Pensar Walter Benjamin como *Janus*, ou pensar a filosofia da história de Benjamin como *Janus* consiste em vislumbrar o horizonte para onde olham suas duas faces: “[...] uma das faces voltada para Jerusalém – o judaísmo, o messianismo – e a outra para Moscou – o marxismo, a revolução” (LÖWY, 2012, p. 11).

Ter seu olhar voltado, ao mesmo tempo, para o judaísmo e para a revolução implica numa incorporação ímpar entre elementos restauradores e elementos utópicos. Restauradores na medida em que se cativa por certos aspectos da comunidade societária primitiva, tais como a inexistência da propriedade privada. Utópico posto que esses elementos originários sejam reinterpretados em uma linguagem secular, projetando-se para um futuro radicalmente novo. Para mais, a relação existente entre o teológico e o marxismo em Benjamin pressupõe algo que transcende sua dimensão

original e criativa. O elo entre judaísmo e marxismo presente nesse pensador alemão corresponde ao que, numa terminologia weberiana, entende-se por afinidades eletivas.¹ Há na filosofia da história benjaminiana uma espécie de parentesco íntimo entre elementos religiosos e elementos seculares de visão de mundo, sem que com isso decaia, conseqüentemente, em quaisquer tipos de paroxismos e contradições.

Tal afinidade, consubstancialmente, pode ser inferida em numerosos trabalhos realizados ao longo de sua trajetória intelectual, especialmente aqueles escritos após 1923, o ano que marcou sua proximidade com a literatura marxista através de Georg Lukács em *História e consciência de classe*. Os ensaios subseqüentes a esse marco trazem uma tônica profundamente secular, como que se autor tivesse abandonado por completo a particularidade religiosa que compunha seus textos preliminares. Todavia, se considerarmos a hipótese da afinidade eletiva apropriada, conforme sustenta Löwy (2012, p. 20), perceberemos que mesmo seus textos mais seculares carregam um *ethos* definitivamente messiânico.

A presença de afinidades de sentidos entre utopia libertária marxista e o messianismo se tornou mais expresso em 1940, quando Benjamin redigiu seu último ensaio, as *Teses sobre o conceito de história*. A primeira das teses² visivelmente confirma nosso pressuposto. Nela,

¹Apesar da numerosa bibliografia existente sobre os escritos de Max Weber, o conceito de afinidades eletivas (que apareceu três vezes n'*A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*) foi pouco explorado entre os seus comentadores. Há, contudo, um artigo de Michael Löwy bastante pertinente, o qual propõe uma definição sintética do conceito: “afinidade eletiva é o processo pelo qual duas formas culturais – religiosas, intelectuais, políticas ou econômicas – entram, a partir de determinadas analogias significativas, parentescos íntimos ou afinidades de sentidos, em uma relação de atração e influência recíprocas, escolha mútua, convergência ativa e reforço mútuo” (LÖWY, 2011, p. 139).

²“Conhecemos a história de um autônomo construído de tal modo que podia responder a cada lance de um jogador de xadrez com um contralance, que lhe assegurava a vitória. Um fantoche vestido à turca, com um narguilé na boca, sentava-se diante do tabuleiro, colocado numa grande mesa. Um sistema de espelhos criava a ilusão de que a mesa era totalmente visível, em todos os seus pormenores. Na realidade, um anão corcunda se escondia nela, um mestre no xadrez, que dirigia com cordéis a mão do fantoche. Podemos imaginar uma contrapartida filosófica desse mecanismo. O fantoche chamado ‘materialismo histórico’ ganhará sempre. Ele pode enfrentar qualquer desafio, desde que tome a seu serviço a teologia. Hoje, ela é reconhecidamente pequena e feia e não ousa mostrar-se” (BENJAMIN, 1994, p. 222).

nota-se um vínculo valioso entre teologia e marxismo, deixando claro que ambos precisam um dos outros para operar, isto é, há uma espécie de complementariedade dialética entre teologia e marxismo de modo que a história jamais pode ser interpretada em sua conotação mecânica, como se a revolução fosse um dado natural e inevitável. Contra essa concepção vulgar do marxismo, a teologia aparece sabidamente em favor de um marxismo que resgate a dimensão subjetiva da ação – e redenção – dos oprimidos (LÖWY, 1994, p. 10).

Ainda que nas teses Benjamin não tenha feito uma menção sequer ao poeta Charles Baudelaire, o mesmo deixou registrado em cartas a Theodor Adorno que sua inspiração para delinear as teses partiu das pesquisas realizadas anteriormente sobre o lírico francês. Sabe-se ainda que, após seu contato com o materialismo histórico, houve uma considerável mudança no vocábulo empregado em seus ensaios: uma tônica essencialmente religiosa abriu lugar para uma linguagem essencialmente secular, salvo a exceção de suas teses. Todavia, como mencionado previamente, há em toda a sua obra uma articulação íntima entre marxismo e messianismo, inclusive, portanto, em seus numerosos ensaios que tomou a lírica de Baudelaire como uma chave de leitura para a construção histórico-filosófica da Paris do século XIX e da própria modernidade. O presente artigo surge, então, no ânimo de compreender quais são os esquemas teológicos e marxistas nesses textos que permitiram Baudelaire ser objeto de tal empreitada.

2 Judaísmo heterodoxo e messianismo

Não é sobre qualquer judaísmo que falamos quando se menciona o pensamento de Benjamin. Pelo contrário, há uma categoria muito particular de judaísmo que se despontou na Europa central e que se distingue diametralmente da seita *haredim* – os tementes de Deus –, ligados a uma concepção ortodoxa do judaísmo, “na estrita obediência às leis, aos interditos e às regras tradicionais, no estudo como repetição e memorização das escrituras” (LÖWY, 2012, p. 12). Na contramão desta tendência religiosa encontra-se o judaísmo heterodoxo de Benjamin e de tantos outros intelectuais judeus europeus. A heresia deste judaísmo, em contraposição às demais correntes, justifica-se pela incorporação e influência que esses intelectuais tiveram de outras tradições e visões de mundo as quais tiveram contato ao longo de sua trajetória.

A Europa central se tornou um precioso berço para o desenvolvimento de um tipo muito específico de *intelligentsia* judaica, especialmente entre a segunda metade do século XIX e começo do século XX. Na Alemanha, mais especificamente a cultura judaica realizou uma profunda incorporação dos elementos culturais alemães, tais como o *Aufklärung* (iluminismo) e o romantismo. O mesmo, é claro, não pode ser dito do inverso, haja vista o terrível impacto provocado pela ascensão do nazismo em 1933, dissolvendo o importante movimento de efervescência judia da época (LÖWY, 2012, p. 7).

As diferentes influências herdadas entre os intelectuais judeus podem ser classificadas tipologicamente, numa linguagem weberiana do termo. Benjamin, precisamente, se enquadrou no grande grupo dos intelectuais românticos, “que partilhavam uma visão crítica da *Zivilisation* industrial/capitalista, responsável pelo desencantamento do mundo, e uma nostalgia de certos aspectos do passado pré-moderno” (LÖWY, 2012, p. 8). A especificidade romântica da literatura benjaminiana foi o que lhe conferiu uma nova religiosidade judaica de fonte messiânica. Tal reanimação do messianismo gerou, conseqüentemente, uma série de articulações entre a cultura judaica, o romantismo alemão, utopia revolucionária, anarquismo e socialismo. Foram essas afinidades eletivas que delinearão o plano de fundo da obra de diversos autores além de Benjamin, tais como Erich Fromm, Gershom Scholem e Martin Buber.

O *ethos* romântico, como sublinhado previamente, define-se como uma crítica cultural à modernidade capitalista em nome de certos aspectos pré-modernos, isto é, há entre os românticos uma revolta latente com a configuração da sociedade burguesa moderna que, de certo modo, regrediu a civilização para uma nova espécie de barbárie. A influência da categoria romântica na literatura benjaminiana se destacou, ainda, como um valioso elemento crítico da ideologia do progresso linear e positivo sustentado tanto pela socialdemocracia como também por alguns segmentos do próprio marxismo. A aposta revolucionária do autor não é um dado inevitável das leis históricas, mas sim resultado da ação dos oprimidos – *Tat, Wirken*.

O eco messiânico que ressoa sobre a produção intelectual de Benjamin necessita, aqui, ser desenvolvido em seus pormenores. Visando o aprofundamento da problemática do messianismo, Löwy (2008, p. 134) retomou alguns apontamentos sobre o messianismo judeu desenvolvido por Gershom Scholem. Dessa leitura, extraíram-se três importantes

características existentes no fenômeno messiânico que podem ser extremamente úteis para analisar a produção benjaminiana posteriormente.

A primeira característica do messianismo judeu, indicada em momento anterior, refere-se à articulação entre duas tendências aparentemente contraditórias: uma tendência restauradora e uma tendência utópica. Nesse sentido, a utopia revolucionária “é sempre acompanhada de uma profunda nostalgia de formas do passado pré-capitalista, da comunidade camponesa tradicional, ou do artesanato” (LÖWY, 2008, p. 133-134). Em segundo lugar, o messianismo judeu trata de um acontecimento real, marcado pela mudança substantiva da história. A chegada do Messias para a tradição judaica acontece sempre num momento de irrupção catastrófica. Scholem serviu-se da expressão *teoria da catástrofe* para ilustrar o acontecimento messiânico: “essa teoria insiste no elemento revolucionário, cataclísmico, na tradição do presente histórico ao futuro messiânico” (SCHOLEM apud. LÖWY, 2008, p. 134). A terceira e última característica aborda a dimensão anárquica, na qual a aparição do Messias resulta na total abolição de todas as restrições. Todas as reservas³ que a Torá⁴ tem imposto aos judeus desaparecerão na substituição desta por uma nova Torá, a Torá da Redenção.

Em comentários à obra de seu amigo, Scholem destacou de modo muito proficiente a profusão da teoria da catástrofe na literatura benjaminiana:

Além disso, um elemento apocalíptico de destruição fica preservado na metamorfose, suportado em seus escritos mais recentes pela ideia messiânica, que continua a desempenhar um papel poderoso no seu pensamento. O nobre e positivo poder da destruição – por demasiado tempo negado à unilateral, antidialética e diletante

³ “A palavra *tōrah* designa, em linguagem coloquial da época do Antigo Testamento, o ensinamento da mãe e do pai para introduzir seus filhos nos caminhos da vida e adverti-los diante das ciladas da morte. Nisso, como em todos os demais usos, a palavra abrange informação e orientação, instrução e estabelecimento de normas, e, com isso, também promessa e desafio” (CRÜSEMANN, 2012, p. 12, grifo do autor).

⁴ “A Torá trata da comunicação da vontade una do único Deus e criador de todas as pessoas a um único povo, Israel. A torá inicia-se com a criação e a história das origens. Nela encontram-se também orientações para todas as pessoas. A partir dos patriarcas, contudo, fala-se de um único povo, e somente para ele vale a aliança e somente nesta aliança a Torá tem o seu lugar. No Sinai, ela é comunicada a Moisés para Israel. Nestas disposições legais, sempre de novo se faz referência à história, sobretudo à história do Êxodo” (CRÜSEMANN, 2012, p. 14).

apoteose da “criatividade” – agora se torna um aspecto da redenção, relacionada à imanência do mundo, representada na história do trabalho humano (SCHOLEM, 1994, p. 208).

Na mudança terminológica que os ensaios benjaminianos passaram após sua relação com o marxismo, o elemento propriamente messiânico continuou a ressoar, conforme apontaram tanto Scholem (1994, p. 207) como Löwy (2008, p. 135). Tal ressonância se deveu em muito ao caráter particularmente catastrófico que muitos escritos da sua maturidade possuem. Há outras maneiras, ainda, de destacar a tônica messiânica de sua obra; pode-se falar de sua habilidade surpreendente de captar os elementos subversivos dos autores que se dedicou a estudar, a exemplo de Franz Kafka, Karl Kraus e Charles Baudelaire.

Talvez um de seus textos mais declaradamente catastróficos seja o excerto intitulado *O caráter destrutivo*, publicado no *Frankfurter Zeitung* em novembro de 1931. O texto é composto por uma série de máximas que esboçam sua interpretação do que seria o caráter destrutivo. Uma delas, bastante ilustrativa, confere ao caráter destrutivo a consciência do homem histórico,⁵ “cuja afecção fundamental é a de uma desconfiança insuperável na marcha das coisas, e a disposição para, a cada momento tomar consciência de que as coisas podem correr mal” (BENJAMIN, 2013, p. 98). Outra característica bastante ilustrativa do caráter destrutivo consiste na capacidade de ver caminhos por toda a parte; vê caminhos enquanto os demais se esbarram em paredes e montanhas e, por justamente ver esses caminhos, tem que remover os obstáculos que encontra nas passagens, seja com brutalidade, seja com requinte (BENJAMIN, 2013, p. 98).

⁵ Nesse sentido, pode-se destacar uma articulação muito valiosa entre o caráter destrutivo e a justificativa da presença da teologia no pensamento revolucionário, conforme esclareceu Jeanne-Marie Gagnebin: “No âmbito mais amplo desse último texto de Benjamin, o de uma luta renhida contra a ideologia do progresso que impede as forças de esquerda, em especial, a social-democracia alemã, de combater o fascismo, a teologia cumpre o papel de salutar antídoto contra as ‘crenças’ de boa parte do proletariado e da esquerda: ou seja, acreditavam estar caminhando ‘no sentido do curso’ da história, no sentido de um progresso inelutável que o fascismo, simples episódio infeliz, não conseguiria deter (GAGNEBIN, 1999, p. 201).

3 *Spleen e ideal*

Os ensaios escritos por Benjamin durante a década de 1930, para além daqueles influenciados pela poesia de Baudelaire, estão marcados por um clima de pessimismo decorrente das consequências desastrosas da Primeira Guerra Mundial. Nesses textos, encontra-se de forma corrente a afirmação de que a civilização engendrou um processo de empobrecimento, fragmentação ou até mesmo destruição da experiência. Certamente, *Experiência e pobreza*, de 1933, foi um dos ensaios mais elucidativos dentro dessa temática: “está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história” (BENJAMIN, 1994, p. 114). O declínio da experiência, que para o autor encontrou seu auge na guerra, deveu-se fundamentalmente ao desenvolvimento vertiginoso da técnica. A subjugação do homem à técnica foi a responsável pela instituição da miséria que a civilização se defronta. Incapaz de estabelecer qualquer relação com os patrimônios culturais historicamente acumulados pela civilização, a humanidade sucumbiu para uma nova espécie de barbárie.

O aniquilamento da experiência na modernidade ressoou por todos os polos da atividade humana. Em *O narrador*, de 1936, Benjamin retomou a mesma temática do ensaio anterior, analisando o impacto da invenção da imprensa no desaparecimento da faculdade de narrar, que parecia uma propriedade inalienável dos indivíduos: “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado” (BENJAMIN, 1994, p. 201). Nesse sentido, a técnica artesanal intrínseca ao corpo do narrador, a gestualidade de seus olhos, das mãos e da fala deixam de ter sua importância característica a partir do momento em que as histórias estão essencialmente vinculadas aos livros e não mais ao intercâmbio de experiências entre ouvinte e narrador.

O salto mais significativo realizado por Benjamin sobre a dissolução da experiência se deu, primeiramente, com a publicação de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, escrito entre os anos de 1935 e 1936. Neste ensaio, Benjamin estabeleceu uma equivalência entre desaparecimento da experiência e desaparecimento da aura, ampliando, assim, os limites heurísticos daquilo que compreendeu

como experiência. Para tanto, a presença da prosa baudelairiana⁶ nessa reflexão foi substancial, a qual a expressão aura foi resgatada como um instrumento eficaz de leitura sobre a introdução da técnica no sistema de produção e reprodução de obras de arte na história. A aura foi definida, num primeiro momento, como “a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1994, p. 170). Sua aparição marcaria um período histórico em específico, cuja forma de percepção e recepção do público a obra de arte era marcada por uma funcionalidade ritual, na qual as obras de arte se caracterizavam por um elevado valor de culto. Não importava, nessa fase, se as obras eram vistas, mas importava, principalmente, que elas existissem e que cumprissem com uma função que era essencialmente religiosa. Todavia, com o desenvolvimento da modernidade e, logo, com a presença das técnicas de reprodução – nas quais a fotografia e o cinema foram os maiores exemplos – a obra de arte deixou de estabelecer essa relação de distância que era essencial nas obras auráticas; em seu lugar alterou profundamente as formas de percepção e recepção da obra, aproximando a obra reproduzida de seu público. A destruição da aura – ou da experiência – consistiu, portanto, no empobrecimento da experiência da distância.

Se estes ensaios previamente apresentados fornecem, de antemão, uma interpretação profícua sobre a mudança das formas de experiência na modernidade, aqueles dedicados a obra de Baudelaire foram ainda mais decisivos no desenvolvimento dessa linha de raciocínio que Benjamin

⁶ Faz-se menção, aqui, à prosa *Perda da auréola*, na qual lemos: “– O quê? Você por aqui, meu caro? Num lugar suspeito? Você, o bebedor de quintessências? O comedor de ambrosia? Na verdade, tenho de surpreender-me! – Você conhece, caro amigo, meu pavor pelos cavalos e pelos carros. Ainda há pouco, quando atravessava a avenida, apressadíssimo, e saltitava na lama em meio a esse caos movediço em que a morte chega a galope por todos os lados ao mesmo tempo, minha auréola, num movimento brusco, escorregou da minha cabeça para a lama da calçada. Não tive coragem de juntá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que deixar que me rompessem os ossos. E depois, pensei, há males que vêm para bem. Posso agora passear incógnito, praticar ações vis e me entregar à devassidão, como os simples mortais. E aqui estou, igualzinho a você, como vê – Você deveria ao menos mandar pôr um anúncio pela auréola, ou mandar reavê-la pelo delegado. – Não, ora essa! Sinto-me bem aqui. Só você me reconheceu. A dignidade, aliás, me entedia. E também, me alegro pensar que algum poeta ruim há de juntá-la e vesti-la impudentemente. Fazer alguém feliz, que prazer! Principalmente um feliz que ainda vai me fazer rir! Pense em X ou em Z, puxa! Que engraçado vai ser!” (BAUDELAIRE, 2011a, p. 215).

defendeu até o momento. Como se sabe, o pensador alemão tinha um interesse imponente pela construção histórico-filosófica da cidade de Paris durante o século XIX, interesse o mesmo que pretendia transformar em livro – as *Passagens (Das Passagen-werk)*. Para esse fim, recebeu de Friedrich Pollock, o então diretor do Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt, a encomenda de um *exposé*, uma apresentação resumida do projeto das *Passagens*, a fim de conseguir algum apoio financeiro para o seu desenvolvimento. O primeiro desses *exposés* foi escrito em 1935, intitulado *Paris, Capital do Século XIX (Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts)*. Nele, encontra-se uma redação resumida daqueles elementos que comporiam o livro das *Passagens*, uma síntese de alguns dos célebres personagens que marcaram a fisionomia da capital francesa, tais como Charles Fourier, Baron Haussmann e o próprio Charles Baudelaire.

Contudo, as dificuldades de financiamento do projeto somaram-se ao clima de incerteza quanto à possibilidade de sua conclusão. Benjamin foi obrigado, então, a destacar o Baudelaire de seu trabalho maior. Em cartas destinadas a Max Horkheimer, Benjamin esclareceu que todos os temas centrais das *Passagens* convergem de alguma forma a Baudelaire, de modo que o poeta francês “poderá se transformar num modelo miniatural do livro” (2015, p. 224). Logo, e principalmente entre os anos de 1937 e 1939, os planos de Benjamin mudaram e, agora, seus esforços estavam dedicados à publicação de seu ensaio na Revista de Investigação Social (*Zeitschrift für sozialforschung*). Salvo as numerosas anotações, rascunhos e resenhas produzidas sobre o lírico francês, pode-se dizer que são dois os mais importantes textos que o autor produziu sobre Baudelaire: o primeiro deles *A Paris no segundo império na obra de Baudelaire*, escrito em 1938, e *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire*, escrito em 1939 e publicado na última edição da Revista de Investigação Social em 1940.

Na primeira versão de seu *exposé*, Benjamin dedicou algumas páginas em consideração à obra literária de Baudelaire, em especial sobre seu livro *As flores do mal*. Os conceitos de *spleen* e ideal já aparecem nesse esboço de uma forma central e ao mesmo tempo enigmática, como muitos dos trabalhos benjaminianos:

O moderno é um acento capital de sua poesia. Como *spleen*, ele estilhaça o ideal (‘Spleen e ideal’). Mas é sempre a modernidade que cita a história primeva. Aqui isso se dá através da ambiguidade própria das reações sociais e dos produtos dessa época. A ambiguidade é a manifestação imagética da dialética, a lei da

dialética na imobilidade. Esta imobilidade é utopia e a imagem dialética, portanto, imagem onírica. Tal imagem é dada pela mercadoria: como fetiche. Tal imagem é representada pelas passagens, que são tanto casa quanto rua. Tal imagem é representada também pela prostituta, que é vendedora e mercadoria numa só pessoa (BENJAMIN, 2007, p. 48, grifo do autor)

Segundo Luciano Gatti (2008, p. 130), a modernidade baudelairiana, num prisma benjaminiano, pode ser interpretada pela oposição entre *spleen* e ideal, compreendendo o *spleen* como a consciência da fragmentação da experiência pelo modo de vida estabelecido nas metrópoles e o ideal como a tentativa de rememorar a experiência que se encontra impossibilitada de reexistir. O poeta e o artista foram os últimos sobreviventes daquela lembrança nostálgica da verdadeira experiência, o prazer de olhar e divagar no longínquo foi substituído gradativamente pelo olhar atento e prudente dos indivíduos na metrópole, e ninguém mais que a poesia baudelairiana soube registrar a nova forma de vivência do habitante do século XIX. Para essa nova postura dá-se o nome de *spleen*. A nova forma de consciência do tempo, incapaz de lidar com a experiência da distância, está a todo o momento buscando o novo. No entanto, a genialidade da obra de Baudelaire esteve em apontar que a busca constante do novo gera incessantemente antiguidade⁷. A modernidade se apresenta, assim, como a mais nova antiguidade:

O caráter sólido e inabalável da cidade é duplamente afetado pela sua equiparação metafórica. A cidade torna-se fluida e volúvel, sujeita a transformações e influências sem previsão, e, mais incisivamente, abre mão de uma existência eterna. O mortal indica aqui a descoberta de que a Paris triunfante do império de Napoleão III está tão próxima da decadência e do desaparecimento quanto a velha Paris. Pode-se dizer que Paris continuaria a existir, mas que numa sucessividade de formas transitórias e de movimentos de destruição e construção. Baudelaire transporta assim para a transformação da cidade o mesmo paradoxo da produção do moderno, que nasce sob o signo de sua própria caducidade (GATTI, 2009, p. 167).

⁷ Tal perspectiva pode ser encontrada numa leitura do poema *O cisne*, em *As flores do mal*: “Paris muda! Mas nada na minha melancolia/ Se alterou! Paços novos, andaimes e obras,/ Velhos bairros, pra mim é tudo alegoria,/ E as recordações, pesam mais do que as rochas (BAUDELAIRE, 2012, p. 108).

O crescimento urbano de Paris não alterou apenas a paisagem da metrópole, mas também a vida psíquica de seus habitantes, a experiência da aura foi destruída pela vivência do choque. Para explicar essa nova conjuntura das relações sociais, Benjamin recorreu em *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire* aos pressupostos da teoria da memória de Henri Bergson e ao estudo da memória desenvolvido por Sigmund Freud em *Para além do princípio do prazer*. Segundo Freud, há uma importância substancial na vivência em consciência a partir do momento que tal consciência tem a função elementar de defesa contra o choque: “quanto maior for a ameaça do choque, tanto mais vigilante estará a consciência” (BENJAMIN, 2015, p. 342). A capacidade que os indivíduos têm em reagir a esses choques constitui a matéria decisiva da lírica baudelaireana em seu *spleen*, a ponto do próprio poeta se enxergar nessa categoria:⁸ “o Baudelaire-poeta reproduz, com as fintas da sua prosódia, os choques que as suas preocupações lhe provocavam e as centenas de ideias com que ele os aparava” (BENJAMIN, 2015, p. 72).

Segundo Jaeho Kang (2009, p. 219), o estudo benjaminiano sobre a mudança da experiência na modernidade ainda foi substancialmente influenciado pelo trabalho de Georg Simmel sobre as metrópoles. De acordo com o sociólogo, as grandes cidades possuem seu fundamento psicológico baseado na intensificação da vida nervosa, resultando na “mudança rápida e ininterrupta de impressões interiores e exteriores” (SIMMEL, 2005, p. 578). Para conseguir lidar com a velocidade das mudanças e dos choques do mundo exterior o habitante das metrópoles criou uma espécie de órgão protetor interior contra as ameaças e inconstâncias do exterior. Ele deixa de reagir com o ânimo e passa a reagir com o entendimento, aquilo que o autor denominou como caráter *blasé*: “a incapacidade, que assim se origina, de reagir aos novos estímulos com uma energia que lhes seja adequada é precisamente aquele caráter *blasé*, que na verdade se vê em todo filho da cidade grande” (SIMMEL, 2005, p. 581). Os estímulos investidos aos indivíduos *blasé* são percebidos por eles, no entanto eles os enxergam numa totalidade baça e acinzentada, renunciando a qualquer tipo de reação. Em

⁸ Em *O sol*, lemos: “Pela velha avenida, onde pende aos tугúrios/ Muita persiana, abrigo de atos espúrios,/ Quando esse sol cruel bate em raios fatais/ Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,/ Exerço-me sozinho a fantástica esgrima,/ Cheirando em todo canto os acasos da rima,/ Tropeçando em palavras como em chão calçado,/ Chocando muita vez em verso já sonhado (BAUDELAIRE, 2012, p. 104).

última instância, a vivência dos choques é aquela que faz uso da antipatia como instrumento de proteção.⁹

4 Embriaguez e flânerie

Os romances policiais conservam o que há de mais ordinário na literatura baudelairiana, especialmente aqueles escritos por Edgar Allan Poe, conforme indicou Benjamin. Nesses romances, o signo da existência nas metrópoles é sugerido a partir daqueles episódios em que o fugitivo desaparece aos olhos do detetive em meio à multidão de transeuntes. A dispersão do indivíduo no interior das massas transformou as ruas das grandes cidades em um lugar não identitário, não relacional e não histórico, a grande fisionomia das multidões é formada pela similitude e pela solidão, por maior que fosse a aglomeração de pessoas. O habitante das metrópoles, que Benjamin nomeou de *basbaque*, é um ser impessoal – ele deixa de ser propriamente humano e se torna público, torna-se parte da multidão. Inebria-se pelo mundo exterior, pela reação aos choques e pelo espetáculo até desfrutar do completo esquecimento de si. Em contraponto ao *basbaque*, Benjamin evocou a figura do *flâneur* como aquele indivíduo que ainda conserva plenamente a posse da sua individualidade.

Os indivíduos dominados pelo *spleen* adotam uma postura muito particular em relação aos seus corpos, eles voltam sua consciência sempre para a realização de objetivos, dispendendo a energia necessária para isso. O proletário é a feição bem-acabada dessa consciência dos choques, no qual seu trabalho mecanizado e repetitivo o impede de realizar experiências

⁹ Benjamin já tinha ciência desse processo quando escreveu seu primeiro artigo sobre Baudelaire. Em *A Paris do segundo império na obra de Baudelaire*, apesar do autor não fazer menção às teorias psicológicas previamente mencionadas, ele citou uma passagem interessante da obra de Friedrich Engels em que o mesmo tratou da mesma matéria: “aquelas centenas de milhares, de todas as classes e posições, que aí se cotovelam não serão todas elas pessoas humanas com as mesmas qualidades e capacidades e com o mesmo desejo de ser feliz?... Apesar disso, passam correndo uns pelos outros, como se não tivessem nada em comum, nada a ver uns com os outros; e, no entanto, o único acordo tácito entre eles é o de seguirem pelo passeio do lado direito, para que as duas correntes da multidão não constituam entrave uma para a outra; e, no entanto, ninguém se digna lançar ao outro um olhar que seja. Essa indiferença brutal, o isolamento insensível do indivíduo nos seus interesses privados é tanto mais chocante e gritante quanto mais esses indivíduos se comprimem num espaço exíguo” (ENGELS apud. BENJAMIN, 2015, p. 60).

genuínas. Em contraste com a figura do trabalhador não especializado, o *flâneur* ressuscitou a figura do ocioso: “o tédio no processo de produção nasce com a sua aceleração (pela máquina). O *flâneur* protesta com o seu ostensivo vagar contra o processo de produção” (BENJAMIN, 2015, p. 177). A manutenção de sua idiosincrasia faz do *flâneur* uma espécie de botânico do asfalto, como elucidou Benjamin. Nesse sentido, o indivíduo dedicado ao ócio, a *flânerie*, transforma as ruas – que até então consistiam num lugar não identitário entre os basbaques – em sua própria casa. Ao metamorfosear as ruas das metrópoles em sua residência, ele passa a estabelecer uma relação simbólica com ela que o permite construir certa identidade, certa relação e até mesmo história. Como ele faz isso? Pelo olhar descompromissado: “ela deixa que seu olhar se perca no horizonte, como o do animal selvagem; esse olhar tem a inquietude da fera, mas por vezes também a sua atenção súbita e tensa” (BAUDELAIRE apud. BENJAMIN, 2015, p. 146). A experiência do olhar é a chave para compreender as mudanças substanciais que marcaram a modernidade; enquanto o *flâneur* representa o olhar que divaga na experiência onírica da distância, o basbaque é aquele cujo olhar procura segurança e sente uma espécie de prazer pela desvalorização desse mesmo olhar.

De fato, pode-se encarar que a conduta do *flâneur* representa a consciência do ideal de Baudelaire. É pelo ritmo desacelerado, ocioso e descompromissado – completamente distinto do compasso capitalista – que o *flâneur* se movimenta pelas ruas das grandes cidades: “o *flâneur* deixava de bom grado que elas lhe ditassem o ritmo da passada. Se dependesse dele, o progresso teria de aprender esse passo. No entanto, a última palavra não foi a sua, mas de Taylor, cujo lema era ‘Abaixo a *flânerie!*’” (BENJAMIN, 2015, p. 56). A categoria da *flânerie* apresenta, ainda, um correspondente muito caro tanto à lírica baudelaireana quanto ao próprio trabalho benjaminiano, trata-se da noção de embriaguez, que aparece tanto nos textos sobre Baudelaire como também, de modo mais especial, em seu famoso ensaio sobre o Surrealismo. Nele, encontra-se a seguinte afirmação: “o homem que lê, que pensa, que espera, que se dedica à *flânerie*, pertence, do mesmo modo que o fumador de ópio, o sonhador e o ébrio, à galeria dos iluminados. E são iluminados mais profanos” (BENJAMIN, 1994, p. 33). Há uma espécie de iluminação profana que articula tanto a atividade do *flâneur* como também a do próprio embriagado. E do que consiste essa iluminação profana? Benjamin pareceu responder essa questão logo adiante no mesmo ensaio: “mobilizar para a revolução as energias da

embriaguez” (1994, p. 33). Vale sublinhar que a embriaguez distingue-se do sonho, Baudelaire chegou a definir o que entendia por embriaguez em um de seus ensaios sobre o haxixe (definição essa que Benjamin pareceu ter adotado em seu trabalho):

A embriaguez, em toda sua duração, será apenas, é verdade, um imenso sonho, graças à intensidade das cores e à rapidez de concepções; mas guardará sempre a tonalidade particular do indivíduo. O homem quis sonhar, o sonho governará o homem; mas este sonho será o filho de seu pai. O ocioso esforçou-se por introduzir artificialmente o sobrenatural em sua vida e em seu pensamento; mas, após tudo e apesar da energia acidental de suas sensações, ele continua sendo o mesmo homem aumentado, o mesmo número elevado a uma altíssima potência (BAUDELAIRE, 2011b, p. 22).

Os surrealistas, assim como também o próprio Baudelaire fizeram, na leitura de Benjamin, um novo uso da embriaguez que vai além da simples rememoração de um passado pré-moderno. Ao conduzir para a revolução tais energias eles denotam um sentido político para a embriaguez e, conseqüentemente, para sua poesia. É disso também que Benjamin falava quando, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, afirmou que a nova função da arte diante da técnica não podia ser outra senão a política. E também foi o mesmo que o pensador alemão teve em mente ao comentar sobre o vinho das barreiras em seus ensaios sobre Baudelaire, no qual o vinho desencadeava sonhos de vingança e de glória futura entre os deserdados.

5 Considerações finais

O empobrecimento da experiência, como discutido previamente, sinalou-se devido às suas fortes causas e conseqüências. De fato, uma das principais causas que acarretaram a fragmentação da experiência foi o desenvolvimento desenfreado da técnica e, mais especificamente, a submissão do homem a ela. Se a experiência genuína era caracterizada fundamentalmente pelo olhar e pela memória, a aniquilação desses elementos pela técnica iniciou um processo gradativo de abalo à tradição. A fotografia apareceu para Benjamin como um resumo desse processo. Nela, bem como nas técnicas posteriores – lê-se o cinema –, as imagens puderam ser reproduzidas e fixadas a qualquer momento, satisfazendo uma necessidade

imediate de informação dos indivíduos orientados pelas relações de entendimento, parafraseando Simmel (2005, p. 579). A obra de arte, contudo, funciona segundo outro paradigma, utilizando-se da memória involuntária de seu expectador para nele incutir uma relação de ânimo. Os resultados finais do advento e do avanço da técnica repercutem na conduta dos indivíduos, subtraindo-lhes sua individualidade e subjetividade, tornando-os massa, seres amorfos e indiferentes frente aos estímulos externos.

Enquanto motor de destruição da aura, a técnica foi a responsável pela reprodução em massa e também responsável pela reprodução da massa. Nesse sentido, a técnica na modernidade tendeu a ser paulatinamente incorporada pelos movimentos fascistas do começo do século XX, com especial atenção ao fascismo alemão. O emprego da técnica de reprodução pelo fascismo permite realizar um fenômeno sem precedentes. Ao mesmo tempo em que ele permite a expressão das massas por meio do cinema e da propaganda ele conserva, ainda, as relações de produção existentes. Assim, as massas passam a ser pouco a pouco adestradas pelos regimes fascistas, que conduzem suas energias a seu bel prazer. Benjamin (1994, p. 195) denominou esse processo de estetização da vida política, tal processo que converge para um único ponto: a guerra. A produção de indivíduos atomizados e isolados, desprovidos de quaisquer relações sociais normais, fizera-os procurar seu sentido de ser em um movimento maior, em um partido; essa adesão e lealdade foram indispensáveis para o desenvolvimento do Estado nazista na Alemanha e de suas conquistas durante a Segunda Guerra Mundial.

Para além das técnicas de reprodução da imagem, o grande impulsor do empobrecimento da experiência foram, sem dúvida, as técnicas de guerra. Em *Teorias do fascismo alemão*, de 1930, Benjamin apontou o exemplo das bombas de gás de forma pertinente: “sabemos que a guerra de gases revoga a distinção entre a população civil e combatente, e com ela desaba o mais importante fundamento do direito das gentes. A última guerra mostrou como a desorganização que a guerra imperialista traz consigo ameaça torna-la interminável” (1994, p. 63). A mesma tônica foi destacada pelo autor em *Experiência e pobreza*, quando afirmou que os combatentes da Primeira Guerra Mundial retornaram desprovidos de quaisquer formas de experiência, retornaram empobrecidos. O progresso técnico engendrou a história da modernidade numa nova barbárie, a história dessa barbárie tem as mesmas origens que o *spleen* baudelairiano: o desaparecimento da aura, a incapacidade dos indivíduos em tecerem relações intersubjetivas.

Não foi por acaso que Benjamin concebeu o *spleen* como “o sentimento que corresponde à catástrofe em permanência” (2015, p. 156). Justamente na lírica baudelairiana que foi encontrado o elemento necessário para desenvolver sua crítica irascível ao progresso, tema tão caro em suas *Teses sobre o conceito de história*. Benjamin identificou no poeta uma atitude hostil ao progresso que se tornou indispensável para que o mesmo produzisse sua poesia sobre Paris. Tal hostilidade apareceu sob a forma do *spleen* de Paris, a primeira parte d’*As flores do mal*. O conceito de progresso, portanto, é indissociável da ideia de catástrofe e as equivalências entre esses dois termos ficaram ainda mais evidentes com a publicação das teses em 1940, com especial atenção à nona tese. Nela, Benjamin versou sobre uma pintura do expressionista Paul Klee, intitulada *Angelus novus*, composta pela figura de um anjo com as asas abertas, olhos escancarados e boca dilatada. Segundo o autor das teses, o anjo da história deveria ter esse aspecto; seus olhos estão voltados para o passado e “onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés” (BENJAMIN, 1994, p. 226). A vontade do anjo é de parar e atender os vencidos e juntar os destroços, contudo, a tempestade do progresso o sopra para o futuro e ele, de costas para o futuro, só consegue enxergar o aumento infrene das ruínas.

Ainda que a concepção de progresso traga um ar pessimista para a crítica da cultura benjaminiana – o que, de fato, era a intensão do autor –, essa posição não pode ser confundida com qualquer tipo de fatalismo. Mesmo equiparando a civilização com a barbárie, Benjamin acreditava na existência de vias de superação, como era comum entre os pensadores românticos. Isso pode ser observado em *Parque central*, em que afirmou que “a salvação agarra-se à pequena fissura na catástrofe contínua” (BENJAMIN, 2015, p. 181). Há uma abertura ainda maior para a superação da lógica capitalista do progresso em suas teses, acompanhadas, inclusive, de uma forte carga teológica inspirada no messianismo judaico: “pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como o vencedor do Anticristo” (BENJAMIN, 1994, p. 224). A centelha de salvação que ilumina o presente em um lampejo momentâneo deve ser captada pelo materialista histórico assim como deve ser aproveitada pelas classes historicamente oprimidas para que um novo uso possa ser dado às categorias desenvolvidas na modernidade. Benjamin, no fundo, não lamentava plenamente o advento das técnicas de reprodução e o

empobrecimento da experiência. Afligiu-se, na verdade, com a dependência desses elementos para com a economia capitalista e a política fascista.

À vista disso, a busca por afinidades eletivas entre o messianismo judeu e a filosofia da história benjaminiana, para longe de uma determinação causal entre suas conexões de sentido, chama a atenção para as múltiplas articulações que tornaram possível a realização da obra de Benjamin, com especial atenção às produções sobre Baudelaire. Nesse sentido, dois são os elementos que merecem destaque: o primeiro deles refere-se à conservação do elemento catastrófico comum ao messianismo judeu mantido pelo autor mesmo após sua adesão ao materialismo histórico, que correspondeu estreitamente ao *spleen* baudelaireano. Segundo, a dimensão anárquica comum tanto ao messianismo como também às possibilidades de salvação pela atividade revolucionária, isto é, o Messias não inaugura ou restaura substancialmente uma nova era, pelo contrário, a atividade messiânica se aproveita de um novo usar da condição factícia presente e em que cada um se encontra. Desapropriar o empobrecimento da experiência da sua subordinação para com a lógica capitalista e fascista e conferir-lhe um novo uso já é por si mesmo a inauguração de uma nova era, a era messiânica, redentora.

Referências

BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. 2 ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.

BAUDELAIRE, C. *Pequenos poemas em prosa: o spleen de Paris*. 2 ed. São Paulo: Hedra, 2011a.

BAUDELAIRE, C. *Paraísos artificiais: o haxixe, o ópio e o vinho*. Porto Alegre: L&PM, 2011b.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura – obras escolhidas (volume I)*. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BAUDELAIRE, C. *Imagens de pensamento: sobre o haxixe e outras drogas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BAUDELAIRE, C. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BAUDELAIRE, C. Paris, a capital do século XIX. In: *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 39-51.

- BRANDÃO, J. *Dicionário mítico-etimológico da religião romana*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- CRÜSEMANN, F. *A Torá: teologia e história social da lei do Antigo Testamento*. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 2012.
- GAGNEBIN, J. Teologia e Messianismo no pensamento de W. Benjamin. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 13, n. 37, p. 190-206, 1999.
- GATTI, L. O ideal de Baudelaire por Walter Benjamin. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, v. 31, n. 1, p. 127-142, 2008.
- GATTI, L. Experiência da transitoriedade: Walter Benjamin e a modernidade de Baudelaire. *Kriterion*, Belo Horizonte, n. 119, p. 159-178, 2009.
- KANG, J. O espetáculo da modernidade: a crítica da cultura de Walter Benjamin. *Novos estudos*, n. 84, p. 215-233, 2009.
- LÖWY, M. *Judeus heterodoxos: messianismo, romantismo, utopia*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- LÖWY, M. *Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- LÖWY, M. Sobre o conceito de afinidade eletiva em Max Weber. *Plural*, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 129-142, 2011.
- LÖWY, M. Walter Benjamin e o marxismo. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 17, p. 07-13, 1994.
- SCHOLEM, G. *O golem, Benjamin, Buber e outros justos: judaica I*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- SIMMEL, G. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). *Mana*, v. 11, n. 2, p. 577-591, 2005.
- SPALDING, T. O. *Dicionário da mitologia latina*. São Paulo: Cultrix, 1993.

Recebido em: 08 de agosto de 2017.

Aprovado em: 06 de fevereiro de 2018.



Entre uma seta e um círculo: algumas considerações sobre o tempo em Baudelaire

An arrow or a circle: considerations about time in Baudelaire

Alice Vieira Barros

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
alicevieirabarro@gmail.com

Resumo: Este artigo objetiva construir uma leitura da poética de Baudelaire tomando como base a relação entre o “eu poético baudelaireano” e a História. Escolhi como principais aportes teóricos e ferramentas de leitura as reflexões do filósofo Walter Benjamin nas “Teses sobre o conceito de história”, que são avessas a um historicismo tradicional e linear e possuem muitos pontos de tangência com as ideias baudelaireanas, e o ensaísmo crítico da poeta russa Marina Tsvetáieva, com suas considerações a respeito da relação entre o “poeta e o tempo”. Tencionamos desenvolver a hipótese segundo a qual a nostalgia do tempo mítico – por oposição a um tempo profano – configura, em Baudelaire, uma resposta crítica aos automatismos sobre a visão de progresso vigentes em seu contexto cultural, mediante a retomada consciente que o poeta faz de símbolos e mitemas da narrativa bíblica judaico-cristã.

Palavras-chave: Baudelaire; Mito; Modernidade; Walter Benjamin; Tsvetáieva.

Abstract: This paper aims to develop an analysis about Baudelaire’s poetical works considering the connections between Baudelaire’s lyrical subject and the History. I have chosen as the main theoretical sources Walter Benjamin’s thoughts in the “Thesis of the Philosophy in History” which are opposite to the traditional historicism views and have a lot of similarities with Baudelaire’s ideas, and also the critical essays of the Russian poet Marina Tsvetaeva and her considerations about the “poet and his time”. We also aim to develop the hypothesis that the mythical nostalgia – as opposite to a profane time – constitutes, in Baudelaire, a critical answer to the automatism of the ideas about progress which circulated in his cultural context, consciously recovering the symbols and mythemes of the Jewish-Christian biblical narrative.

Keywords: Baudelaire; Myth; Modernity; Walter Benjamin; Tsvetaeva.

Não configura uma tarefa simples descrever a relação que a poesia de Baudelaire estabelece com a História. Dentre outros motivos, destaco o fato de que Baudelaire – enquanto poeta “moderno” e “antimoderno”, nas palavras de Antoine Compagnon, não é um monólito. Tampouco poderiam configurar um monólito as vozes poéticas que constituem a sua poesia. Quem lê a poesia de Baudelaire sabe da existência de uma multiplicidade de vozes poéticas características das contradições da experiência humana na Modernidade. Uma outra dificuldade consiste mesmo na própria diversidade da fecunda produção artística de Baudelaire: de poemas em prosa a ensaios crítico, em alguma instância, a despeito da variedade dos gêneros, todos os textos baudelairianos revelam alguma pista sobre a maneira pela qual o poeta se relacionava com o seu tempo. Feitas essas ressalvas, no entanto, observo que esta maneira peculiarmente baudelairiana de se relacionar com o tempo e a História é transversal a toda a sua obra – das *Fleurs du mal* aos excertos aforísticos de *Mon cœur mis à nu*.

Antes de sondar o que nos comunicam os próprios poemas de Baudelaire a respeito da sua relação com o tempo – a vida de Baudelaire “inventada pelos seus poemas”, parafraseando o crítico Lawrence Lipking (LIPKING, 1981, p. 8) – é pertinente esboçar uma discussão sobre a relação entre os poetas em geral e a História. É claro que aqui não desejamos menosprezar as especificidades estéticas dos artistas, que fazem com que eles se portem com consciências críticas bastante distintas umas das outras com relação aos seus tempos históricos também muito distintos. Trata-se, na verdade, de um esforço de compreensão que se arrisca a utilizar arquétipos para pensar a condição órfica do poeta enquanto artista criador que se confronta com o seu tempo.

Para pensar esses arquétipos de poetas, recorro a um texto de crítica literária da poeta russa Marina Tsvetáieva intitulado *Poetas com uma história e poetas sem uma história*. Tsvetáieva constrói sua argumentação a partir desta tipologia de poetas. Os poetas “com história” são espécies de poetas que só podem caminhar para frente, e que se modificam tão profundamente pelos acontecimentos históricos que suas múltiplas existências poético-literárias não podem se reconhecer. Os poetas “sem história”, por sua vez, são os poetas essencialmente “líricos”, que conseguem, mediante um fino estro de manipulação da linguagem, tocar nos mesmos temas sem se tornarem monótonos, ou, dito de outro modo, dizer o mesmo “sem dizer o mesmo”. Um exemplo interessante

dessas categorias é a comparação que Tsvetáieva constrói entre os poetas Púchkin e Liérmontov. Cito Tsvetáieva, em tradução francesa da editora *Éditions du Seuil*:

Tandis que dans *La Voile* de Lermontov, alors âgé de dix-huit ans, il y a déjà Lermontov tout entier, ses émotions, offenses, duels, mort. Pouchkine jeune ne pouvait créer une telle *Voile*, et ce n'est pas du tout par manque de talent - il était tout aussi doué que Lermontov. C'est simplement parce que Pouchkine comme toute poète avec une histoire, tout comme l'histoire elle-même, a commencé par le tout début et a passé tout sa vie 'im Werden', tandis que Lermontov a existé d'un seul coup. Pouchkine pour se révéler a eu besoin de vivre non pas une vie mais cent. Et Lermontov pour se révéler, il lui a suffi de naître (TSVETÁIEVA, 1933, p.608).¹

Cito este excerto do texto principalmente pela interessante entrada em Baudelaire que ele autoriza: se a revelação de Púchkin precisa de cem vidas para acontecer e a de Liérmontov já nasce pronta, o que poderíamos dizer a respeito do “eu poético” de Baudelaire que afirma de si mesmo – no início do *Spleen* número II: “Eu tenho mais lembranças do que se tivesse mil anos?”. Ou quando, subvertendo todos os direcionamentos tradicionais da relação sujeito – objeto, no mesmo poema, afirma como uma verdade absoluta e universal no oitavo verso: “Eu sou um cemitério odiado pela lua”? Quem é esse “eu poético” e onde se localiza, estará mais próximo da revelação por um lampejo em seu tempo, como Liérmontov, ou, como Púchkin, precisaria de cem vidas para verbalizar suas lembranças infinitas? E, sobretudo, do que realmente se lembra este eu poético que sabe que não vive por mil anos, mas que consegue lembrar-se como se tivesse vivido?

A respeito da relação de Baudelaire com o tempo e a Modernidade – Veras afirma, em sua tese *A encenação tediosa do imortal pecado: Baudelaire e o Mito da Queda* (2013) que Baudelaire responde ao

¹ Em ‘*La Voile*’ de Liérmontov, então com dezoito anos, havia já Liérmontov inteiro, suas emoções, ofensas, duelos, morte. O jovem Púchkin não poderia criar tamanho ‘*Voile*’, e não porque lhe faltasse talento - ele não era menos capaz que Liérmontov. É simplesmente porque Púchkin, como todo poeta que possui uma história, assim como a história ela-mesma, começou sua obra do início e passou toda a sua vida ‘im Werden’, enquanto Liérmontov existiu num só golpe. Púchkin para se revelar precisaria viver não uma vida, mas cem. E Liérmontov, para se revelar, bastaria nascer. Tradução nossa do francês que tenciona apenas facilitar a leitura do texto.

primado da modernidade sobre as mais diversas esferas da vida agarrando-se à ruínas do passado. Veras lança mão da imagem do anjo de Paul Klee descrita por Walter Benjamin para descrever a relação de Baudelaire com o mundo moderno.

A princípio, pode causar alguma estranheza a analogia entre Baudelaire e a imagem do anjo de Paul Klee sobre a qual o filósofo Walter Benjamin reflete em uma das suas teses sobre o conceito de História. Isto porque, nas teses Benjamin deixa explícito como suas reflexões sobre o tempo e a Modernidade são tributárias de uma percepção materialista acerca do fluxo dos acontecimentos. As afirmações benjaminianas sugerem uma compreensão dialética das transformações históricas, segundo a qual uma narrativa historicista tradicional não é representativa do fluxo do tempo porque se submete à narrativa contada pelos vencedores, e não à narrativa da classe operária. O historiador adepto do materialismo histórico, para Benjamin, está ciente de que “todo monumento de cultura é também um monumento de barbárie”. Dentre outros motivos, pelo fato de que as formas de circulação dos bens culturais no capitalismo industrial são massivamente excludentes.

Esta compreensão materialista dos acontecimentos por Benjamin parece ser a exata antípoda da maneira conservadora pela qual Baudelaire concebe a História e do horror baudelaireano à vulgarização proporcionada pelas formas democráticas de poder, bem como sua simpatia declarada pelos modos aristocráticos de ser e suas possibilidades de diferenciação – que a figura do dândi tenta reproduzir - num mundo burguês cada vez mais culturalmente homogeneizado.

No entanto, se nos detivermos com atenção no sujeito poético construído por Baudelaire em seus poemas e, sobretudo, na maneira como esse sujeito poético se relaciona com o “mito”, será possível relativizar essa primeira impressão de que as compreensões da História de Benjamin e de Baudelaire estão em polos opostos. Sugiro, como ponto de partida, uma leitura atenta do poema “O Cisne”. Em “O Cisne” é possível identificar de maneira muito clara a forma pela qual Baudelaire compreende a relação do poeta com o Mito e a História. Num poema dividido em duas partes, Baudelaire constrói um contraste interessante entre a vida mental e interior do poeta, e a vida da cidade moderna em mutação.

O primeiro verso inicia-se com uma invocação à figura mítica feminina de “Andrômaca” e, a princípio, poder-se-ia pensar que o poema trata desta questão mítica. No entanto, na medida em que avançamos

na leitura, notamos que, paralelamente à evocação da imagem de Andrômaca, são descritos uma série de quadros parisienses que servem de testemunho sobre as intensas e rápidas mudanças pelas quais passou a capital francesa, cuja voracidade o sujeito poético parece ter dificuldades em acompanhar. Por isso, afirma: “Foi-se a velha Paris, a forma de uma cidade muda mais rápido que o coração de um mortal”. Estas mudanças rápidas – telúricas, no compasso do coração dos mortais – parecem atormentar o poeta que, como um contrapeso, insiste na evocação da memória mítica de Andrômaca. Finalmente, Baudelaire constrói outra imagem – que também podemos chamar de “mítica”, já que no próprio poema nomeada como “mito estranho e fatal”.

O sujeito poético narra como um dia, quando a Paris mutante estava em plena efervescência do mundo moderno do trabalho e da circulação de mercadorias, o poeta avistou um “cisne”, “Um cisne que escapara ao cativeiro”. O desconforto do animal – que “no pó banhava as asas cheias de aflição” remete, imediatamente, a uma imagem anterior das “Flores do Mal” – a figura de exílio do albatroz, a que o poeta é comparado. Como o albatroz que parecia ridículo aos homens do convés, por ser “desengonçado” e alheio ao ambiente circundante, a imagem do Cisne contrasta-se vivamente com a dinâmica da cidade em transformação que o cerca. O Cisne, assim como Andrômaca, sugere a memória de um tempo mítico perdido e irrecuperável, com o qual se contrasta o tempo profano da História da modernidade, na qual o poeta encontra-se deslocado e destituído do caráter sacro que, na Antiguidade, se atribuía à figura do “vate”.

Esta nostalgia baudelairiana do tempo mítico e, especialmente, de um passado mítico antes da expulsão do homem do Paraíso e da separação entre o homem e Deus, permite aproximar, de muitas maneiras, a compreensão baudelairiana da História com a forma benjaminiana pela qual o historiador deve se relacionar com o passado e com as ruínas. Sobre o anjo de Paul Klee, Benjamin afirma:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido ao passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos (BENJAMIN, 1940, p. 226).

O exato ponto de tangência entre o anjo da história benjaminiano e Baudelaire reside na parte que se segue no texto, em que Benjamin menciona como esse anjo resiste a uma avassaladora tempestade que quer impelir seus olhos para o futuro, mas o anjo não consegue se privar de observar a pilha de ruínas e de voltar-se para o passado. Em ambos os casos está em xeque uma consciência crítica acerca da falência de uma ideia de progresso fundamentada exclusivamente no avanço da técnica.

É evidente que as respostas são bastante distintas. Dentre outros motivos pela grande distância que separa o pensamento filosófico da linguagem da poesia. A crítica de Baudelaire à ideia de progresso aparece de maneira explícita nos aforismos de “Meu coração à nu” e, ainda de acordo com Veras, tem mesmo raízes filosóficas, pois está fundamentada numa antropologia pessimista e na consciência da condição humana como inexoravelmente decaída. Qualquer avanço e melhora da humanidade num sentido moral só poderia ocorrer, de acordo com Baudelaire, na esfera individual. Isto está bastante distante da compreensão benjaminiana materialista da História – mesmo que esta visão dialética da História se distinga do marxismo vulgar e se mescle a um entendimento messiânico e teológico do fluxo do tempo. Mas Benjamin e Baudelaire se aproximam na consciência de que uma leitura linear e tradicional da História se mostra inviável. Assim como Baudelaire, a seu modo Benjamin também sabe dos males ocasionados pela instauração irreversível do tempo profano, por isso acredita que uma resposta salvífica para História atrela-se inevitavelmente a “arrancar a política das malhas do mundo profano”.

Retorno, agora, à questão que propus no início desse texto. Como Baudelaire e sua poesia se posicionavam com relação ao seu tempo histórico? No início desse texto, parti de um ensaio da poeta russa Marina Tsvetáieva para apresentar dois arquétipos de poetas que se relacionam com o tempo de maneira oposta. De um lado, temos os poetas “com história”, que são profundamente afetados em seu fazer poético pelo fluxo dos acontecimentos históricos. Do outro, os poetas líricos “sem história”, que já nascem prontos e mantêm intactos os elementos de sua poesia, a despeito das transformações da História. É preciso que se observe, no entanto, que nenhum desses dois tipos de poetas habita fora da História. Não se pode fugir ao tempo e a História sem prejuízo de si mesmo e disso Baudelaire estava consciente.

Em primeiro lugar, é interessante observar que a postura nostálgica diante do Mito de Baudelaire está muito distante do que se poderia entender

como uma compreensão alienada do tempo. Baudelaire estava totalmente cômico do que a Modernidade representava para o poeta – e sua insistência na representação de mitemas, ou, como ainda esclarece Veras na mesma tese: a insistência de Baudelaire na reencenação da Queda e do mito adâmico - não é uma recusa à História e seria em algum nível absurdo colocar nesses termos a relação de um poeta com seu tempo.

Recorro, novamente, à poeta russa Marina Tsvetáieva, não mais em seu texto sobre os poetas com e sem história, mas ao ensaio *O poeta e o tempo*. Desse ensaio, é possível extrair um trecho que poderia ser atribuído ao próprio Baudelaire: “O progresso? Mas até quando? E se progredíssemos até alcançar o fim do planeta – sempre para diante – até o abismo?”. Esta desconfiança com relação à ideia de “progresso” é bastante afim à consciência crítica de Baudelaire que, como resposta à ilusória ideia moderna de progresso baseada apenas no avanço da técnica, apresenta a nostalgia do mito, a retomada do conceito de “pecado original” e, principalmente, do mito judaico-cristão da Queda. A consciência do “eu poético” baudelairiano, é, nesse sentido, bastante trágica e um tanto quanto fraturada. O sujeito poético de “O Cisne” sabe da impossibilidade da recuperação do tempo mítico perdido, que Paris seguirá com suas transformações no espaço urbano e, por isso, ele pensa, não somente em Andrômaca, mas em “qualquer um que tenha perdido o que não se recupera jamais”.

A imagem do Cisne, conquanto evoque uma figura bela e aristocrática, impõe também seu caráter decaído, exilado e ridículo, por isso também comparável a uma série de figuras deslocadas do mundo moderno: “presos e vencidos”. Esta solidão do poeta afastado de seu passado mítico é, de certa maneira, comparável à solidão do historiador benjaminiano, na medida em que, para desviar-se dos mecanismos dominantes de transmissão da cultura, precisa “escovar a história a contrapelo”. A consideração baudelairiana a respeito da importância do mito para a cultura – e especialmente para o poeta e para a construção das singularidades da sua linguagem – pode ser aproximada da maneira pela qual Benjamin entende o fluxo do tempo e dos acontecimentos históricos, dando a atenção merecida às ruínas e ao que essas ruínas e fragmentos podem representar para “um tempo saturado de agoras”, que não pode ser “homogêneo e vazio”.

Em última instância, a metáfora base para caracterizar este “eu poético” baudelairiano e até mesmo para caracterizar o próprio Baudelaire

enquanto poeta, é uma radicalização e um tensionamento dos símbolos que Tsvetáieva utiliza para representar o poeta lírico “sem história” e o poeta “com história”. Para Tsvetáieva, o poeta lírico tradicional poderia ser representado por um círculo, devido à sua característica de voltar sempre ao mesmo tema, mas sem tornar-se monótono. Já os poetas com história poderiam ser representados por uma seta.

Nem uma seta nem um círculo, quando lidamos com Baudelaire (ou com o historiador benjaminiano que capta com sensibilidade a linguagem das ruínas) e com a consciência fraturada do sujeito poético que ele inventa em seus poemas, estamos diante, talvez, de uma seta, que, uma vez lançada, enviesou-se no atrito com o vento e entortou, espécie de intermédio entre seta e semicírculo. Trata-se, portanto, do jogo dinâmico e tenso entre a nostalgia do passado e da memória mítica e a consciência da impossibilidade de recuperação desse mesmo passado e de uma maneira sensível de relacionar-se com as ruínas, similar ao anjo da história benjaminiano.

A resposta crítica de Baudelaire a um tempo que se mira exclusivamente no futuro é a escuta do apelo do passado, em detrimento de sua recusa. Como Benjamin, Baudelaire sabe de tudo o que se perde com a negação do passado e do tempo mítico. Se, por um lado, não podemos retornar a um passado mítico perdido, a recusa do mito e a apologia do próprio tempo histórico vivido suprime uma dimensão importante da cultura e, de certa forma, até subordina a linguagem a usos que não comportam o desvio e a contingência da palavra poética.

Longe de uma resposta alienada ao fluxo da História, trata-se de uma resposta de consciência crítica e na desconfiança com relação à crença excessiva numa razão essencialmente cartesiana. Ao agarrar-se às ruínas, o Baudelaire artífice sabe que não está destituindo o artista de sua condição de “homem do mundo”. Nenhum poeta poderia prescindir da História. Mas, como Tsvetáieva deixa claro em seu ensaio – fazer a apologia de seu tempo histórico não é uma boa resposta. Ou, melhor, não sendo nenhum poeta extemporâneo, caberia a Baudelaire, como a qualquer outro bom poeta, independentemente das tipologias, refletir seu tempo – mas não como um espelho. Antes, como um escudo (TSVETÁEIVA, 1932, p. 573).

Referências

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Edições Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Brasiliense: São Paulo, 1987.

LIPKING, Lawrence. *The life of the poet*. The University of Chicago Press: Chicago, 1981.

TSVETÁIEVA, Marina. *Récits et essais*. Org. Veronique Lossky e Tzvetan Todorov. Trad. Nadine Dubourvieux, Luba Jurgenson e Veronique Lossky. Éditions du Seuil: Paris, 2009.

VERAS, Eduardo. *A encenação tediosa do mortal pecado: Baudelaire e o Mito da Queda*. 2013. 247 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários), Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

Recebido em: 24 de julho de 2018.

Aprovado em: 25 de julho de 2018.



A alegoria benjaminiana na corte e na *bohème*

The Benjamin's allegory in the court and bohemia

Michel Amary

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

michel.neto@usp.br

Resumo: O objetivo deste artigo é apresentar como Walter Benjamin fundamenta o conceito de alegoria no Barroco alemão e na Modernidade parisiense. Para isso deve-se passar primeiro por uma concepção histórica do conceito de alegoria, tomando a interpretação de Benjamin sobre o debate aberto por Friedrich Creuzer. Depois, deve-se representar a alegoria nas figuras do Barroco alemão, como o soberano, o cortesão e a corte. Após, deve-se mostrar como a alegoria se apresenta nos boulevares da Modernidade nas figuras de Charles Baudelaire. Por fim espera-se, a partir dessa aproximação, marcar, na transitoriedade que a caracteriza, um diagnóstico sobre a incapacidade de transcendência e a face oculta de nosso tempo.

Palavras-chaves: Benjamin; barroco alemão; modernidade; alegoria; Baudelaire.

Abstract: The object of this article is to present how Walter Benjamin bases the concept of allegory on the German Tragic drama and the Parisian Modernity. For this, the first step is pass through a historical conception of the concept of allegory, taking the interpretation of Benjamin on the debate opened by Friedrich Creuzer. Then, one must represent the allegory in the figures of the German Tragic Drama, as the sovereign, the courtier and a court. After, one must prove how the allegory is present in the boulevards of Modernity in the figures of Charles Baudelaire. Finally, it is hoped, from this approach, to mark, in the transience that characterizes the allegory, a diagnosis about the incapacity of transcendence and the hidden face of our time.

Keywords: Benjamin; German tragic drama; modernity; allegory; Baudelaire.

1 Introdução

No conjunto da filosofia da história de Walter Benjamin, a alegoria aparece como um conceito fundamental. Em sua tese de livredocência, *Origem do drama barroco alemão (Ursprung des deutsche Trauerspiel)*, Benjamin apresenta pela primeira vez, no interior do mito e da tragédia, o conceito de alegoria como uma maneira de reestabelecer uma verdadeira historicidade; não aquela que se apresenta de maneira progressiva como sucessão de fatos, implicada causalidade e na imanência da natureza como uma história natural; mas aquela que preza por sua temporalidade e seu próprio teor histórico, manifesto na ligação arbitrária entre o passado e presente. Aquela que mostra no espelhamento de dois tempos aparentemente tão distintos, não um desejo de nostalgia e restauração de um passado distante que se quer reviver, mas as ruínas e os resquícios que insistem e perduram no tempo; a forma oculta do passado que há no presente e que, escondida, o presente não diz, mas revela.¹ Na discussão teórica resgatada por Benjamin, essa noção alegórica se apresenta na segunda parte de seu livro, confrontada com a ideia de símbolo, que perdurou na estética germânica desde o classicismo de J.J. Winckelmann. Aos olhos de Benjamin a ideia de beleza, claridade, luz e eternidade ligadas ao simbólico, fizeram com que os “mandarins alemães”² deixassem de lado o drama barroco, repleto de ambiguidades, arbitrariedades e imagens alegóricas. A sua preocupação em dar origem ao drama trágico alemão, não se dá tanto por seu valor estético, mas principalmente, pela reabilitação da história, vislumbrada a partir da representação alegórica no cerne da dramaturgia barroca. Essa valorização do alegórico vai intermediar todo o seu pensamento chegando até a modernidade nos trabalhos sobre *Baudelaire (Charles Baudelaire:*

¹ Na sua análise do drama barroco estava também implícita a relação de seu próprio tempo histórico, as conturbações do período entre guerras da República de Weimar. Vendo a impossibilidade de transcendência histórica do homem do barroco, Benjamin abre na teoria de soberania do século XVII um debate com o jurista Carl Schmitt sobre a teoria do decisionismo, peça chave na fundamentação conceitual do estado de exceção e justificação teórica para ascensão do Terceiro Reich.

² Franz Ringer chamou de ‘mandarins alemães’ os intelectuais do ambiente universitário, representantes de uma classe privilegiada e dominante, com autoridade para falar e formar opinião sobre aspectos culturais e políticos. CF. O declínio dos mandarins alemães. EDUSP, São Paulo, 2007.

Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus) e as *Passagens de Paris (Passagen-Werk)*. Neste artigo nos propomos a apresentar como Benjamin trabalha a doutrina da alegoria passando por dois momentos distintos, a representação da corte no Barroco alemão e a apresentação da *bohème* na Paris da Modernidade.

2 A doutrina benjaminiana da alegoria

Neste primeiro momento, devemos apresentar de onde veio e como se constituiu a teoria da alegoria em Walter Benjamin. O que viria a ser a alegoria? Qual a concepção que Benjamin fazia deste conceito? Por que ele se tornou tão caro à ele, a fim de querer reabilitá-lo? Como se constituiu essa retomada do termo em seu pensamento filosófico?

Ao que tudo indica, Benjamin retoma o conceito de alegoria a partir das discussões estética da modernidade em torno do simbólico, se aproximando das ideias de Georg Friedrich Creuzer. Na sua leitura de *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, Benjamin atribui a Creuzer “uma grande reflexão teórica sobre o simbolismo” que é “indiretamente, de grande relevância para a percepção do alegórico” (BENJAMIN, 2013, p. 174). Ao pensar o simbólico, Creuzer foi um dos primeiros teórico a dar uma atenção maior a subestimada alegoria, assinalando sua distância e hierarquia em relação ao alegórico de maneira temporal. A teoria do simbólico se manifestava filosoficamente pela relação entre a “aparência” e a “essência”, o símbolo era uma representação, mas, como tal, acreditava-se que nele apresentava-se essencialmente o representado: o símbolo é! De tal maneira que poderíamos acusar uma confusão entre o simbólico (imagem do belo) como a própria essência do belo (o belo em si). Partindo dessa visão Classicista herdada de Winckelmann, Creuzer procura a essência daquilo que os antigos chamavam de *symbola*; caracterizando-a pela clareza, brevidade e beleza da forma tal como um relâmpago. O símbolo era apresentado como a própria imagem da beleza em sua natureza plástica, nele se encontra uma total identificação da imagem com o belo da natureza; é tido como uma unidade que compreende os antagonismos e as ambiguidades, mostrando-se como verdadeira essência do belo, ou seja, universal. Contudo, enquanto de um lado temos o símbolo plástico como lugar da beleza das formas, de outro, aparecia a alegoria, colocada ao lado do mito, desprezada hierarquicamente apenas como

uma miragem de pretensão simbólica. Creuzer observa que, ao lado desse símbolo plástico e artístico que ocupa um lugar superior, há também, em sua oposição, um símbolo místico, alegórico, de natureza religiosa, que, exagerado e excessivo, “na sua busca de expressão, acabará por destruir, com força infinita da sua essência, a forma terrena, receptáculo demasiadamente frágil” (ibidem, ibidem), separando a linguagem com a representação e a imagem com a palavra. A alegoria não é aquilo que é, ela é significação e não o próprio ser, de modo a dar margem a interpretações, a ambiguidades, a confundir sentidos e significados, ela “desaparece também com a clareza da visão, e o que resta é apenas um espanto mudo” (BENJAMIN, 2013, p. 174) ou a tagarelice inexpressiva. Por essa definição, caótica, a alegoria era o lugar do mito e da natureza e não da razão e da cultura, ocupados pelo apolíneo simbólico.

A diferença entre a representação simbólica e alegórica está em que esta [alegoria] significa apenas um conceito geral, ou uma ideia, diferentes dela mesma, enquanto aquele [símbolo] é a própria idéia tornada sensível corpórea. No caso da alegoria há uma substituição... no caso do símbolo, o próprio conceito desce e integra-se ao mundo corpóreo, e a imagem fornece a si mesmo de forma não mediatizada (...) Por isso a distinção entre os dois modos deve ser procurada no momentânea, que a alegoria não conhece (CREUZER apud BENJAMIN, 2013, p. 175).

Ao apontar a diferença entre símbolo e alegoria, Benjamin consegue perceber na análise de Creuzer uma distinção temporal que, segundo sua interpretação, vai levar a uma concepção original, mais próxima ao teor de verdade dos conceitos. Ao frisar o caráter momentâneo do simbólico, que de uma hora para outra aparece como o brilho instantâneo de um relâmpago revelando o belo, também se configura o caráter histórico do alegórico, que não vem de sopetão nos chocando com sua bela aparência, mas que se constitui progressivamente em momentos diversos, dependendo da ação do tempo para se realizar. Benjamin observa que o valor de uma obra de arte não deve repousar sobre o berço esplêndido do juízo e do gosto, mas sim na apreciação do tempo histórico. A alegoria, constituída pelo caráter sucessivo do tempo, nos mostra esse teor de verdade incrustado em seu teor material sobre a obra de arte que a crítica de Benjamin já ensaiava nos escritos sobre *Afnidades Eletivas* de Goethe (*Goethe's Wahlverwandtschaften*).

Lá, Benjamin propõe uma aproximação divergente entre teor factual (*Sachgehalt*), caracterizado pelo estrato empírico, material, corpóreo e a determinação da aparência sensível da obra de arte, e, seu teor de verdade (*Wahrheitsgehalt*), manifesto como seu estrato essencialmente histórico. Na interpretação simbólica vemos que “quanto mais significativo for o teor de verdade de uma obra, de maneira tanto mais inaparente e íntima estará ele ligado ao seu teor factual” (BENJAMIN, 2009, p. 12), nesta perspectiva se considera o valor de uma obra de arte quanto mais próximo estiver o conteúdo de verdade de seu teor material. No entanto, Benjamin percebe que teor de verdade e teor factual não são coincidentes, eles “separam-se na medida em que a obra vai perdurando, uma vez que este [conteúdo de verdade] se mantém oculto enquanto aquele se coloca em primeiro plano” (BENJAMIN, 2009, p. 13), em contínua progressão, enquanto a obra sobrevive no tempo preservando o seu conteúdo material, o seu conteúdo de verdade vai se perdendo e tornando-se oculto para outras épocas históricas; o âmbito sensível da obra se torna mais a vistas do que o conteúdo de verdade. De tal maneira, o conteúdo de verdade de uma obra de arte só apareceria revelado pela significação histórica que depura a materialidade codificada também historicamente. Benjamin concebe a alegoria em seu legado clássico medieval em que o conteúdo de verdade do texto é preservado pela abolição do seu sentido primeiro e literal (GAGNEBIN, 1999, p.32). No seu caráter temporal, sucessivo e fragmentário, Benjamin vê na alegoria a capacidade de arruinar aquela beleza dada pelo símbolo, que instantânea se apresenta apenas de forma ideal, aparente, relacionada ao sensível e ao material. Em sua ambiguidade e constituição temporal, a alegoria, como um outro dizer (*allon + agorien*) mostra o corte histórico entre esses dois estratos, entre o dito e o não dito, o evidente e o oculto, a aparência sensível e a verdade histórica.

A amplitude mundana e histórica que Görres e Creuzer atribuem a intenção alegórica é de tipo dialético na sua condição de história natural, de história primordial do significar ou da intenção. A relação entre símbolo e alegoria pode ser fixada com precisão de uma fórmula remetendo-a para a decisiva categoria do tempo (...). Enquanto no símbolo, com a transfiguração da decadência, o rosto transfigurado da natureza se revela fugazmente na luz da redenção, na alegoria o observador tem diante de si a *face hippocrática* da história como paisagem primordial petrificada (BENJAMIN, 2013, p. 176).

Como categoria temporal, Benjamin inverte a percepção que se constituiu em torno do simbólico e do alegórico. “A medida de tempo da experiência do símbolo é o instante místico, no qual o símbolo absorve o sentido no âmago mais oculto” (BENJAMIN, 2013, p. 176), por sua vez, “a alegoria não está livre de uma dialética correspondente, e a calma contemplativa com que ela mergulha no abismo entre o ser figural a significação não tem nada da autossuficiência indiferente que encontramos na intenção, aparentemente afim, do signo” (BENJAMIN, 2013, p. 176). É no símbolo, ao sustentar em uma suposta unidade harmônica perfeita a coincidência entre significante e significado, que está o místico. Por sua vez, o alegórico se desenvolve historicamente no tempo expressando a dialética marcante no interior da linguagem; o alegórico não representa o signo tal qual de maneira apolínea dando visibilidade ao sentido literal, ele rompe a barreira do significado e significante mostrando sempre algo oculto e diferente do que se quer mostrar. Nisto é que consistia a depreciação do alegórico na cultura clássica alemã, uma negação que vem desde o Renascimento que, procurando o desenvolvimento da razão científica e histórica, quis dar nos seus estudos gregos a maior fidelidade possível da identidade dos antigos. “Aos olhos deste novo pensamento científico, a interpretação alegórica não oferece nenhum fundamento seguro: nascida da necessidade de conciliar o teor do texto canônico com as exigências da razão e da moral (...) ela se mostra incapaz de estabelecer a necessidade desta ligação” (GAGNEBIN, 1999, p.33), uma vez que se funda na arbitrariedade estabelecida entre significante e significado.

Em *Sobre a linguagem geral e a linguagem do homem* (*Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*), Benjamin já tinha tratado dessa separação arbitrária entre significante e significado, a partir da ligação do ato de Criação com uma língua originária adâmica, a palavra de Deus com o ato humano de dar nome às coisas. Na sua onipotência ao criar as coisas nomeando-as, a linguagem incorpora a criação, tal como pretendia o símbolo. A coincidência entre a aparência e a coisa em si, “a relação absoluta do nome com o conhecimento só existe em Deus, só nele o nome, porque é intimamente idêntico à palavra criadora, é o puro meio do conhecimento” (BENJAMIN, 2011, p. 61); aos homens “é conferido o dom da língua, que o eleva acima da natureza” (BENJAMIN, 2011, p. 60) e o aproxima de Deus. “Deus criou o homem à sua imagem, criou aquele que conhece à imagem daquele que cria” (BENJAMIN, 2011, p. 61) e não pela palavra, de modo que deu

ao homem a capacidade de conhecer as coisas à medida que as nomeia. Contudo, esse conhecimento pela linguagem não é um ato de criação, está já foi realizada por Deus, mas de tradução da língua muda das coisas para a linguagem do homem. O *logos*, o conhecimento pela linguagem não se trata de dar nome a algo que não tem, mas de traduzir a língua imperfeita das coisas para uma língua mais perfeita, próxima de Deus, que é a humana. Entretanto, essa linguagem adâmica paradisíaca do homem perde-se pela sedução da serpente, representada pelo julgamento moral, pelo juízo do que é bom e do que é mal. O pecado original é o momento de nascimento da linguagem humana onde “a palavra deve comunicar alguma coisa (afora de si mesma)” (BENJAMIN, 2011, p. 67) em que a palavra comunica o exterior. A sentença do pecado original é a perda da imediatilidade da palavra para com o conhecimento, como mero signo, a palavra vira um meio para um conhecimento que não lhe é adequado, mantendo-se a distância do significado. Nesta explicação quase metafísica, Benjamin mostra tanto a incompletude dessa relação entre representante e representado que busca um acabamento, como a transitoriedade temporal que expressa a distância entre um e outro de maneira alegórica. Nesta distância a alegoria se aprofunda para trazer, a sua maneira exagerada, uma significação renovada e aberta, que não se esgota. Assim, a alegoria não diz respeito à verdade de uma língua adâmica que é divina, mas a verdade sobre uma língua múltipla em trânsito e histórica que é a linguagem humana; a alegoria seria capaz de transmitir na transitoriedade de sentidos entre a palavra e coisa, a história, marcada pela dor desta separação, pela ruína do homem em seu castigo

Com isso, a doutrina benjaminiana de alegoria se estabeleceria assim caracterizada pela materialidade histórica apresentada pela ambiguidade de suas imagens e distanciamento entre o que se diz e o que se mostra, que revela o sentido oculto das coisas, em contraposição ao instante místico que como um milagre une essência com aparência e que ao se projetar como um trovão, com tanta luz, nos cega perante o verdadeiro significado do belo, que é histórico.

3 A corte como expressão alegórica barroca

No drama barroco alemão a ambiguidade alegórica entre o que se quer representar e o que se diz, é colocada na relação entre o ideal religioso e a realidade política, entre hiato entre o sagrado e o profano. A

tragédia consegue expressar todas as antinomias de uma época marcada por guerras religiosas, pela peste negra, pela Reforma e Contrarreforma; um tempo em que o homem é fervorosamente religioso, mas se vê sozinho até mesmo para interpretar a Bíblia. Os dogmas e as certezas religiosas põem a todo momento uma provação aos homens que vacilam; o desejo de eternidade se choca com a culpa e a expiação da consciência que quer sua transcendência. O barroco é o tempo da primazia do sujeito, do nascimento do pensamento filosófico moderno, em que a razão quer controlar a história, mas toma-lhe uma volta, se reproduzindo como uma história natural, que ocorre pela ocasião dos fatos e dos acontecimentos e se segue, em relação de causa e efeito como eventos da natureza.³ O estado de exceção aparece como imanência desse mundo político e profano como aquilo que deve ordenar o caos em que do mundo. Entre a insuficiência da razão política e necessidade da fé em um Deus que se ausentou, o homem do barroco é aquele melancólico, como o anjo alado de Albrecht Dürer que vê o tempo da história passar como significação de sua própria ruína.⁴

³ A história natural pode ser entendida aqui como um “conceito a-histórico de história que a metafísica falsamente ressuscitada cultiva naquilo que ela denomina historicidade” (ADORNO, 2009, p. 297), isto é, a concepção da história que se desenvolve progressivamente, pondo e repondo a sua lógica causal como se fosse um caminho natural. Essa concepção de história tem suas origens na separação entre a natureza e a homem que a desencanta para dominá-la e fazer-se, ser histórico (pela dominação da natureza, de outros homens e de si mesmo), portanto remete desde o racionalismo moderno e sua ordem de mecanização *more geométrica*. No entanto, é com G.W. Hegel que essa separação ganha maior notoriedade na progressão histórica do sujeito como espírito absoluto para a história. No calvário que a razão percorre para instaurar a história na autorrealização da consciência de si e para si, Hegel constrói uma narrativa da história como um movimento indefinidamente progressivo, em que o espírito do mundo, em um devir que não cessa, busca a cada instante uma nova figura da consciência que desintegre a representação deste seu mundo. Nesse suposto progresso da história, o século XX viu o esclarecimento do espírito universal chegar à barbárie e ao fascismo colocando em dúvida essa perspectiva progressiva da história, preocupação que consolida a crítica da Escola de Frankfurt atenta em mostrar como esse “espírito desencantado e conservado assume os traços do mito” e “se transforma em decadência do destino” (ADORNO, 2009, p. 254), fazendo da razão história, a-histórica ou natureza.

⁴ A gravura de A. Dürer, *Melancholia I* aparece diversas vezes ao longo do texto benjaminiano sobre o barroco para ilustrar a melancólica incapacidade do homem barroco transcender. Essa figura do anjo alado representaria para Benjamin como representação do espírito da época.

As ambiguidades históricas deste tempo entram em cena no drama barroco pela retratação da corte. A corte é o palco em que a tragédia se desenvolve. “Na corte, o drama trágico depara com o cenário eterno e natural da história” (BENJAMIN, 2013, p. 92), ao mesmo tempo em que a corte é o palco onde o Príncipe busca apoio para fugir das conspirações e causos de seu destino, é também o cenário em que a natureza se apresenta de maneira mais límpida, uma vez que é o lugar dos vícios, dos crimes, dos rebeldes. Nesse âmbito a corte aparece em suas perversidades como um inferno da terra, frequentado de soberanos a intriguistas, ela aponta todo momento para o paraíso perdido não se colocando mais como uma fronteira entre o histórico e o natural, mas o palco comum em que eles convivem, nela “não cabe à antítese entre história e natureza, mas a total secularização do histórico ao seu estado criatural” (BENJAMIN, 2013, p. 91), a história se coloca dentro de cena eternizando-se enquanto natureza, acolher o destino não traz novos conteúdo, não muda mais a ordem das coisas, apenas realiza um ciclo da natureza que se repetirá mais e mais vezes, fazendo do drama um eterno retorno. Assim, de forma alegórica, a corte nos apresenta pela secularização da história como uma volta à natureza, a impossibilidade de transcendência tal como víamos nas tragédias antigas, o espaço onde a catástrofe da tragédia e do sacrifício do herói, não muda o destino do mundo, a ordem das coisas, pelo contrário se perpetua de maneira profana como representação de um século que se faz natureza.

O drama barroco não escapava do modo em que seu tempo lia história, fazendo da teoria de soberania que se desenvolveu no século XVII um momento privilegiado da condição de superioridade do soberano do ponto de vista histórico, mas na corte, a concepção alegórica representava a fratura inserida neste conceito racionalista de histórica, expressando sua natureza. Benjamin nos mostra como desde aquela época havia uma relação muito próxima entre o drama barroco e a história, “acreditava-se que o drama trágico estava, de forma tangível e concreta, no próprio curso da história, e que a única coisa necessária era encontrar palavras” (BENJAMIN, 2013, p. 57), de modo que a figura do soberano se torna o objeto verdadeiro desse gênero literário.

O soberano representa a história. Toma em mãos os acontecimentos históricos como um cetro. E este ponto de vista nada tem de privilégio das pessoas de teatro, baseando-se antes em teorias jurídicas do Estado. (...) O conceito moderno de soberania tende para um poder executivo assumido pelo príncipe, o barroco

desenvolve-se a partir da discussão do estado de exceção considerando que a mais importante função do príncipe é impedi-lo. Aquele que exerce o poder está predestinado de antemão a ser detentor de um poder ditatorial em situações de exceção provocadas por guerras, revoltas ou outras catástrofes (BENJAMIN, 2013, p. 59-60).

Benjamin empresta o conceito moderno de soberania que encontra na *Teologia Política* de Carl Schmitt⁵ para caracterizar o soberano como a figura intocável que deve domar o processo histórico que aparece inconstante, instável e ao acaso. As guerras, revoltas, e outras catástrofes eram oscilações do velho mundo decadente que a razão tratou de desencantar impondo ordem, ao soberano cabia abolir as incertezas pela mão forte e o controle ditatorial, deveria expurgar o mundo dos resquícios do estado de natureza do *homo homini lupos*.⁶ “O soberano como primeiro expoente da história é já quase sua encarnação” (BENJAMIN, 2013, p. 57), é a personificação da razão e da ordem que, pela ditadura, evita a

⁵ Como já dissemos, Benjamin estabeleceu um debate com o jurista Carl Schmitt em torno do tema de estado de exceção. O debate se dá em torno da legitimidade do poder de decisão do soberano em decretar o estado de exceção. Benjamin não nega a influência de Schmitt, em correspondência diz: “constará facilmente como o livro é devedor de seu trabalho, na exposição sobre a doutrina de soberania do século XVII. Permita ainda que lhe diga que encontrei também nas suas sobras posteriores (...) e nas suas reflexões sobre filosofia política a confirmação dos caminhos das minhas investigações estéticas” (BENJAMIN, 2013, p. 294); a *Origem do drama barroco* já era uma réplica a Schmitt há resposta crítica que o jurista dedicou ao seu ensaio: *Sobre a crítica da violência*. (*Zur Kritik der Gewalt*). Segundo a teoria schmittiana, a lei se identifica não com a norma, mas com a decisão do legislador; no caso do século XVII, a lei como expressão do Direito estaria identificada ao arbítrio do soberano, aquele quem legisla sobre todos os homens. Nesse registro o soberano se torna a lei, mas apenas na medida em que decide sobre ela, em que ele tem o poder, não apenas para aplicá-la, mas para mudá-la, e decidir sobre sua legitimidade, validade, execução ou exclusão, à plenos poderes o soberano se mantém acima dela, governa por exceção. Nesse debate podemos inserir a ligação que Benjamin faz entre estudo o drama barroco como uma fantasmagoria da situação que vive na Alemanha, um país que tal como as tragédias seiscentistas, ao querer tardiamente se impor na história, produziu um dos maiores documentos de barbárie de nossa época.

⁶ Referência à atribuição dada ao estado de natureza hobbesiano em que ‘o homem é lobo do homem’.

desintegração do mundo e a desordem, considerado o verdadeiro estado de exceção. Contudo, na medida em que se constituía a representação do soberano como possibilidade de romper com o contínuo da natureza e do destino pelo estado de exceção, mais expressava a tragédia da condição humana. Ao mesmo tempo:

O príncipe é paradigma do melancólico. Nada ilustra melhor a fragilidade da criatura do que o fato de também ele estar sujeita a ela. Uma das mais poderosas passagens do *Pensamentos de Pascal* é aquela em que ele partindo de uma reflexão análoga dá voz ao sentimento de sua época. (...) Faça-se a experiência: deixe um rei completamente só, sem nenhuma satisfação dos sentidos, sem nenhum cuidado no espírito, sem companhia, pensar em si mesmo com todo o lazer, e veremos que um rei que a si mesmo se vê é homem cheio de misérias, e que se sente como qualquer outro” (BENJAMIN, 2013, p. 147).

Como protagonista dessas “peças enlutadas”, o soberano se apresenta de duas maneiras: como o déspota enquanto mão forte para manutenção da ordem e defesa do Estado, e, ao mesmo tempo, como mártir na medida em que a morte encarna o limite da sua virtude. Ao longo da tragédia a composição do soberano se alterna. O príncipe, ora temido, ora piedoso, em todas as suas ações, ele aparece em suas ambiguidades e ambivalências como “uma vítima da desproporção entre a dignidade desmedida de sua condição hierárquica e a miséria de sua condição humana” (ROUANET, 1984, p. 30). Se por um lado, à ele é atribuída a responsabilidade da história, de outro, o peso dessa responsabilidade transcende a sua humanidade, e, nas artimanhas e reviravoltas do destino, melancolicamente ele se percebe enquanto criatura. Na fronteira entre dois mundos, o divino e o da criatura, ele encarna o luto enquanto tirano que enfrenta as conspirações contra si, subjugando a natureza, e ao mesmo tempo está condenado enquanto mártir ao sofrimento de sua condição natural que vê a história passar como destino. Desse modo é que o drama barroco começa a narrar com tom de catástrofe o ambiente da política marcado por revolta, traições e estado de exceção, expressa em sua representação os temores, os medos e as desconfianças que humanizam e naturalizam aqueles que posam impassíveis enquanto história.

Por fim, ao lado do soberano, ocupa outro papel alegórico o cortesão que como conselheiro do soberano aparece também em um

duplo papel, o intriguista que o trai e o santo que fiel cumpre a função destinada. “O jogo” ao qual se inscreve o drama barroco “não pode ser visto apenas como aleatório, pode também ser calculista e planejado, pensado por marionetes cujos fios são manipulados por desejos e ambições” (BENJAMIN, 2013, p. 81) o artista tem pleno controle sobre seus personagens que manipula em um terreno profano marcado por jogos de interesses e poder para realização do destino da tragédia. Não por menos, Johann Rist dizia que “quem quiser escrever tragédias (...) terá de ter um domínio tão perfeito sobre a arte de governar como a da sua própria língua materna” (BENJAMIN, 2013, p. 90) e nenhum personagem encarna melhor essa condição do que o cortesão. Como conselheiro do soberano, ele é “todo inteligência e vontade” correspondente ao ideal de estadista cunhado por Maquiavel, ele “assente em fatos, tem o fundamento nestes conhecimentos, que entendem que o homem como uma força da natureza e ensinam a dominar os afetos através da mobilização de outros afetos” (BENJAMIN, 2013, p. 95-96), representam o domínio da ciência política, do pensamento racional que julga desprovido das emoções que controla de uma maneira geral, tanto para evitar as ameaças a ordem política assistindo o soberano, quanto para traí-lo com intrigas. Benjamin percebe que do mesmo modo que o estado de exceção no soberano quer restaurar a ordem sobre a instabilidade da natureza história, no cortesão que como um estoico controla o domínio dos afetos, “pode ser visto como um estado de exceção da alma” (BENJAMIN, 2013, p. 70). “A lucidez sem ilusões do cortesão é para ele próprio uma fonte de profundo sofrimento e ao mesmo tempo, devido ao uso que ele dela pode fazer a qualquer momento, perigosa para os outros” (BENJAMIN, 2013, p. 97), de um lado o cortesão, que não se deixa enganar pelos homens, apresenta, na renúncia das paixões, a sua santificação, a santificação de um deus cartesiano que ao não conseguir unir a alma com o espírito, a ambivalência entre o seu caráter divino e a sua condição de criatura, encarno o sofrimento e o luto próximo ao do soberano que, de outro lado, trai. Constituído a imagem do relojoeiro que marcou o racionalismo do século XVII, que interfere nos mecanismos do Estado para ordenar o mundo harmonicamente, “a intriga marca o ritmo dos segundos que capta e fixa o curso dos acontecimentos históricos” (BENJAMIN, 2013, p. 97), é nem nome da fidelidade de seu compromisso assumido com a ordem harmônica do mundo, ele trai o Príncipe que vê em paixões e arrogâncias, mas ao mesmo tempo, ao traí-lo cumpre o seu destino e encarnando a

catástrofe natural. Desse modo vemos mais uma vez nas tramas alegóricas do teatro barroco “o espetáculo sempre renovado da ascensão e queda dos príncipes, ou da constância de uma virtude inabalável, não se apresentam aos autores tanto como moralidade, mas antes como a faceta natural do processo histórico, essencial na sua permanência” (BENJAMIN, 2013, p. 86), o drama segue como uma crônica que apresenta as maquinações por poder sem reconhecer o heroísmo nem no monarca, nem em seus depositores; a história passa a ser uma sucessão de acontecimentos que se repetem como se seguissem a orientação natural do mundo.

No processo de fragmentação de seu mundo, vemos a alegoria apresentar no distanciamento entre o corpo político do soberano e a sua descoberta criatural, entre a fidelidade infiel do conselheiro, santo e intriguista, da história como natureza, a alegoria apresenta de forma melancólica a dissolução do sujeito moderno. Por isso, como representação desse sujeito que se quer histórico é caracterizado pela sua indecisão, pela sua incapacidade de transcendência e significação, ela mesma expressa essa falta de certeza e arbitrariedade na formação dos sentidos, correndo o risco, até mesmo, de trair a si própria e não dizer mais nada. Nada melhor representa o barroco do que a morte.

4 A *bohème* como expressão alegórica da Modernidade

Na Modernidade novos personagens entram em cena. Saem o soberano, o cortesão, a corte. Entram o *flâneur*, o conspirador profissional e a *bohème*. Os cadáveres, os esqueletos e, sobretudo, a melancolia ganham novos adereços nas representações alegóricas de Charles Baudelaire. O aparecimento da industrialização capitalista, o estranhamento do sujeito consigo mesmo e o produto de seu trabalho, a objetificação do sujeito que fazia de sua autonomia apenas uma fantasmagoria, transformam vida moderna que, por sua vez, deixa de ser regida pela liberdade da razão para ser depositada nas leis de mercado. Nessa sociedade pragmática e finalista, os artistas perderam seus espaços; agora eram trapeiros que, marginalizados, corriam atrás de signos da cidade para se salvar; eram esgrimistas que deferiam seus golpes sobre o vazio do mundo. Baudelaire é o retrato do melancólico em um mundo em que a mercantilização é onipotente, em que a mercadoria se humaniza e tudo está à venda. Se “a alegoria barroca vê o cadáver apenas de fora. Baudelaire vê também de dentro” (BENJAMIN, 2015, p. 182), ele representa o herói moderno

vestido de luto, vestindo o terno preto de “uma época que sofre e carrega sobre os ombros negros e magros o símbolo de uma eterna tristeza (...) enquanto expressão de um estado de alma público representado numa infinita profissão de gatos-pingados políticos, eróticos e privados. Todos celebramos um enterro qualquer.” (BENJAMIN, 2015, p. 79), uma época de luto em que a aceleração do tempo e das metrópoles não eliminam o tédio, mas que a multidão desaparece com a individualidade, distanciando o homem de si mesmo; em que o progresso promete o novo, mas que a maquinaria e as mercadorias não passam da reprodução do mesmo. “O conceito de progresso tem de assentar na ideia de catástrofe. Que as coisas continuem como estão é isso a catástrofe” (BENJAMIN, 2015, p. 181), essa é a tragédia do moderno que o poeta, melancolicamente, apresenta como alegoria; este é o *spleen* que reifica o tempo e transforma, pela sensação idiossincrática de eterno retorno e catástrofe permanente, a história, como um fóssil, petrificada.

Na Modernidade a cidade se torna o espaço ocupado anteriormente pela corte. Nela se caracterizavam o *boulevard* onde o literato era integrado ao modelo consumista da sociedade. Nas suas passagens, “era no *boulevard* que ele (o literato) tinha seu reservatório de incidentes, de anedotas e de boatos” (BENJAMIN, 2015, p. 30) e sua relação com colegas de boa vida. O *boulevard* era o espaço onde o poeta, como um *flanêur*, passava seu tempo, um tempo que se manifestava simultaneamente como um tempo de ócio, caracterizando como lugar reservado da criação do artista, como também, um tempo de trabalho, assimilado pela produtividade desta sociedade. Como *flanêur*, o autor apresenta o desejo do ócio que se reverbera como uma postura de resistência heroica frente à ética protestante do capitalismo, mas, ao mesmo tempo, também está expresso nele o desejo pelo reconhecimento como poeta. Benjamin representa a situação do homem de letras como este que “se dirige ao mercado dizendo a si mesmo que vai ver o que passa; mas na verdade já anda a procura de um comprador” (BENJAMIN, 2015, p. 36). Na modernidade o homem das artes “comporta-se como se tivesse aprendido com Marx que o valor de cada mercadoria é determinado pelo tempo de trabalho socialmente necessário para a sua produção” (BENJAMIN, 2015, p. 30) de tal maneira, ele percebe que “o valor da sua própria força de trabalho adquire qualquer coisa de quase fantástico em face o dilatado ócio que, aos olhos do público, é necessário para sua realização plena” (BENJAMIN, 2015, p. 30), o escritor deixa de lado a

fantasia que o ócio lhe proporcionava para assumir a fantasmagoria da mercadoria. Enquanto ainda há no imaginário social a percepção de seu ócio criativo, nos porões de Paris, grandes nomes como Alexandre Dumas e Victor Hugo, empregavam pobres literatos em uma produção fordista de artigos. Na Paris de Baudelaire, o romance e a poesia tinham mesmo se tornado mercadoria. Assim na cidade moderna, como no barroco, “a visão alegórica está baseada na desvalorização do mundo aparente” (GAGNEBIN, 1999, p. 39), marcado no caso pelo ócio apresentado como trabalho, pela arte apresentada como mercadoria.

Frente à apropriação da arte como objeto com valor comercial, mas sem dignidade artística, do literato como negociante e não como gênio artístico, Benjamin destaca na cidade das luzes - das passagens, dos bulevares e das aparências - a escuridão e a sombra da *Bohème* na Paris do Segundo Império, este sim o espaço alegórico da degradação, do despedaçamento social, da ruína, dos vícios, da ralé, da prostituição, da conspiração. Como forma alegórica, a *bohème* reverbera tudo o que a ideia de progresso e de desenvolvimento capitalista faz oculto: dos discursos de autonomia do sujeito, do individualismo liberal, nessa esfera encontramos “toda espécie de gente duvidosa” (BENJAMIN, 2015, p. 13), uma “massa indefinida, dissoluta e dispersa” (BENJAMIN, 2015, p. 14) caracterizada por conspiradores de ocasião e profissionais. Baudelaire se ocuparia principalmente destes conspiradores profissionais que, longe de participar das reuniões como um apelo do chefe, vivam mais pela conspiração do que pela própria revolução; para eles “a única condição da revolução é poder organizar de forma satisfatória a sua própria conspiração” (BENJAMIN, 2015, p. 15). Com preocupação única na conspiração, o conspirador profissional só se interessa pela realização de seu plano, pela concretização da sua fantasia, mas não pela luta de classes ou melhoria de sua condição social. O seu comprometimento com sua panóplia de projetos permite que ao mesmo tempo em que se mostre revolucionário, também sirva ao próprio império, como mostra a ascensão de Napoleão III no *Dezoito de Brumário*. Da Sociedade de 10 de dezembro ao período imperial, Napoleão III utilizou-se durante todo o tempo de práticas conspirativas constituídas a partir da indeterminação da massa. “Proclamações surpreendentes e secretismos, rompantes bruscos e ironia impenetrável fazem parta da razão de Estado do Segundo Império. E os mesmos traços se encontram nos escritos teóricos de Baudelaire” (BENJAMIN, 2015, p. 14) que pode colocar-se tanto como um defensor da burguesia no *Salão de 1846* como

colocar-se ao lado dos pobres em *As flores do mal*. Esta falta de coerência, a arbitrariedade de sentido, a duplicidade e contradição de um conspirador, ora revolucionário e ora conservador, é que ganha vestes alegóricas no estilo provocador de Baudelaire:

Digo ‘Viva a revolução!’ como poderia dizer ‘Viva a destruição!, Viva a expiação! Viva o castigo! Viva a morte!’ Seria feliz, não apenas como vítima; também o papel de carrasco não me desagradaria - para sentir a revolução de ambos os lados! Todos temos no sangue espírito republicano, tal como temos a sífilis nos ossos; estamos infectados de democracia e sífilis” (BENJAMIN, 2015, p. 14).

Como no barroco o *pathos* do alegórico é a destruição e a morte. O homem moderno almeja a revolução como o do barroco almejava a transcendência, mas na imanência do mercado, do capitalismo que agora se faz como uma religião impondo-se com seus rituais diários contaminando, inclusive, a esfera do político, o futuro, tal como o passado, só pode ser percebido como destruição, como castigo, como morte. Ao poeta que conclama a arte pela arte vestindo os trajes do discurso burguês e liberal de autorregulação e livre comércio, mas que, ao mesmo tempo, não quer subordinar sua criação a um sistema de mercadorias; que tanto vende a sua obra como recusa a apreensão da sua arte apenas como um objeto; que se percebe pequeno-burguês, mas e se vê excluído, desprezado, e incompreendido pela sociedade, só cabe a destruição, fazer das obras de arte ruínas a mostrarem suas fantasmagorias. Aqui podemos lembrar novamente do papel que a alegoria desenvolve na crítica no ensaio sobre as *Afinidades Eletivas* de Goethe. Benjamin diz que:

Se, por força de um símile, quiser-se contemplar a obra em expansão como uma fogueira em chamas vívidas, pode-se dizer então que o comentador se encontra diante dela como o químico, e o crítico semelhantemente ao alquimista. Onde para aquele apenas madeira e cinzas restam como objetos de sua análise, para este tão somente a própria chama preserva um enigma: o enigma daquilo que está vivo (BENJAMIN, 2009, p. 13-14).

Ao tomarmos a obra de arte como uma fogueira, a sua materialidade desaparece como cinzas e madeiras, mas tomada ainda formação, é na enigmática chama do alquimista que se encontra seu valor de verdade, seu valor histórico. É a morte, a destruição, da falsidade deste mundo de

aparências é que mostrará no esqueleto confuso da alegoria a apreensão pela verdade história e a busca por um outro tempo. Não por menos Benjamin destaca uma passagem de Karl Marx sobre Louis Auguste Blanqui e os conspiradores profissionais, segundo o qual, eles são “os alquimistas da revolução e partilham com os antigos alquimistas a desordem mental e a estreiteza das ideias fixas” (BENJAMIN, 2015, p. 19); a conotação marxiana negativa sobre os conspiradores profissionais ganham em Benjamin outro sentido quando se refere à Baudelaire. Como alquimista que mantém a chama viva encontrando nas ruínas e destruição o teor de verdade da obra de arte, aquilo que se mantém historicamente queimando e resiste às fantasmagorias e às aparências, a desorientação é própria da alegoria. A imagem de Baudelaire aparece cindida espontaneamente de um lado como “a babel de enigmas da alegoria, no outro, o secretismo exagerado do conspirador” (BENJAMIN, 2015, p. 19) em seus planos mirabolantes de revolução. Baudelaire personificava ao mesmo tempo os vapores dos grupos das tabernas em seus ritos conspiratórios, onde o conspirador subalterno se sentia em casa e os deserdados alimentavam “seus sonhos de vingança e glórias futuras” (BENJAMIN, 2015, p. 20), e a conspiração na cólera encarniçada das barricadas com as “mágicas pedras, que da calçada, que se erguem para altura como fortalezas” (BENJAMIN, 2015, p. 17) capaz de “arrombar as deste mundo e deixar em ruínas as suas construções harmoniosas” (BENJAMIN, 2015, p. 168); tanto os revolucionários dirigentes que doutrinadores não conhecem as mãos que atiram pedras como os enigmas alegóricos pelo olhar do trapeiro que, em sua “revolta mais surda”, caminha e recolhe as ruínas da cidade, a desvendando das aparências do capitalismo.

Na poesia Baudelaire, ao lado dos conspiradores profissionais e dos trapeiros, alquimistas da revolução, podia se encontrar outra figura enigmática, o satanismo. Muito próximo da contradição posta nos conspiradores, no satanismo baudelaireano poderíamos ver de fato um significado oculto que se mostrava alegórico. O terreno do profano representado por Satã não deve ser tomado em seu sentido primeiro, o diabo tem duas faces. Satanás é visto ao mesmo tempo como a causa de todos os males como também uma grande vítima derrotada que incorpora a posição dos inconformistas. Rejeitado do Reino dos Céus, ele constitui uma classe rebaixada de anjos, tal como o proletariado representado no poema *Abel e Caím* como a “classe de homens inferiores, nascida do cruzamento de bandidos e prostitutas” (BENJAMIN, 2015, p. 23). Anjo

caído, Lúcifer, aparece como confessor dos conspiradores uma vez que “depois da derrota do proletariado nas lutas de junho, o protesto contra as ideias burguesas de ordem e honestidade ficou mais bem guardado nas mãos dos dominadores do que na dos oprimidos” (BENJAMIN, 2015, p. 25); como tal ele confunde as classes mais altas que bradavam “Só a cabecilha da Sociedade 10 de Dezembro ainda pode salvar a sociedade burguesa! Só o roubo pode salvar a propriedade, o perjúrio, a religião, a bastardia, a família, a desordem a ordem” (BENJAMIN, 2015, p. 26). Mas, também, nas festas da corte, ele aparece como o intriguista demoníaco, contaminando do cinismo as figuras pequeno-burguesas que caem na ilusão da *bohème dorée* acreditando concretizar seus sonhos e a liberdade prometida. Como um intrigante do inferno o Demônio tem sua morada perto dos *boulevard* onde seduz para o pecado, para a luxúria, a fofoca, o consumo. Assim, “Satanás não fala apenas para os de baixo, mas também para os de cima” (BENJAMIN, 2015, p. 25), arditamente em satanás cabia o tom cínico das classes abastadas nos de baixo como também o tom rebelde das classes menos favorecidas nos de cima.

Por fim, nas contradições mais evidentes entre os *boulevard* e a *bohème*, do artista entre o desejo de ócio e de reconhecimento, entre os conspiradores profissionais que vivem a revolução dos dois lados, entre o profano diabo que serve tanto aos de baixo como aos de cima está impressa claramente o materialismo dialético histórico da modernidade, a luta de classes. No entanto, ela não se revela ao modo de Marx como uma etapa progressiva e transitória da história que levaria, em sua contradição, para outra etapa do desenvolvimento histórico. Em suas *Teses sobre o conceito de história* Benjamin já tinha se manifestado contra essa visão positivista do materialismo histórico. Não será ela mais o motor da história! Diz ele: “o materialista histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição, mas o qual o tempo ficou imóvel. Pois esse conceito define exatamente o presente em ele descreve a história para si mesmo” (BENJAMIN, 2010, p. 128), o historicismo do materialismo histórico era homogêneo e vazio tempo linear tal como aquela historiografia positivista e burguesa que se perpetuava na ideia de Modernidade. Uma nostalgia do passado pela saturação do tempo de agora, o ‘salto do tigre’ (*Tigersprung*) que interpõe a construção e o desenvolvimento do tempo presente com o lugar passado, que faz ecoar as vozes dos heróis e dos derrotados. “O *spleen* introduz séculos entre o instante presente aquele que acabou de ser vivido. É ele, que,

incansavelmente produz a ‘antiguidade’” (BENJAMIN, 2015, p. 158) no presente; aquela que permitiu o retorno de Roma por Robespierre, e a Revolução Francesa por Blanqui e da Comuna de Paris por Baudelaire. Uma tentativa de transformação fracassada na medida em que o salto em direção ao passado nos mantém presos na imanência da antiguidade. Por isso, “se se pode dizer que a vida moderna é, em Baudelaire, o reservatório das imagens dialéticas, nisso se inclui o fato de ele se relacionar com a vida moderna do mesmo modo que o século XVII com a antiguidade” (BENJAMIN, 2015, p. 153), isto é, com o olhar melancólico sobre o passado que revela um mundo em completa desagregação.

O que no barroco chamaríamos de transcendência, na modernidade colocaríamos como revolução; ambas as perspectivas frustradas aos seres humanos de seus respectivos tempos. Como no drama barroco em que o passado era articulado, na necessidade da fé, como uma busca de romper com o destino, mantendo-se na imanência da história natural, no caso vertente de Baudelaire, é fixada a ideia de passado na tentativa de quebrar a ordem caleidoscópica desse processo histórico, que, acaba por instaurar um eterno retorno do novo numa falsa ideia de continuidade e progresso que apenas mantém as coisas em seu devido lugar, produzindo assim, a famosa imagem dialética do filme *O Leopardo*:⁷ é preciso que tudo mude para que tudo fique como está. Benjamin vê, a partir de Baudelaire, as raízes do equívoco da modernidade que confunde o novo com o moderno. A modernidade crê se dirigir em direção ao futuro, mas está acorrentada ao passado como nova Antiguidade, o caráter alegórico de Baudelaire traz como sentido oculto a imobilidade tempo presente e não do movimento e da transitoriedade. O que se revela é uma relação de fetichismo do próprio tempo da Modernidade em sua oposição com o antigo, em que a mudança só pode vir com a destruição do processo dessa linha do tempo contínua da história, que segue como em uma esteira na linha de montagem, produzindo um fato atrás do outro em que o novo aparece como um sempre igual. O artista é o âmagu desta representação alegórica. Em *O pintor da vida moderna* Baudelaire retrata Constantin Guys, em sua correria cotidiana, como dilema da posição do artista moderno na sociedade industrial capitalista: sempre um passo à frente de seus contemporâneos, mas atrasado com relação a novidade. Na maneira em que Baudelaire apresenta o tempo histórico

⁷ VISCONTI, Luchino. *Il Gattopardo*, 1963.

da Modernidade, podemos observar a tradição da ruptura, marcada pela sucessão de rápidas interrupções e um eterno começar de novo, própria da circulação de mercadoria no capitalismo em que tudo é fugaz, descartável e o novo sempre tem que se sobrepor. Na Modernidade tudo que é novo, logo transforma-se em seu contrário, de modo que a barreira do tempo se torna imóvel e intransponível, uma vez que ela se torna eterna transitoriedade que não chega a lugar nenhum. Ao mesmo tempo, o tempo se constrói e se destrói, se materializa e logo já se esvai; a única imagem que permanece é a miséria continua. Essa eterna transitoriedade é o equivalente a incapacidade de decisão que vemos no barroco, tanto a intervenção do artista como a atitude do soberano frente ao domínio do tempo histórico aparecem deslocada e ineficaz, “a salvação corresponde a um cedo demais ou a um tarde demais” (BENJAMIN, 2015, p. 181). Desse modo, a alegoria moderna se conecta com a alegoria barroca; se no barroco a alegoria poderia perder-se em tagarelice não produzindo mais sentido algum; na Modernidade de Baudelaire ela mostra a apreensão deste tempo histórico em que o próprio tempo não tem tempo de se significar, em que perdemos a própria dimensão temporal do tempo. A história que era natureza no barroco, no capitalismo industrial torna-se mera mercadoria. Agora *time is money!*

Referências

- ADORNO, T.W. *Dialética Negativa*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- BAUDELAIRE, C. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- BENJAMIN, W. As afinidades eletivas de Goethe. In: *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- BENJAMIN, W. *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BENJAMIN, W. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BENJAMIN, W. Sobre a linguagem geral e a linguagem do homem. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2011.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.

BOLLE, W. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*: representação da História em Walter Benjamin. São Paulo: Edusp, 1992.

CASTRO, C. *A alquimia da crítica*: Benjamin e As afinidades eletivas de Goethe. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

GAGNEBIN, J. Alegoria, morte e Modernidade. In: *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ROUANET, S. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

Recebido: 26 de fevereiro de 2018.

Aprovado em: 06 de fevereiro de 2018.



A estética da obra de arte e do objeto na época da reprodução biopolítica

The aesthetics of artwork and of the object in the age of biopolitical reproduction

Tiago Amaral da Silva

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
tiago.amaral96@gmail.com

Resumo: O presente artigo tem como objetivo discutir como a estetização dos objetos cotidianos e a fusão entre obra de arte e mercadoria influenciaram os modos de reprodução das relações sociais desde o advento da segunda revolução industrial até a contemporaneidade. Baseado nos conceitos de aura e da estética da guerra apresentados por Walter Benjamin no ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, traça-se um panorama do avanço das estratégias biopolíticas praticadas pela sociedade da produção em massa e do hiperconsumo, e sua relação com o esforço histórico de estetização do capital. Discute-se, por fim, os artifícios de resignificação do ofício da arte por intermédio de seu amálgama com objetos de fabricação serial de caráter perverso, e como tal processo é utilizado para a perpetuação do poder subreptício das sociedades de controle.

Palavras-chave: Biopolítica; estetização; obra de arte; sociedade de consumo.

Abstract: This paper intends to discuss how the aesthetization of everyday objects and the fusion between artwork and commodities induced the modes of reproduction of social relations since the second industrial revolution to the contemporaneity. Based on Walter Benjamin's concepts of aura and aesthetics of war, presented in his essay *The work of art in the age of its technological reproducibility*, it is outlined a picture of the progress of biopolitical strategies practiced by the society of mass production and hyper consumerism, as well as your relation with the historical effort of capital's

aesthetization. Finally, it discuss the artifices of redetermination of the art craft by its merging with serial manufacturing objects who carry a wicked feature, and how this process is used to perpetuate a hidden power in the societies of control.

Keywords: Biopolitics; aesthetization; artwork; consumer society.

1 Introdução

Durante grande parte da história da humanidade, arte e objeto se encontravam plenamente dissociados. Os objetos caracterizavam-se como ferramentas, cotidianas e ordinárias, cuja função era a de realizar tarefas cuja execução não representava uma condição de excepcionalidade na vida de seus usuários. A obra de arte, em contraponto, era a manifestação de um contexto excepcional, de um momento que, por um dado motivo social, cultural ou religioso, transcendia a linearidade da rotina do indivíduo.

Nos primórdios da raça humana, a arte possuía caráter fortemente ritualístico. As pinturas paleolíticas, primeira manifestação artística e representacional do homem pré-histórico, estavam atreladas integralmente às crenças destes e a sua forma de visão do mundo. Isso quer dizer que estas obras de arte eram únicas, por estarem ligadas a um momento histórico e a um contexto social extremamente específico. Não é possível produzir arte paleolítica sem imbuir a esta os rituais realizados pelos homens paleolíticos. Walter Benjamin, desse modo, enuncia:

(...) 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, 1987, p. 171).

A essa autenticidade e valor único da obra Benjamin atribui o conceito de aura. A aura é a singularidade de espaço, de tempo e de representação, cuja presença garantiu, até o início da modernidade, a autonomia da obra da arte.

Com o advento da segunda fase da revolução industrial, a lógica de produção – seja de objetos, do espaço ou de relações – se altera, com a serialização se sobrepondo cada vez mais ao artefato autêntico. A racionalidade da produção em massa sobrepõe-se à arte, diluindo desta sua dimensão de singularidade, seja ela de ordem religiosa, social ou cultural. Ainda que nos demais períodos históricos de transição – da pré-história à antiguidade, desta à idade média, e desta ao renascimento

– houvesse significativas alterações das hierarquias de poder e das dinâmicas sociais, não se presenciou o efeito de mudança da dimensão produtiva do homem em termos laborais que o modernismo industrial promoveu. Há uma mudança do eixo de significação da arte, que antes se fixava em um referencial externo, seja ele o do culto, do mito, do clero ou do humanismo. Quando o referencial é a própria produção da obra, que se altera em seu termo mais crítico – o da autenticidade – há uma inflexão que torna sua caracterização insustentável:

O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. Generalizando, podemos, dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. (BENJAMIN, 1987, p. 168).

A aura, que antes era incorporada à obra de arte pela mão do artista, no período da revolução industrial se desfaz pela impessoalidade imposta, seja pelo desmembramento do processo de produção, seja pela substituição do trabalho humano pela força da máquina. Ainda que esta seja uma lógica específica desse momento histórico e com um contexto social característico, não se pode dizer que as obras produzidas nessas condições são obras de arte industriais. As obras industriais são exatamente o oposto da obra de arte: são o produto da massificação da produção e da propagação expandida de um objeto destituído de caráter único. A obra industrial, ao ser produzida por uma força de trabalho coletiva não torna-se obra de arte coletiva, mas obra de significado nulo. Para William Morris, “A arte é a expressão da alegria do homem no trabalho” (MORRIS, 2003, p. 25), e o trabalho industrial, por meio da racionalização extrema, esmaga qualquer vestígio de deleite incorporado no ofício do indivíduo.

Produzido pela força de trabalho das massas em escala abrupta, logo percebe-se que este excedente produtivo de obras deve se voltar para as próprias massas. Além de ampliar o potencial produtivo da arte até esvaziar seu sentido de unicidade, a lógica do capital precisa banalizá-la de modo que possa ser acessada por todos. A arte precisa, então, fundir-se ao objeto. Dessa confluência surge o design: um desenho – com caráter de obra esvaziada – que designa um objeto, cuja produção, serializada,

racional e industrializada, pode ser reproduzida e comercializada em larga escala. A similaridade entre categorias antes díspares é tanta que, nas artes de vanguarda, a aura torna-se um anacronismo: Os *ready-mades* de Marcel Duchamp equalizam objetos do cotidiano às obras de arte consagradas, expostas em museus. Esta radicalização proposta pelo artista plástico apenas evidencia que a linha entre objeto e arte, na modernidade, é sensivelmente tênue.

Da modernidade à hipermodernidade – ou pós-modernidade, em termos correntes – veremos adiante que a aura não é só desmontada, mas pode ressurgir como método de evidenciação conforme os interesses da lógica capitalista. A produção de obras de arte não se resume mais à cristalização do impulso artístico, mas na imposição de um meio de promoção da singularidade como status social. Por outro lado, a fusão arte-objeto se intensifica ainda mais naqueles pontos críticos onde a ofensividade de um dos lados pode ser suavizada pelo viés estético do outro.

Este último viés será analisado com mais detalhes no capítulo 5, por intermédio de um estudo de caso elaborado na cidade de Belo Horizonte. Neste estudo, será possível analisar como a intrusão da dimensão de uma estética do belo – providenciada pela obra de arte – em objetos de caráter defensivo geram uma genuína estética da guerra, tal como preconizada por Walter Benjamin (1987). A produção deste contexto reflete-se no espaço urbano à medida que tais obras ressignificadas pela estética, e em interação com o homem, formam cidades em estado de sítio. Contudo, tal estado reproduz-se não como excepcionalidade, mas como *modus operandi* da vida contemporânea.

2 O design na era da máquina

O sistema de produção Fordista, quando implantado, significou uma mudança estrutural dos meios de produção, fazendo sobrepor a dimensão da quantidade sobre a da qualidade do que era produzido. A serialização e a massificação dos objetos confeccionados fizeram com que se perdesse o gesto artístico aplicado pela mão do artesão. A linha de produção, deste modo, foi um artifício bem-sucedido na tarefa de multiplicar os excedentes produtivos e diluir o saber-fazer do ofício artesanal e autoral.

Em seu livro *Origens da arquitetura moderna e do design*, Nikolaus Pevsner (1981) traça um panorama dos caminhos da ideologia

artística durante a segunda metade do século XIX e o início do século XX, até alcançar a modernidade industrial. O autor demonstra nesse contexto a aplicação de novos materiais à arquitetura – nomeadamente o ferro e o vidro – e como essa revolução permitiu o surgimento de um novo estilo, o *Art Nouveau*.

As formas desta nova corrente ainda inspiravam uma artesanaria apurada, mas promoviam uma quebra de paradigma ao incorporar nas artes e arquitetura uma escala gregária. A representação e destinação da arte deslocam-se da igreja e da sociedade de alto poder aquisitivo para uma classe média que agora tem para si o desenho da casa, do objeto e até mesmo da tapeçaria. Não é por acaso que William Morris, o mesmo que retrata a arte como expressão do prazer no trabalho, possui nesse período sua produção mais prolífica, confeccionando tecidos e mobiliários inteiramente manufaturados. Neste sentido, ele denuncia seus contemporâneos afirmando que os grandes arquitetos do século XIX viviam uma vida “(...) afastada dos problemas comuns do homem comum” (MORRIS, 1910, p.41 apud PEVSNER, 1981, p. 28). Os arquitetos a quem Morris dirige sua crítica dispensavam tempo projetando igrejas, edifícios públicos, casas de campo e mansões para os ricos, atitude que teve uma mudança gradual com o direcionamento da artesanaria para o âmbito da construção doméstica (PEVSNER, 1981, p. 28).

Quando anos mais tarde, em 1910, Adolf Loos publica sua mais conhecida obra, *Ornamento e crime* (LOOS, 2004), ele subverte todo o empenho aplicado anteriormente a este trabalho manual. Ao mesmo tempo ele catalisa, indiretamente, a massificação do objeto e da obra de arte. Neste livro, Loos defende que o ornamento é antieconômico e sinal de depravação da sociedade. Desse modo, o design deveria adotar um aspecto asséptico, de formas racionais e elementares, como se essa pureza de representação se transferisse para o aspecto comportamental da sociedade. Com tal premissa o arquiteto desconsidera todo o impulso de autenticidade e de vestígio aurático que seria transferido, por intermédio da mão, a uma obra de caráter artisticamente decorativo. Sabe-se que, mais tarde, com a plena instauração do movimento moderno, o predomínio de formas racionais e desprovidas de ornamentação não implicou na extinção da autoria, mas, levando em conta a época na qual estava inserido, Loos promoveu uma grande mudança intelectual e estilística.

Para a produção industrial que focava o rendimento, as ideias propostas por Loos foram providenciais. A extinção do ornamento

significava a extinção do trabalho de caráter individual e específico, perpetuando o racionalismo da forma. Os objetos passaram a ser impessoais e desprovidos de personalização, podendo ser replicados indefinidamente, por uma força de trabalho que não precisava dispensar impulso criativo em sua realização. O esforço da produção, que poderia então perpetuar-se *ad infinitum* precisava apenas de uma contraparte: a destinação do que era elaborado. Indústria e consumo foram, assim, forças complementares, que passaram a se sustentar mutuamente. Este consumismo, cujo crescimento acompanharia a corrida exponencial experimentada pela produtividade, e seus efeitos no estilo de vida e visão de mundo de seus usuários serão abordados detalhadamente no próximo capítulo.

Antes, entretanto, é necessário mostrar como a função do objeto e sua estetização pela arte se intensificaram na dimensão produtiva em relação à outra mudança de paradigma histórico: a segunda guerra mundial. Com o arrasamento da Europa no pós-guerra, foi necessário reconstruir uma sociedade de forma rápida, eficiente e barata. A partir desse contexto, o design, já bastante racionalizado pelo impulso antiornamental de Loos, adotou uma estética da sobriedade. Os objetos passaram a ser desenhados de modo a terem a maior eficiência e funcionalismo possível, com linhas simples e economia de material. Nesse mundo alterado por um evento de tal magnitude e horror, excessos de consumo não faziam mais parte da realidade dos indivíduos, pelo menos não em curto prazo.

De modo totalitário e impositivo, há movimentos que enxergaram nesta alteração social ocasionada pela guerra e na planificação do design uma vantagem, e, não obstante, a veneravam. É o caso da vanguarda futurista, de Filippo Tommaso Marinetti (1980), cujo manifesto escrito em 1909 em tom fascista, agressivo e misógino, louva o advento da máquina e a velocidade como vetores de modernização progressiva e inexorável da humanidade. A antiguidade clássica e a obra de arte em sua acepção esteticamente bela foram dadas como superadas, e aludidas como sinal de primitivismo em uma sociedade evoluída. Segundo Marinetti:

Um carro de corrida cuja capota é adornada com grandes canos, como serpentes de respirações explosivas de um carro bravejante que parece correr na metralha é mais bonito do que a Vitória da Samotrácia. (MARINETTI, 1980, p. 32).

Evidencia-se, assim, que a ideologia que os futuristas cultuavam não almejava apenas a fusão entre arte e indústria, mas a sobreposição completa e esmagadora desta última sobre a primeira. Para alcançar o estado de êxtase da sociedade hiperindustrial, a estética futurista pregou a imbricação completa da máquina em todas as instâncias da vida do indivíduo. Tal estado remete ao conceito de obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), podendo ser caracterizada como uma das primeiras manifestações de uma estética totalizante unindo arte e objeto (no caso, a máquina).

Outra tentativa de aplicação estética totalizante – e com êxito maior que a dos futuristas – foi o movimento moderno de Le Corbusier. Em *Por uma arquitetura* (1977), o arquiteto leva o funcionalismo na arquitetura a seu ponto extremo, caracterizando a casa como a máquina de morar (LE CORBUSIER, 1977, p. 73). Nas suas propostas de planejamento urbano, a setorização da cidade também deve ocorrer através de seus usos: habitar, trabalhar, recrear e circular. Em suma, o que o modernista propõe é uma experiência completa – e em escala urbana – que determina os modos agir no espaço, estabelecendo relações de produção e de uso programadas.

A arquitetura e o planejamento moderno ressoam ainda hoje como métodos de aplicação do funcionalismo e da lógica fordista aos indivíduos. Entretanto, o que estes métodos não lograram êxito foi na unificação desta prática com uma estética globalizante, que não dissocia funções, tipos ou hierarquias de relações, agindo de modo subreptício no cotidiano. Essa estética, que controla não só a ação como o corpo – individual e social – só foi consolidada no pós-modernismo, como veremos no capítulo 4.

3 Sociedades de consumo e sociedades do espetáculo

O advento da máquina entre o fim do século XIX e o início do século XX trouxe, mais que uma revolução no caráter quantitativo da produção, uma nova forma de vida. A automatização do trabalho cotidiano e a massificação dos objetos traziam agora o conforto, a segurança e o bem-estar da humanidade – ou pelo menos da parte dela que não sofria espoliação direta de sua força de trabalho – dando a impressão de que o progresso dali em diante se estenderia eternamente. Nesse período, Walter Benjamin experimentou viver no *locus* da sociedade de consumo, a capital econômica, cultural e catalisadora da efervescência da nova sociedade de culto do dinheiro: a cidade de Paris.

Entre 1927 e 1940, Benjamin escreve aquela que foi sua mais extensa obra: *Passagens* (2007). Referência direta a uma nova modalidade de espaço que florescia em Paris, as passagens eram os locais de concentração comercial da cidade, onde, pela primeira vez na história, o consumo possuía um espaço de exposição e de fruição. O princípio da imageabilidade era indispensável nas passagens: as vitrines, os vendedores, as estruturas inovadoras de ferro e vidro: todas as condições fluíam para uma experiência estética voltada para a circulação de bens econômicos. O poder de aquisição nunca fora tão aprazível e tão acessível antes na história da humanidade. As passagens eram, assim, forma obrigatória de desfrute cidadão, que consumavam, acima de tudo, a passagem do tempo, do espaço e do capital.

A magnificência da sociedade parisiense de fins do século XIX e a obra de Benjamin terminam em um trágico ponto de convergência: a ascensão dos governos fascistas na Europa e a deflagração da Segunda Guerra Mundial. O horror desses eventos de demonstração de soberania política das potências trouxe consigo tempos de economia e racionamento, mas não marcou um fim precoce das sociedades de consumo. Quando do fim deste período sombrio, e com uma vitória expressiva dos Estados Unidos da América, a cultura da mercadoria volta com toda força sob a égide do *american way of life*. Nesse contexto, as passagens ressurgem em uma encarnação mais complexa e diversificada: as lojas de departamentos, que elevam o capital a um novo patamar:

A figura mais imediatamente visível, identificada, observada, comentada, que lança o capitalismo em sua aventura artista é inegavelmente a loja de departamentos. A grande distribuição, encarregada de escoar os artigos padronizados, se impôs bem cedo, através desta, como um espetáculo fulgurante de beleza, teatralidade e luxo. O capitalismo de consumo inventou e multiplicou novos espaços estéticos: “templos” das compras que, combinando comércio e *mise-en-scène*, deram o pontapé inicial do capitalismo artista. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 95).

Agora, somente o consumo não é mais suficiente, é necessário o excesso. A circulação de bens, imagens e relações alcançam uma velocidade tal que sua riqueza não consiste mais em seu conteúdo, mas na sua saturação. O prazer reside numa sociedade baseada na renovação incessante e repetitiva de bens, uma sociedade do espetáculo, onde

qualidade de vida quer dizer quantidade de aparências que se pode ostentar. “O espetáculo é o capital em tal grau de acumulação que se torna imagem” (DEBORD, 1997, p. 25), já nos alertava Guy Debord sobre como um sistema econômico até então pautado pela exploração extensiva do proletariado se tornou sorrrateiramente uma sociedade da fruição por meio de uma estetização ampla do estilo de vida. Afirma ainda que:

O espetáculo é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social. Não apenas a relação com a mercadoria é visível, mas não se consegue ver nada além dela: o mundo que se vê é o seu mundo. (DEBORD, 1997, p. 30).

Quando os objetos, imbuídos pelo potencial estetizante da obra de arte, tomam a sociedade do espetáculo como totalidade, é pela sua via de negociação, a do consumo, que passam a se pautar as relações entre indivíduos. O caráter do consumo passa de um nível de mero atendimento de necessidades do homem para o de um meio complexo de legitimação de sua posição social. O status não é mais obtido por meio de títulos, ou pela validação de instituições seculares, mas sim pelo potencial de propriedade que os indivíduos carregam.

Desse modo, o capital passa a ser instrumento de consolidação de desigualdades sem nem mesmo precisar do estabelecimento de barreiras físicas. A distinção pela posse gera, por si só, diferenciações sociais que ratificam a segregação no espaço. Para o sociólogo francês Pierre Bourdieu (2013, p. 137), o capital é o mais eficiente instrumento de distanciamento socioespacial entre os estratos populacionais. Ser possuidor do capital lhe permite se aproximar de posições e pessoas que o interessem, ao mesmo tempo em que o mantém longe dos aspectos indesejáveis. Posse de capital, nesse sentido, equivale à posse da acessibilidade facilitada, espacialmente e temporalmente, às condições adequadas e desejáveis socialmente. Em contrapartida, ser desprovido de capital lhe mantém afastado dos bens de consumo raros e desejáveis, o distanciando das condições de interesse da sociedade.

A essa construção social e simbólica das classes e indivíduos promovidos pelo capital e transpostas a sua posição espacial e hierárquica, Bourdieu dá o nome de habitus. Abordado na obra *A distinção - crítica social do julgamento* (BOURDIEU, 2007), o conceito de habitus defende que aspectos culturais e do estilo de vida dos indivíduos definem seu posicionamento na hierarquia social (BOURDIEU, 2007). A segregação,

portanto, estabelece-se pelos modos de vida que o capital de consumo, ou a ausência deste, impõe-se na cotidianidade do sujeito: o modo de agir, de se comunicar, o que come, o que veste e os locais que frequenta. Posição social, portanto, está intrinsecamente ligada a uma construção estética do ser, cuja comercialização, encarnada na imagem, é a principal moeda de transação da sociedade do espetáculo.

Para os que podem arcar com a aquisição de um modo de vida esteticamente fabricado pelo capital, a distinção social se estabelece pelo gosto. Estar na moda, adquirir itens luxuosos e únicos, fazer parte de um círculo social prestigiado: o capital criou simulacros de vida desejável que partem antes do ter que do ser. Aos que não participam deste circuito, resta o ordinário, o comum, sendo o simples direito de escolha entre o feio e o belo sobrepujado pela necessidade.

Em sociedades hedonistas e exibicionistas, o *modus operandi* do consumo e do espetáculo fazem com que a autenticidade e exclusividade das obras não sejam mais dadas em função da aura de seu autor, mas da posição social para a qual se direcionam e do status que podem inspirar.

4 Biopolítica e a estetização do mundo

A condição pós-moderna é definida por Harvey (1992), Lyotard (1998), Dardot e Laval (2016) e outros autores como o período onde ocorre a flexibilização do capital produtivo e acirramento do individualismo e competitividade dos sujeitos. A maleabilidade das formas de produção e consumo e a atomização do corpo social permitem o surgimento de um sistema de controle atuando sobre a coletividade e o indivíduo: a biopolítica.

Em Foucault, a biopolítica surge como uma prática de poder que se foca no conjunto dos indivíduos, sobre os quais, enquanto coletividade, serão direcionados os métodos de controle. Este “movimento que faz aparecer a população como um dado, como um campo de intervenção, como o objeto da técnica de governo” (FOUCAULT, 1979, p. 265), aplica o poder como tecnologia, como modo de gestão dos costumes cotidianos, ou seja, como modo de gestão da vida. Estabelece-se, assim, um governo dos hábitos e da dominação dos corpos (no sentido biológico).

As novas formas de controle por meio de uma coletivização do indivíduo demandam uma reinvenção também dos sistemas de consumo, cujo domínio social deve ter o poder de infiltrar-se neste corpo social global. Surge assim o capitalismo artista como a nova esfera de

contaminação dos objetos do cotidiano pela arte, iniciada na sociedade de consumo do século XIX. Jean Serroy e Gilles Lipovetsky apontam em *A estetização do mundo* (2015) como o sistema Fordista falhou em promover um consumismo constante ao limitar-se apenas à produção desenfreada, sendo superado pelo hiperconsumismo, onde as experiências e a imageabilidade atreladas aos produtos impulsionam a perpetuação da necessidade de aquisição de bens.

O capitalismo artista corresponde precisamente a nossa contemporaneidade, cujo fluxo desenfreado de consumo, experiências, imagens e relações a definem como uma hipermodernidade. Nesse cenário ocorre a hibridização das dimensões do viver, totalmente oposta às funções que Le Corbusier propôs no século XX. As diferentes instâncias da nossa rotina se fundem de tal modo que não é mais possível separar trabalho do ócio e do lazer, vida pública da vida privada. Somos subordinados a uma *transestética* que esvazia, pelo excesso, nossos gostos e experiências:

O capitalismo artista é o sistema em que são desestabilizadas as antigas hierarquias artísticas e culturais, ao mesmo tempo em que as esferas artísticas, econômicas e financeiras se interpenetram. Onde funcionavam universos heterogêneos se desenvolvem processos de hibridização que misturam de maneira inédita estética e indústria, arte e marketing, magia e negócio, design e *cool*, arte e moda, arte pura e divertimento. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 34).

Vivemos na época em que todo objeto, de uma garrafa de água ao mais moderno automóvel no mercado, possuem designs singulares. O capitalismo artista não vende apenas produtos estandardizados em uma linha de produção, mas modos de vida e de identidade estética. O controle das massas não se dá por um estado onipresente e autoritário, mas por megaempresas que estão presentes no nosso trabalho, na nossa casa e no nosso lazer. Sob um só símbolo concentramos nossos dados, eletroeletrônicos, utensílios, e mais importante que isso, nossa personalidade. O capitalismo não é mais somente um sistema econômico, mas um sistema de existência.

Pela biopolítica a estética pode, de fato, exercer sua dimensão totalizante. Isso não ocorre pela força fascista, como previu Marinetti, ou pelo planejamento urbano funcionalista, ao modo de Le Corbusier.

Ocorre pela intrincada e estruturada naturalização do consumo como prática inerentemente humana, por intermédio de uma banalização da arte como artifício embelezador das relações de reprodução do capital.

Estabelecida a sociedade da hipermodernidade e da biopolítica, resta saber como se comportam as relações e as dinâmicas estabelecidas por tais conjunturas quando transpostas no espaço. É o único lugar capaz de comportar a estrutura complexa de conexões efetuadas na sociedade do espetáculo e da *transestética* é o fenômeno urbano, ou seja, a cidade.

Do ponto de vista do neoliberalismo, onde predomina o consumismo, podemos definir a cidade como *locus* da produção e da concentração do trabalho e das relações humanas. A aglomeração urbana resume-se, portanto, à criação, sobretudo criação de obras (LEFEBVRE, 2016, p. 8). O desenvolvimento das cidades, desde o paradigma da revolução industrial vem sendo composto pelo agenciamento entre estas obras e os indivíduos. A estetização dos objetos, frutos do trabalho humano, tem o poder de desestabilizar a balança que equaliza seus vínculos relacionais. Portadores da agência e com a aparência estetizada, os objetos são capazes, agora, de exercer modificações na percepção do homem e de seu modo de vivência no espaço. A hipermodernidade anima os objetos ao passo que reifica os indivíduos.

5 Estética da beleza e estética da segurança: muros como paradigma da estetização hipermoderna

Durante os anos de 2015 e 2016, foi desenvolvida na Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais, no âmbito do grupo de pesquisa Narrativas topológicas, a pesquisa de iniciação científica voluntária *Arquitetura da violência: o muro como limiar estético da vida nas cidades*. Sob a premissa da guerra como continuação da política à medida que rebate as relações de poder no espaço urbano (FOUCAULT, 2005, p. 41), a pesquisa teve como objetivo desmistificar o grau de agência de um objeto que é originado pelo labor humano e tem interface direta com suas relações sociais: o muro.

Elementos comuns na nossa realidade urbana, os muros são responsáveis, a princípio, por estabelecer os limites da propriedade privada e garantir a segurança da mesma. Entretanto, no campo da transestética, estes artefatos não se resumem a sua funcionalidade original. Os muros podem ser concebidos como obras de arte integrantes

de uma estética específica: a da guerra. Como tal, são significantes bastante enfáticos de posição social e de status.

Na pesquisa foram estudados bairros localizados nas nove regionais administrativas de Belo Horizonte, de modo a analisar como o elemento muro se comporta em diferentes territorialidades e contextos sociais. A eles, aplicaram-se duas metodologias, que complementarem-se pelo seu caráter antagônico: um levantamento de dados objetivos e uma análise da percepção subjetiva.

A primeira metodologia foi a elaboração de um inventário urbano focado nos muros, grades e barreiras encontrados pelos bairros. O levantamento destes elementos foi realizado por meio de fotografias autorais, seguindo sempre uma padronização de representação. Esta uniformização dos registros permitiu gerar parâmetros para elencar, comparativamente, os aspectos construtivos, contextuais, sociais e até mesmo filosóficos dos muros. A segunda metodologia constituiu-se pela aplicação do método da Deriva Perceptiva, pautando-se nos estudos situacionistas propostos por Guy Debord¹. A deriva foi essencial para desvelar as qualidades do espaço enquanto o pesquisador encontrava-se inserido e experienciava o mesmo. Nessa posição, importava perceber o muro como resultado de uma experiência estética e investigar sua influência na composição do espaço urbano e como gerador de sensações e juízos pessoais no indivíduo.

Da aplicação destes procedimentos, juntamente à associação de informações legais, históricas e dos contextos socioculturais dos bairros estudados, foram concebidas hipóteses sobre o espaço urbano a partir do muro. Dentre tais especulações destaca-se uma que estabelece um fio-condutor para as demais, e cujo emprego, em certa medida, aplica-se a todos os contextos estudados sob o prisma da estetização do espaço que se ressaltou na hipermodernidade. Seria uma relação entre o que se nomeou de Estética da beleza e Estética da segurança.

¹ Para mais detalhes sobre a Internacional Situacionista e os métodos de experimentação da cidade propostos Guy Debord e outros adeptos do pensamento situacionista, ver o livro organizado por Paola Jacques Berenstein: *Apologia da Deriva* (2003). Nele, são apresentados conceitos como a Teoria da deriva e o Urbanismo psicogeográfico, práticas que visam um novo modo de experimentação do espaço urbano baseado nos estados psíquico e emocional dos usuários.

Em princípio, o muro, na sua acepção puramente funcionalista, atende a uma Estética da segurança. Seria, portanto, um elemento que atua como barreira e ferramenta de delimitação do espaço, promovendo a segregação entre o espaço público e o privado. Para exercer esse papel, o muro não necessita de adornos, muito menos inspirar simpatia ou catarse a quem o contempla. Quando muito, deve apenas demonstrar solidez e intransponibilidade, ou adições que reforcem sua instrumentalidade agressiva, como os ofendículos, que vão de pontas de lança a cercas elétricas. A Estética da segurança isolada deve, portanto, demonstrar que o elemento é pragmático e cumpre com eficiência sua tarefa de proteção e isolamento.

Há, entretanto, contextos urbanos nos quais o limiar entre público e privado não necessita ocorrer de forma tão abrupta. Constatou-se que, predominantemente em bairros de maior poder aquisitivo ou onde há elementos de notável interesse para o patrimônio cultural e histórico, o muro funciona antes como elemento compositivo da arquitetura e do contexto que como barreira. Atende, assim, ao que se nomeia Estética da Beleza. O muro é aqui um elemento que, através de adições decorativas, compõe a fachada, ou, por meio do uso de vidro e maiores aberturas, promove permeabilidade visual e funciona como expositor. Importa não mais proteger-se, mas ostentar: O elemento que antes isolava é agora suporte para estabelecer um demonstrativo de posição social e de integração com o público. A imageabilidade exerce, nesse contexto, muito mais poder que uma expressão de belicismo puro.

Entretanto, a aplicação de uma estética somente da beleza ou somente da segurança só era possível na sociedade moderna do contexto funcional e fordista, a qual o filósofo francês Gilles Deleuze caracteriza como sociedade disciplinar. Na conjuntura onde os meios de confinamento eram instituições organizadoras da sociedade, as barreiras como segurança eram o modo mais naturalizado de ordenamento. Logicamente, nestas circunstâncias qualquer muro que se objetivasse por ser belo seria evidentemente discrepante do padrão vigente. A estetização do mundo que vimos surgir com a neoliberalização pós-moderna e a biopolitização da vida transpôs essa dicotomia. Na contemporaneidade, estética da segurança e da beleza estão intrinsecamente ligadas, formando uma nova categoria de sociedade que agora é definida pelo consumo, pela efemeridade das relações associada a uma continuidade da submissão do cotidiano à vida alienada. É o que Deleuze chama de sociedade de controle:

Nas sociedades de disciplina não se parava de recomeçar (da escola à caserna, da caserna à fábrica), enquanto nas sociedades de controle nunca se termina nada, a empresa, a formação, o serviço sendo os estados metaestáveis e coexistentes de uma mesma modulação, como que de um deformador universal (...). O marketing é agora o instrumento de controle social, e forma a raça impudente dos nossos senhores. O controle é de curto prazo e de rotação rápida, mas também contínuo e ilimitado, ao passo que a disciplina era de longa duração, infinita e descontínua. O homem não é mais o homem confinado, mas o homem endividado. (DELEUZE, 1992, p. 221-224).

O muro que é ao mesmo tempo belo e seguro incorpora-se ao cotidiano de tal forma que não é mais possível distinguir suas instâncias funcional e decorativa. Câmeras de vigilância, sensores de presença, controle biométrico, blindex: elementos comuns das proteções que cercam nossas casas e que são considerados desejáveis, e mais ainda, a última tendência arquitetônica a ser seguida pelo indivíduo. A essa fusão das estéticas, cria-se uma nova, que alinha cegamente as massas com os interesses de um controle social disfarçado de bom gosto. Walter Benjamin define este estado de transe como a Estética da Guerra:

(...) os movimentos de massa e em primeira instância a guerra constituem uma forma de comportamento humano especialmente adaptada ao aparelho. As massas têm o direito de exigir as mudanças das relações de propriedade; o Fascismo permite que elas se expressem, conservando, ao mesmo tempo, essas relações (...). 'Fiat ars, pereat mundus', diz o fascismo e espera que a guerra proporcione a satisfação artística de uma percepção sensível modificada pela técnica, como faz Marinetti. É a forma mais perfeita do art pour l'art. (BENJAMIN, 1987, p. 196).

O ideal de uma humanidade que incorpora ao seu cotidiano a beligerância de um estado de guerra permanente, que tanto desejava Marinetti com o movimento futurista, parece agora ter sido alcançada. Não da maneira imaginada, com uma manifestação explícita um tratamento fascista e agressivo no convívio social, mas por meio da incorporação da sua lógica no objeto comum e sua artesanania inerente. A beleza e a arte de nossos dias são transcritas cada vez mais para a legitimação de um estado de controle coletivo e discreto, validado no consumismo.

Considerações finais

O esvaziamento gradual da aura da obra de arte iniciado no período industrial e seu paulatino entrelaçamento com o objeto tem pautado o estado das relações de produção e consumo da pós-modernidade. Entender essa dinâmica é essencial para uma cartografia da sociedade contemporânea no campo das suas formas de controle cada vez mais biopolíticas. Os objetos, alicerçados nas formas de difusão do consumismo hipermoderno, são peças essenciais do processo de agência e formação de relações que o capitalismo artista constrói sobre a reprodução do espaço e da sociedade.

É necessário, entretanto, frisar que o esvaziamento da aura relevante para as sociedades de consumo contemporâneas está relacionado com a escala do cotidiano e da produção do comum, campo que no estágio histórico anterior era dominado pelo artefato industrial e pela artesanania. A solução para desalienar a gestão da sociedade como massa de consumo não perpassa, portanto, pela revigoração da aura da arte, ou em outras palavras, por uma retomada da autenticidade da obra. A autoria e a iconicidade das grandes artes ainda continua vigente, configurando um *star system* restrito a poucos e que movimenta um mercado bilionário por intermédio da “Renda da forma”². Este campo de arte elitizado faz parte de um circuito econômico superior que muito pouco influencia nos objetos e manifestações da obra de arte na escala das massas e do banal, cujo enfoque ressoa diretamente no sistema de poder das sociedades de controle biopolíticas.

A artesanania étnica e popular na atualidade sobrevive como única manifestação da obra de arte autoral que ainda não sofreu um processo de esvaziamento da autoria. Por serem confeccionadas, na maior parte das vezes, em contextos comunitários e locais, também possuem uma influência muito maior sobre o cotidiano e as relações de uso e necessidades dos indivíduos que as produções de objetos massificados ou do *star system*.

Entretanto, na sociedade do excesso que nos situamos, essas manifestações de arte são esmagadas pelas produções vigentes, que

² Para um estudo detalhado sobre a renda da forma e o mercado de arte do *star system* no campo da arquitetura, ver o livro de Pedro Fiori Arantes: *Arquitetura na Era digital-financeira: Desenho, Canteiro e Renda da Forma* (2012). Para um estudo deste mercado relacionando arquitetura, artes plásticas e cinema, ver o livro de Hal Foster: *O complexo arte-arquitetura* (2017).

possuem alcance físico e simbólico muito mais amplo. São, assim, caracterizadas pelo *status quo* como “artes menores” e manifestações folclóricas restritas a seu contexto social, que não contribuem para a consolidação de um patrimônio global e massificado. A opressão dessas expressões étnicas e comunitárias que se encontram fora do circuito de consumo é hoje muito combatida por um movimento que clama pelo estabelecimento de uma genealogia de saberes periféricos. Mas, ainda que sua importância tenha vindo cada vez mais à tona, é inegável que ainda se configura em nossa sociedade um extensivo apagamento das identidades culturais minoritárias.

Quando o objeto mescla-se com a obra de arte para formar uma estética e torna-se serial, ele torna-se nada mais que um produto. Como produtos, as obras são objetos de troca, esvaziados de valor social. Em outras palavras, objetificar a arte e embelezar o objeto fez com que ambos destes elementos perdessem seu sentido de transmissão histórica, cultural e política. As mercadorias contemporâneas são, assim, artefatos impessoais e despolitizados, que não inspiram no sujeito nenhum resquício de identidade.

Como campo de fuga, a autonomia surge como alternativa. Dar ao sujeito a noção de que ele pode produzir obras fora do circuito formal de produtivismo é uma forma de quebrar a impessoalidade e a planificação dos objetos provindos do capitalismo produtivo. Deve-se ressaltar que a produção de mercadorias em si não é colocada aqui uma perversidade que aliena irremediavelmente o consumidor. Interessa mais aplicar a autonomia no sentido de uma postura crítica que deseja enxergar nestas mercadorias, ou obras produzidas fora destes padrões de consumo, uma identidade própria. Identidade essa que não deve ser utilizada como instrumento de autenticidade para a perpetuação de status sociais, mas sim como meio de utilizar os objetos como receptáculos da ação do homem e de aplicação de seu trabalho social e cultural, a ser repassado para a posteridade. Autonomia de criação de obras é, então, autonomia na produção de objetos fruto da expressividade humana em seu contexto identitário e cotidiano.

Deve-se, entretanto, atentar para o fato de que a biopolítica, como sistema social, abrange em uma escala mais ampla a estruturação do sistema que pauta o consumo e a estetização da rotina do sujeito. Não se pode ser ingênuo e afirmar que a autonomia da produção de obras é o meio pelo qual se formará uma práxis revolucionária capaz de causar o colapso das sociedades de controle. Entretanto, o estabelecimento de tais fissuras, e mais que isso, a desmistificação dos processos de

ressignificação da arte e do objeto realizados pelo capitalismo artista são formas de explicitar as estratégias do controle sociopolítico. Se Benjamin defendia a politização da arte como resposta à estetização da política realizada pelo fascismo (1987, p.196), deve-se responder a estetização do consumo realizado pela biopolítica com uma nova forma de não apenas consumir estética, mas de fruir de sua capacidade de reconstrução de identidades hoje fragmentadas.

Referências

- ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura na Era Digital-Financeira: Desenho, Canteiro e Renda da Forma*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reproduzibilidade técnica (Primeira versão). In: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. Magia, Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987. p.165-196.
- BENJAMIN, Walter. Paris capital do século XIX. In: KOTHE, Flávio (Org.). *Walter Benjamin*. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1985. p. 30-43.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp, 2007.
- BOURDIEU, Pierre. Espaço físico, espaço social e espaço físico apropriado. In: *Revista Estudos Avançados*, v.27, n.79, p.133-144, 2013.
- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In: DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- FOSTER, Hal. *O complexo arte-arquitetura*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, v. 4, 1979.
- FOUCAULT, Michel. *Nascimento da Biopolítica. Curso no Collège de France (1978-1979)*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Apologia da deriva*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- LEFEBVRE, Henri. *Espaço e política: O direito à cidade II*. 2ª ed. rev. e ampliada. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LOOS, Adolf. *Ornamento e crime*. Lisboa: Edições Cotovia, 2004.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1998.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. Fundação e manifesto do futurismo. In: BERNARDINI, Aurora Fornoni. *O Futurismo italiano: manifestos*. Coleção Debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980. p. 31-36.
- MORRIS, William. *As artes menores e outros ensaios*. Lisboa: Antígona, 2003.
- MORRIS, William. *The Collected Works of William Morris: Volume 22. Hopes and Fears for Art. Lectures on Art and Industry*. Londres: Longmans green and company, 1910.
- PEVSNER, Nikolaus. *Origens da arquitetura moderna e do design*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

Recebido em: 28 de outubro de 2018.

Aprovado em: 06 de fevereiro de 2018.



Freud com Kafka: a linguagem do estrangeiro

Freud with Kafka: the foreigner's language

Alessandra Affortunati Martins Parente

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

aamparente@gmail.com

Resumo: O artigo trata da linguagem do estrangeiro como forma estilística em Kafka e na obra *O homem Moisés e a religião monoteísta* de Freud. Tal forma só pode ser explicitada de maneira precisa a partir dos textos de Walter Benjamin dedicados à linguagem e à tradução. A linguagem divina difere-se da humana condenada, após a queda, ao caráter prolixo do julgamento e à abstração vã e infeliz de línguas que escapam às coisas que pretendem designar. Na tarefa da tradução, fiel ao caráter estrangeiro dos nomes, há, porém, uma forma de linguagem humana que se mantém rente às próprias coisas, sem nunca capturá-las, mas sem recair também na abstração vazia do julgamento.

Palavras-chave: estrangeiro; tradução; Kafka; Freud; Benjamin.

Abstract: The article deals with the language of the foreigner as a stylistic form in Kafka and in Freud's work *Moses and the monotheism*. Such a form can only be explicitly explained from Walter Benjamin's texts devoted to language and translation. The divine language differs from the condemned human, after the fall, to the long-winded character of judgment, and to the vain and unhappy abstraction of tongues which let escape the things they intend to designate. In the task of translation, faithful to the foreign character of names, there is, however, a form of human language that remains close to one's own things, without ever catching them, but without reverting to the empty abstraction of judgment.

Keywords: foreign; translation; Kafka; Freud; Benjamin.

Minha língua é o alemão.
 Minha cultura, minhas conquistas são alemãs.
 Espiritualmente considerava-me
 como um alemão,
 até que notei o aumento de preconceitos antisemitas
 na Alemanha e na Áustria.
 Desde então, prefiro ser tratado como judeu.
 (Freud)

Quando os olhos de um leitor de Freud se desviam das linhas que detêm o conteúdo para fixarem-se nos contornos formais de *O homem Moisés e a religião monoteísta*, não raro sofrem certo impacto atormentador. Redator meticuloso, Freud sempre ousou muito dentro das normas estilísticas formalmente aceitas em diferentes campos institucionais. Herdeiro da alta cultura europeia – Goethe, Schiller, Shakespeare, Kant, Nietzsche etc. –, certamente atravessou suas balizas, mas nunca se atreveu a destruí-las. Pelo contrário: era mestre em alargar campos, sempre tecendo elos entre certos parâmetros clássicos e iluministas e as sombras de objetos ofuscados sob suas luzes. Hábil em expor passo a passo suas ideias, seguidas frequentemente de imagens ricas e capazes de ilustrá-las, foi contemplado com o prêmio Goethe justamente pela forma estilística de sua escrita.

Ao primeiro impacto causado pelo trabalho dedicado a Moisés segue-se certa confusão: vários prefácios e notas preliminares, trechos repetidos, partes curtas que mereceriam maior dedicação e outras extensas já anteriormente tratadas. *Moisés* claramente esgarça as linhas que definiam certas características formais da obra freudiana. O susto poderia, de todo modo, ser apaziguado pelos comentários de James Strachey:

O que talvez tenha probabilidade de impressionar em primeiro lugar o leitor, a respeito de *O homem Moisés e a religião monoteísta*, é certa inortodoxia, ou mesmo excentricidade, em sua construção: três ensaios de tamanho bastante diferente, dois prefácios, ambos situados no início do terceiro ensaio, e um terceiro ensaio, e um terceiro prefácio localizado na metade deste último, recapitulações e repetições constantes. Essas irregularidades são desconhecidas nos outros trabalhos de Freud, ele próprio as aponta e por elas se desculpa mais de uma vez. *Explicação? Indubitavelmente* as circunstâncias da composição do livro: o longo período - quatro anos ou mais - durante o qual foi constantemente revisado, e as agudas dificuldades externas da fase final, com uma sucessão

de distúrbios na Áustria que culminaram na ocupação nazista de Viena e a migração forçada de Freud para a Inglaterra. (STRACHEY *apud* FREUD, 1939/1996, p. 16).

Concederemos o benefício da dúvida ao texto sobre *Moisés*, sem aceitar, por conseguinte, a *explicação indubitável* dada por Strachey. Isso por várias razões. Em primeiro lugar: ao contrário do que sugere Strachey, o período histórico turbulento, que culminou na ascensão do nazismo, não é fator externo ou óbice para a lapidação do texto. Os episódios históricos da época estão, ao contrário, incrustados em cada detalhe dessa obra freudiana. Mais: cada linha do texto carrega frações arquetípicas que implodem os alicerces nos quais o próprio Freud havia se apoiado, até então, para erguer sua psicanálise. Em 1934 Freud não olha para Moisés da mesma forma como o fizera em 1914, diante da estátua de Michelangelo. Longe de contemplar um Moisés que contém sua ira, Freud manda às favas sua idealizada herança cultural teuto-helênica, embebida de clássicas imagens renascentistas, e resgata suas origens judaicas para gritar contra a perniciosidade nazista, também oriunda desse berço clássico ocidental. Recuperar o repertório judaico, por tanto tempo recalcado, não condiz, vale frisar, com movimentos cujos sabores seriam nostálgicos ou até ligados a certa espécie de sionismo redentor. Freud parece antes servir-se de um turbilhão de imagens longínquas – tanto de sua vida pessoal, como da história das civilizações – que o arrebatam naquele instante político da Europa. Com essas figuras, expõe tensões profundas do passado que ainda fazem trepidar as malhas do presente.

Em segundo lugar: seguindo essa lógica, a aparente desorganização formal de *Moisés* aparece, então, não como uma falha a ser relevada em nome de um bom conteúdo, como ainda propõe Strachey (*apud* FREUD, 1939/1996): “[...] julgar que a *O homem Moisés e a religião monoteísta* falta algo na forma da apresentação não se destina a acarretar uma crítica do interesse de seu conteúdo ou da força convincente de seus argumentos” (p. 16) Essa suposta precariedade formal revela-se, antes, como a mais precisa e coerente com o conteúdo abordado.

Por último, mas não menos importante: manter-se fiel às balizas estabelecidas pela cultura teutônica em vigor custava certo preço. Freud o pagava, sem pesar. Em geral, o que se observava até *Moisés* era certo abrandamento dos certames políticos que faziam parte de seu *entourage*. Evita o confronto direto, fazendo breves menções a eventos polêmicos

em notas de rodapé ou em alusões distantes.¹ Salvo algumas exceções, Freud detinha seus interesses voltados aos limites da psicanálise, mesmo quando se arriscava por outros territórios; raramente explicitava conflitos sócio-políticos que afloravam em seu presente.

O que muda, então, com o *Moisés*? Algumas características merecem ser consideradas. Antes de tudo, seu caráter de urgência. Freud tem pressa em publicá-lo. Pressa que denota seu vínculo com o momento. Tenta fazê-lo ainda em Viena. Teme que o conteúdo desagrade a Igreja, que supunha protegê-lo naquele período. Ainda que perigos fatais o impedissem de publicar logo seu trabalho, explicita cada um desses entraves de ordem política e situa o texto naquele momento histórico, como comprovam as Notas Preliminares I e II. O que a irregularidade dessas notas e prefácios mostra é uma disposição inteiramente diferente: suas posições políticas, quase sempre relegadas a meros apensos do conteúdo central, ganham agora o corpo da obra e estão embrenhadas no assunto nela tratado. Presente e passado se mesclam e um caráter de emergência toma o leitor que se vê convocado a ler os temas do *Pentateuco* embebido dos acontecimentos entre 1933, com a ascensão de Hitler ao poder, e 1939, ano em que o texto é integralmente publicado e Freud vem a falecer.

A cartografia que ronda o presente jamais é capaz de apreender todos os seus ínfimos traços – há sempre algo que não pode ser agarrado no instante atual. Evocar os desdobramentos do passado significa, então, cercar a consistência do agora, inabsorvível isoladamente. A figura freudiana de Moisés faz vibrar a consistência dos eventos contemporâneos à escrita do texto, mas só é capaz de resvalar em suas malhas ao cercar o que as compõe – a fagulha do tempo do agora só pode ser detida quando cingida pelos contornos do outrora. Por isso, falar daquilo que é mais íntimo implica tratar o mais estranho, longínquo, alheio. Olhar Moisés sob um prisma crítico à versão oficial das interpretações talmúdicas, significava se despir de unidades identitárias que sustentavam a ideologia nazista, mas também a sionista.

Nesses cruzamentos de tempos e espaços, cabe sublinhar o caráter estrangeiro de Moisés em uma de suas camadas: o fato de ser considerado “pesado de língua” [*schwer von Sprache*]. Essa característica é lembrada

¹ Não será possível demonstrar esse aspecto nesse espaço. Tentei elucidar a forma como isso ocorre nas obras freudianas a partir de um exemplo. Cf. em *Subl e Unheiml*. Aspectos mais evidentes de que confrontos políticos Otto Gross e reich.

por Freud sob uma nova luz. Na versão oficial do *Êxodo*, um suposto distúrbio da fala [gagueira] ou inibição teriam exigido um intérprete: Aarão, que o representa nas negociações com o povo israelita e com o faraó. Freud, porém, levanta outro argumento: Moisés é estrangeiro. Por falar outra língua não pode articular palavras que sejam compreensíveis nem aos israelitas – com quem se identifica – nem ao faraó – com quem compartilha as bases de sua formação. A frase mais citada “Perdão meu senhor, eu não sou um homem de falar [...], pois tenho a boca pesada, e pesada a língua”, repete-se em outras passagens do *Êxodo* com algumas variações. O que ela pode, afinal, querer dizer? Responder a essa questão exigirá certa digressão nesse ponto.

1 O caso Kafka e a linguagem do estrangeiro

Em *Who owns Kafka?* Judith Butler (2011) trata dos diferentes itinerários percorridos pelo espólio de Kafka após um processo judicial ter sido aberto, visando determinar quem – ou que instituição e de que país – deveria deter os direitos sobre a coleção de documentos e manuscritos, alguns deles inéditos. Pelas indicações acrescidas ao inventário, Max Brod, sabe-se, deveria destruir o trabalho de Kafka. Seu amigo, contudo, não seguiu tais instruções, publicando entre 1925 e 1927 *O Processo*, *O Castelo* e *Amerika*. Seria por demais enfadonho repertoriar aqui todos os destinos percorridos por esse material após a morte de Max Brod. O que cabe agora destacar são alguns dos diferentes argumentos usados por aqueles que disputam esse valioso tesouro.

Antes, porém, de adentrar esse tópico da palestra de Butler (2011), convém apresentar as razões pelas quais Franz Kafka aparece neste trabalho dedicado a Moisés. Poderíamos justificar a aproximação – que a essa altura parece mais um salto inconsequente – da escrita de Kafka com alguns elementos do *Moisés* de Freud com o frágil argumento de que o escritor tcheco, assim como Freud, eram personagens oriundos do dissolvido Império Austro-húngaro. A língua alemã e o judaísmo também os torna diretamente irmãos em vários aspectos. Não só isso. O prisma ambíguo pelo qual olham o sionismo, mas também a cultura alemã seria, talvez, suficiente para enredá-los mais estreitamente. Embora esses elos pareçam conectá-los, essas não são as razões pelas quais valeria o esforço de explicitar os meandros desse vínculo.

É em *Anotações sobre Kafka* que encontramos os motivos que compensam o empenho de estabelecer essas relações. Lá, Theodor Adorno (1955/1996) sublinha que, para entender Kafka, mais vale uma leitura imanente de sua obra, em tentativas de decifrar algumas cenas, do que fazer do autor uma mera ilustração de ontologia. De qualquer maneira, insiste que uma aproximação entre o autor tcheco e Freud é extremamente reveladora. Na visão de Adorno, entre outros aspectos, a semelhança no modo como ambos tratam a hierarquia deve ser especialmente notada. Nesse rol, merece especial atenção o paralelo entre “cenas arquetípicas como a do assassinato do pai pela horda primordial” ou “a narração [...] de Moisés” (ADORNO, 1955/1996, p. 246) e as construções literárias kafkianas. Cenas ancestrais que se sedimentam psiquicamente formando os alicerces de uma arquitetura psíquica. Para Adorno, “nessas excentricidades, Kafka segue Freud até o absurdo” (ADORNO, 1955/1996, p. 246). É impressionante como Adorno é perspicaz ao perceber que Freud “arranca a psicanálise do âmbito da psicologia [...] na medida em que deduz o indivíduo a partir de impulsos amorfos e difusos, o Ego a partir do Id” (ADORNO, 1955/1996, p. 246). Freud, como Kafka, dilui a vigência da alma. No lugar da ideia de personalidade, entendida como entidade substancial, nasce um aparelho psíquico como “mero princípio organizatório de impulsos somáticos” (ADORNO, 1955/1996, p. 246). Salvo a idade e o linguajar científico do inventor da psicanálise, o que talvez distancie Kafka de Freud seja, nota ainda Adorno, “um ceticismo ainda mais radical em relação ao Ego” reconhecível no escritor tcheco. É a esse esvaziamento da instância egóica “que serve a literalidade de Kafka” (ADORNO, 1955/1996, p. 247). Não é preciso esforço para reconhecer esse viés anti-egóico como mote central da psicanálise de Jacques Lacan, que se voltou à escuta da letra e da incidência dos significantes sobre o sujeito – justamente a literalidade – em oposição a versões hermenêuticas, cujo foco se voltava para o sentido de certos símbolos. Dentre os elementos destacados por Adorno para demonstrar a natureza dos cruzamentos entre Kafka e Freud, talvez não seja demais sublinhar que, em Freud, a literalidade mais radical foi depositada no texto de 1939. Sobre Moisés, Lacan (1959-0/1991) afirma: “[...] se não houve o artigo sobre a *Spaltung* do ego, poder-se-ia dizer que a pena cai-lhe da mão no final de *O homem Moisés e a religião monoteísta*. [...] Nada me parece mais firmemente

articulado, e mais conforme a todo o pensamento anterior de Freud, do que essa obra”. (p. 211).

Moisés talvez seja, de fato, o maior testemunho do Freud de Lacan. E isso por conta de questões similares às tocadas por Adorno ao tratar de Kafka. Seguindo ainda na análise do escritor tcheco, feita pelo filósofo frankfurtiano, lê-se que “a força de Kafka é a da demolição” (ADORNO, 1955/1996, p. 247). Depois dela se “alcança a matéria em estado bruto” – algo que “atravessa o homem até chegar ao desumano.”. Sem qualquer indício de intencionalidade, “o que antes era metáfora, significado e espírito” reverte-se em “corpo espiritual”, reflexo da “postura relaxada [...] tensionada até o dilaceramento” (ADORNO, 1955/1996, p. 247). Veremos cada um desses tópicos, aqui vagamente apresentados, no próximo item, quando será necessário abordar a linguagem do estrangeiro.

Voltemos por enquanto a *Who owns Kafka?* para desdobrar os argumentos das instituições que disputam o espólio do escritor. Uma delas é a Biblioteca Nacional de Israel. O material de Kafka, alegam seus representantes, não deveria ter sido herdado por Esther Hoffe, namorada de Max Brod, e nem por suas filhas, que querem vender esses “bens” a algum dos vários interessados por um montante significativo, após terem visto o lucro obtido na venda dos manuscritos de *O processo*. Trata-se, alega David Blumberg, presidente do conselho dos diretores da Biblioteca, de um *ativo* pertencente ao *povo judeu* que deveria estar acessível a todos sem custo. O material torna-se a uma só vez, observa Butler, (2011) “ativo” do povo judeu e interesse distante de fins comerciais. “Ativo” não exclusivamente financeiro, Kafka seria escritor judeu que, por isso, deveria estar entre “seu povo”. Além de parte dos ativos culturais judaicos, sua escrita seria seu símbolo. Justificativa assaz problemática: era Kafka parte do que se pode chamar povo judeu? Mais: sua escrita representaria realmente esse lugar? Embaraço maior, porém, seria causado se as respostas para estas perguntas fossem afirmativas. Com isso, pondera Butler, também de origem judaica, seria forçoso perguntar: o estado de Israel realmente representa o “povo judeu”? Admitindo como natural o fato de Israel representar o “povo judeu”, ignora-se a existência de judeus na diáspora. Nega-se automaticamente também o vasto número de judeus não-sionistas, que não se sentem representados pelo estado de Israel nem legal, nem politicamente. Finalmente não se leva em conta o fato de que palestinos e outros cidadãos não judeus fazem parte do estado. Há estudiosos, como

Amnon Raz-Krakotzkin, (*apud* BUTLER, 2011) para quem o exílio e a coexistência são o que define o judaísmo e a judaicidade, o que não condiz com as ideias de povo, sionismo ou Lei do Retorno.

Do outro lado da batalha (BUTLER, 2011) encontra-se o Arquivo Alemão de Literatura em Marbach que, de acordo com acadêmicos alemães, já possui a maior coleção de manuscritos de Kafka no mundo. Entre outras razões, argumentam que a incorporação do espólio ao arquivo impediria a fragmentação da obra. O que é necessário sublinhar, contudo, é a outra razão alegada: Kafka pertenceria à literatura e à língua alemãs. Sob esse argumento, o traço germânico transcende a história da cidadania para exaltar a importância das “competências e realizações linguísticas”. Ignora-se, de modo conveniente, o papel do multilinguismo na escrita e na formação de Kafka. É o que expõe Butler:

Focando apenas em como tão perfeitamente alemã é sua língua, o arquivo se junta a uma longa e curiosa tradição que preza o alemão “puro” de Kafka. George Steiner louvou “a translucidez do alemão de Kafka, sua quietude inoxidável”, observando que seu “vocabulário e sintaxe são aquelas da mais extrema abstenção ao desperdício”. John Updike referiu-se à “comovente pureza” da prosa de Kafka. Hannah Arendt também escreveu que sua obra “fala a mais pura prosa alemã do século”. Então, embora Kafka tenha certamente sido tcheco, parece que este fato é suplantado por sua escrita em alemão, que é aparentemente o mais puro – ou, deveríamos dizer, purificado? Dada a história da valorização da “pureza” no nacionalismo alemão, incluindo o nacional-socialismo, é curioso que Kafka seja colocado diante desta rigorosa e exclusiva norma. De quais maneiras o multilinguismo de Kafka e suas origens tchecas tem de ser “purificadas” para que ele possa ser colocado como um alemão puro? Será o mais extraordinário ou admirável sobre ele que ele tenha purificado a si mesmo, exemplificando as capacidades de autopurificação do *Ausländer*? É interessante que estes argumentos sobre o alemão de Kafka estejam re-circulando agora, bem quando Angela Merkel anunciou o fracasso do multiculturalismo na Alemanha e somou, como evidência adicional, a alegação de que os novos imigrantes, inclusive seus “filhos e netos”, fracassam em falar alemão corretamente. Ela advertiu publicamente estas comunidades a livrar-se de qualquer sotaque e a “integrar-se” nas normas da comunidade linguística alemã (uma queixa

rapidamente rebatida por Jürgen Habermas). Com certeza, Kafka poderia ser o modelo do imigrante bem-sucedido, embora ele tenha vivido apenas brevemente em Berlim e, claramente, não tenha se identificado nem mesmo com os judeus alemães. Se os novos trabalhos de Kafka forem recrutados para o arquivo em Marbach, então a Alemanha terá fortificado seu esforço de transferir seu nacionalismo para o nível da língua. A inclusão de Kafka acontece pela mesma razão que as imigrações menos bem faladas são denunciadas e vistas com resistência. É possível que o frágil Kafka possa se tornar norma de integração europeia? (BUTLER, 2011)².

Nas cartas de Kafka (BUTLER, 2011) para sua amante berlinense Felice Bauer, porém, é possível identificar que “ela corrigia constantemente seu alemão, o que sugere que ele não está completamente em casa nesta segunda língua.”. Sua amante tardia, Milena Jesenská, também tradutora de suas obras para o tcheco, ensina a ele frases em tcheco. Ele não sabe como escrevê-las ou pronunciá-las, o que igualmente indica como o tcheco é, para Kafka, uma segunda língua. Em 1911, ele passa a frequentar o teatro *iídiche* e entende o conteúdo das peças, embora o *iídiche* não seja uma língua próxima, mas “estranha e constrangedora” (KAFKA apud BUTLER, 2011 citação direta precisa de página). Diante de tudo isso, é natural que Judith Butler levante a seguinte questão: “Então, existe aqui uma primeira língua?” O alemão formal no qual Kafka escreve – que Arendt chamou de o alemão “mais puro” – não traria “sinais de alguém que entra na língua pelo lado de fora?”. É esse, aliás, o horizonte de análise de Deleuze e Guatarri (1977/2002) sobre a obra kafkiana:

Kafka diz [...] que uma literatura menor está muito mais apta a trabalhar a matéria. Por quê e o que é esta *máquina de expressão*? Nós sabemos que ela tem uma relação de desterritorialização com a língua: situação dos judeus que abandonaram o tcheco e simultaneamente o meio rural, mas também situação desta língua alemã como “língua de papel”. Pois bem, indo ainda mais longe, procuremos ainda mais além este movimento de desterritorialização da expressão. É que só há duas maneiras

² Uma versão da tradução da palestra foi feita por Tomaz Amorim Izabel de onde extrai esse trecho. Cf. <https://traducaoliteraria.wordpress.com/2014/01/11/a-quem-pertence-kafka-de-judith-butler/>

possíveis: enriquecer artificialmente esse alemão, ou enchê-lo de todos os recursos de um simbolismo, de um onirismo, de um sentido esotérico, de um significante oculto - é a escola de Praga, Gustav Meyrink e muitos outros como por exemplo, Max Brod. No entanto, esta tentativa implica um esforço desesperado de reterritorialização simbólica baseada em arquétipos, de Cabala e de alquimia, que sublinha o fosso em relação ao povo, encontrando apenas uma saída política no sionismo enquanto “sonho de Sião”. Kafka vai muito rapidamente optar pela outra maneira, ou melhor, inventá-la-á. Optar pela língua alemã de Praga, tal como ela é, dentro da sua própria penúria. Ir cada vez mais longe na desterritorialização ... à força de sobriedade. E dado a aridez do léxico, fazê-lo vibrar em intensidade. Opor um uso puramente intensivo da língua a qualquer utilização simbólica ou mesmo significativa, ou simplesmente significante. Chegar a uma expressão perfeita e não formada, uma expressão material intensa. (p. 42-43).

Essa breve apresentação sobre os impasses em torno do espólio de Kafka e sobre a língua na sua escrita permite finalmente introduzir um dos problemas concernentes a este estudo: qual seria a linguagem própria ao estrangeiro? Kafka não está em casa quando habita Praga, nem se sente um alemão. Tampouco está inteiramente convencido de sua identidade judaica. Esse constante oscilar desgarrado emerge na forma literária de seus escritos. Dessa dessubjetivação Kafka extrai o rumor das coisas, sempre estranhas em sua língua. Sua pura língua está, assim, longe de ser uma via de mão única. Ela certamente não é expressão de alguma identidade nacional ou de sangue do escritor. Há nela, porém, uma pureza. Como se os murmúrios das máquinas e de suas engrenagens ganhassem um tradutor fino – a linguagem pura é a linguagem rente às próprias coisas. A interpretação que Judith Butler faz de Hannah Arendt é, nesse sentido, imprecisa. Vejamos o que a filósofa judia-alemã diz em “Franz Kafka: a revaluation”:

Kafka – em contraste marcante com outros autores favoritos da *intelligentsia* – sem estar engajado a experimentos técnicos de espécie alguma, sem mudar de nenhum modo a língua alemã, despojou-a de seus invólucros construtivos até que ela se tornasse clara e simples, como o discurso diário purificado de jargões e negligência. A simplicidade, a naturalidade fácil de seu idioma, talvez indique que a modernidade de Kafka e a dificuldade de seu

trabalho têm muito pouco a ver com essa complicação moderna da vida interior [...]. (ARENDDT, 1944/1994, p. 69-70).

Pureza diz respeito aqui a certa limpidez. Uma linguagem que, sendo estrangeira, está liberta do *Geist* germânico. *Geist* entranhado de certas convenções, etiquetas, limites morais ou cacoetes acadêmicos compartilhados. Sem compromisso com essas regras de salão – que imperceptivelmente moldam também a literatura –, o estrangeiro Kafka faz caminhos surpreendentes pela língua. Como qualquer desbravador, capaz de notar de maneira fina a estranheza de uma cultura que não é a sua, a condição de estrangeiro faz de Kafka uma espécie de Debret ou Saint-Hilaire da modernidade. O olhar estrangeiro que depõe sobre as coisas o frescor do impacto parece semelhante entre esses homens e Kafka, mas o paralelo não é inteiramente preciso por um único motivo: esses exploradores importavam a *episteme* de seus países para o registro daquilo que descobriam. Estavam apegados, é evidente, à velha racionalidade colonizadora. Kafka, bem ao contrário, não tem como importar nada. Sua origem é um *não-lugar*. Daí que sua forma literária seja extraída também da estranheza das coisas – trata-se de uma *episteme* literária sem herança, voltada à consistência inquietante de aspectos naturalizados pelos olhos humanos.

Embora Kafka dominasse o idioma alemão, há um descolamento entre seu espírito e essa língua. Cenas labirínticas, constantes em sua obra, talvez sejam o melhor retrato do modo como ele tateia as bordas da língua: gira em círculos, perde-se, vaga no escuro, topa com objetos ou pessoas inesperadas. Quase sucumbe ante o desconhecido. Quando se defronta com algo surpreendente, a trama se rearticula. O estrangeiro é determinado por essa lacuna ou falta de aderência natural entre Kafka e a língua na qual escreve.

É possível que esses aspectos façam do alemão kafkiano uma língua mais pura, atributo com o qual até mesmo Benjamin talvez não discordasse. Sobre o pequeno conto *Diante da lei*, o filósofo declara em uma carta de 21/07/1925 a Gerhard Scholem: “*Diante da lei* é considerado por mim hoje, como há dez anos, um dos melhores em alemão” (BENJAMIN, 1925/1978, p. 397). Como o personagem do próprio conto *Diante da lei*, acima mencionado, a língua não é o território ao qual Kafka tem livre passagem – alocada em um limiar, a linguagem só existe como uma conquista insólita.

Encarnar essa condição de estrangeiridade à linguagem kafkiana foi o que lhe concedeu um lugar incomum. Günther Anders (1946/2007),

aliás, fala de Kafka como alguém que rebatiza. Não se trata, para Anders, de um ato consciente de tradução em Kafka, mas de promover um persistente embaralhamento de etiquetas, descolando aquelas que parecem naturalmente aderidas aos objetos e depositando-as sobre outros nomes. A definição que Kafka (1966/2008) dá à figura de Odradek talvez indique com maior precisão a forma da linguagem do escritor:

Dizem alguns que a palavra *Odradek* provém do eslavo, e procuram determinar a formação da palavra com base nesta afirmação. Já outros acreditam que ela provenha do alemão, do eslavo teria apenas a influência. A incerteza das duas interpretações autoriza entre- tanto a supor que nenhuma delas acerta, mormente porque nenhuma nos leva a encontrar um sentido para a palavra. (p. 22).

Nem tcheco – eslavo – nem alemão, a palavra *Odradek* coloca-se no vazio para adquirir sua consistência própria. Uma das etimologias de “eslavo”, explicam Pucheu e Trocoli (2014), remete aos termos “palavra”, “conversa”, “fala”, “língua”, indicando o idioma desse povo. Tcheco deriva, por sua vez, do nome do líder – Cech – de uma tribo eslávica que se autodenominava *Cechové*. O líder conduziu seu povo a um assentamento em determinado lugar. Em sua origem, tcheco quer dizer “membro do povo, gente aparentada”. Não sendo eslavo ou especificamente tcheco, nem alemão Kafka está desterritorializado e sem língua comum. Murmurando sons distantes da língua articulada, há apenas terreno para o que está destituído de sentido. *Odradek* é a forma do sem sentido, ou melhor, daquilo que adquire algum contorno fora de qualquer lugar previamente determinado.

Sem verter a língua própria para a estrangeira ou vice-versa, a língua de Kafka é, em qualquer parte, sempre estrangeira. Ainda assim, refletir sobre a forma da tradução é a melhor maneira de tratar o estilo literário de Kafka. Walter Benjamin (SELIGMANN-SILVA, 2007) foi o filósofo que fundou uma “ciência da tradução” que não se ocupa apenas do ofício de verter textos de um idioma para outro, abrindo campos epistemológicos e estéticos inéditos.

2 Traduzir: gesto do estrangeiro

Em *A tarefa do tradutor*, Walter Benjamin (1921/2011) ainda está às voltas com sua enigmática teoria da linguagem, apresentada em *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem* de 1916. Linguagem que está em tudo que existe e na qual se manifesta também a vida espiritual humana. Aliás, “é essencial a tudo” – e não apenas aos homens –, diz Benjamin, “comunicar seu conteúdo espiritual” (BENJAMIN, 1916/2011, p. 51) pela expressão. O homem comunica sua própria essência espiritual ao nomear todas as outras coisas *na* língua, feita de palavras. Embora seja evidente que existam outras linguagens, somente a essência linguística do homem nomeia as coisas. Em outras palavras: o comunicável em uma essência espiritual é justamente sua essência linguística, sendo a do homem composta de nomes. Compreender a essência linguística, por sua vez, implica voltar-se para a essência espiritual de que é a manifestação imediata. Mas ambas – essência espiritual e essência linguística – não coincidem; embora *se* comunique *na* língua, a essência espiritual não é a própria língua e nem se comunica *através* da língua.

Vale a pena reivindicar uma pausa. Cada frase de *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem* coloca o leitor num torvelinho. O apelo que elas fazem à nossa compreensão fica claro pelo número de vezes que somos obrigados a voltar ao texto. Não raro, comentaristas renunciam à tarefa de as compreender de modo fino, subentendendo que há mistérios indecifráveis inerentes à escrita benjaminiana, dignos, talvez, de sua herança mística judaica. Não é o que entendemos aqui. Walter Benjamin, aliás, é categórico ao dizer, ali mesmo, que “quanto mais profundo, isto é, quanto mais existente e real for o espírito, tanto mais exprimível e expresso” (BENJAMIN, 1916/2011, p. 59). Em geral, diz ele ainda, o inexprimível é tido como a última essência espiritual. Mas, ao equiparar a essência espiritual à essência linguística, Benjamin contesta a relação de proporcionalidade inversa entre ambas. Como ele diz: “aquilo que existe com mais força na linguagem, aquilo que está melhor estabelecido, aquilo que é, em termos de linguagem, mais pregnant e inarredável, em suma, o que mais se exprime, é ao mesmo tempo espiritual em sua forma pura” (BENJAMIN, 1916/2011, p. 59).

Há, porém, algo que resiste à linguagem. Isso que resiste não é a essência espiritual. Se a linguagem humana é feita de palavras e sua essência espiritual só pode ser expressa pela essência linguística, não

se pode dizer que tudo no homem se reduz às palavras – sangue, pele, pêlos, poros, rugas, unhas. Calafrios, arrepios, dores, ardência, tremor, palpitação. Sono, vigor, indolência, ânimo. São palavras. Mas são palavras que expressam toda a essência linguística desses aspectos e estados, sem, porém, dar conta de abarcar tudo o que eles efetivamente são. Benjamin não se rendeu aos exemplos, pois fazê-lo – como o fiz aqui – significa já falar *na* linguagem e não de outra coisa. Mais claramente: ao dizer *sono* já estou situada em uma espécie de *linguagem* que não diz a própria *coisa*. O bocejo espontâneo, no momento exato em que se manifesta, talvez seja a linguagem mesma do sono. E o sono não é o homem. O sono é a coisa em si que pode estar igualmente presente em animais. Daí ser a língua o que expressa a essência espiritual do homem – e não do sono ou do ânimo que ele sente. O ânimo e o sono têm, como os animais, essências linguísticas próprias.

Longe de apelar para o inefável ou para um além indecifrável pela sua superioridade intangível e transcendental, Benjamin volta às próprias coisas. E nem tudo *se* expressa pelas palavras. Numa espécie de *looping* em torno da linguagem, Benjamin afirma que esta comunica a essência espiritual das coisas, e, ao mesmo tempo, diz que a manifestação mais clara dessa essência é a própria linguagem. No verbo “é”, diz ele, concentra-se a chave: o elemento comunicável *é* a linguagem mesma sem mediações. Ou seja, não faz sentido dizer que aquilo que em uma essência espiritual é comunicável se manifesta mais claramente na sua língua, pois a língua de uma essência espiritual *é imediatamente* aquilo que nela *é* comunicável. Sem língua, a essência espiritual apaga-se e passa a não existir.

Essa espécie de imediatez, contudo, reflete a língua paradisíaca, cujo conhecimento era perfeito. Após a queda, o conhecimento fica condenado à multiplicidade infinita da linguagem. Do alto da árvore, a serpente seduz para o conhecimento sobre o bem e o mau. Saber destituído de nome. Esse conhecimento nulo era o único mal existente no estado paradisíaco. Longe de ser imanente como o nome, conhecer o que é bom e o que é mau é artifício que advém de fora e simplesmente mimetiza a palavra criadora.

Nesse conhecimento, o nome sai de si mesmo: o pecado original é a hora de nascimento da palavra humana, aquela em que o nome não vivia mais intacto, aquela palavra que abandonou a língua que nomeia, a língua que conhece, pode-se dizer: abandonou a sua própria magia imanente para reivindicar expressamente seu

caráter mágico, de certo modo, a partir do exterior. A palavra deve comunicar alguma coisa (afora si mesma). Esse é realmente o pecado original do espírito linguístico. A palavra que comunica do exterior, expressamente mediada, é de certa forma uma paródia da palavra imediata, da palavra criadora de Deus; é também a queda do espírito adâmico, do espírito linguístico bem-aventurado, que se encontra entre ambos. (BENJAMIN, 1916/2011, p. 67).

Enquanto do nome emana o conhecimento das coisas, o saber sobre o bem e o mal é prolixo, sem nunca se deter a elas. Essa palavra que julga concentra sua magia no fato de ser meio. Esquiva e sem a aderência perfeita à coisa, essa linguagem é mero signo que instaura uma proliferação de línguas. Na infeliz magia do julgamento, localiza-se “a origem da abstração”. Para Benjamin (1916/2011):

A imediatidade [...] da comunicabilidade própria à abstração reside no veredicto judicial. Essa imediatidade na comunicação do abstrato instalou-se como judicante quando o homem, pela queda, abandonou a imediatidade na comunicação do concreto, isto é, o nome, e caiu no abismo do caráter mediado de toda comunicação, da palavra como meio, da palavra vã, no abismo da tagarelice. Pois — é preciso repetir ainda uma vez — a pergunta sobre o bem e o mal no mundo depois da Criação foi tagarelice. A árvore do conhecimento não estava no jardim de Deus pelas informações que eventualmente pudesse fornecer sobre o bem e o mal, mas sim como insígnia do julgamento sobre aquele que pergunta. Essa monstruosa ironia é o sinal distintivo da origem mítica do Direito. (p. 68-9).

Nessa língua, “os signos se confundem” e “as coisas se complicam”. O descolamento entre coisas e nomes é o que dá margem à servidão. Pelo julgamento houve desentendimentos insuperáveis, cuja representação é a confusão das línguas e a construção da torre de Babel.

Há, porém, na teoria benjaminiana da tradução uma forma de linguagem que se mantém entre a linguagem que nomeia e aquela que julga, descolada da coisa. Palavras sempre expressam o esforço de traduzir manifestações espirituais em linguagem – o espírito é, aliás, o próprio processo dessa tradução. Dito de outro modo: se a essência espiritual do homem se expressa *na* língua, ele, que fala de todas as coisas, vive um incontornável descompasso entre o que profere e o que quer designar. A lacuna entre ele e todas as coisas impõe esse contínuo processo de

tradução. Com efeito, linguagem humana é também tradução – somente na medida em que é tradutor, o homem expressa sua essência espiritual. Já estamos em áreas próximas às que foram examinadas sobre Kafka, mas também não estamos muito distantes de Freud. Numa carta a Fliess, escrita em 06/12/1896, Freud (1896/1986) descreve como as excitações psíquicas exigem processos constantes de tradução até alcançar a palavra.

Mencionamos anteriormente como Adorno, ao traçar analogias entre Freud e Kafka, percebe bem essa característica ao dizer que o aparelho psíquico nasce como “mero princípio organizatório de impulsos somáticos”. Talvez a expressão “corpo espiritual”, empregada por Adorno naquele contexto, tenha sido melhor sucedida do que a “essência espiritual” adotada por Benjamin. Também vimos como, para o filósofo frankfurtiano, “o que antes era metáfora, significado e espírito” reverte-se, tanto na obra de Kafka, como na de Freud, em “corpo espiritual”. Condensar corpo e espírito numa única expressão, como faz Adorno, permite que se perceba como a linguagem é desdobrar da materialidade corpórea em nomes.

Como na tradução nada se comunica *através* da língua, aquilo que se comunica *na* língua não pode ter uma régua que a delimite do exterior; essa comunicação *na* língua, e não *pela* língua, é o que faz dela infinita em seu gênero – cada essência espiritual apela por sua própria expressão em uma essência linguística. Logo, não há designação externa à própria essência espiritual e esgarçar as fronteiras linguísticas pelo gesto de tradução significa ampliar a própria essência espiritual. Benjamin extrai um trecho de *Crise da Cultural Europeia* de Pannwitz capaz de explicitar suas ideias:

Nossas traduções (mesmo as melhores) partem de um falso princípio, elas querem germanizar o sânscrito, o grego, o inglês, ao invés de sanscritizar, grecizar, anglicizar o alemão. Elas possuem um respeito muito maior diante dos próprios usos linguísticos do que diante do espírito da obra estrangeira... O erro fundamental de quem traduz é apegar-se ao estado fortuito da própria língua, ao invés de deixar-se abalar violentamente pela língua estrangeira. Sobretudo quando traduz de uma língua muito distante, ele deve remontar aos elementos últimos da própria língua, onde palavra, imagem e som se tornam um só; ele tem de ampliar e aprofundar sua língua por meio do elemento estrangeiro; não se tem ideia em que medida isso é possível, até que ponto cada língua pode se transformar [...]. (*apud* BENJAMIN, 1926/2011, p. 117-8).

O abalo violento sofrido pela língua, quando exposta ao idioma estrangeiro, pode ser justamente o que Adorno reconheceu em Kafka ao falar sobre sua “força de [...] demolição” (ADORNO, 1955/1996, p. 247). Somente no processo de traduzir se “alcança a matéria em estado bruto” (ADORNO, 1955/1996, p. 247). Pois traduzir é sempre debater-se com aquilo que se expressa linguisticamente do corpo espiritual. Esse modo de pensar a linguagem que “atravessa o homem até chegar ao desumano” (ADORNO, 1955/1996, p. 247) está de fato muito distante do modo como os críticos dos anos 20 leram Kafka. Hannah Arendt acerta ao perceber que tais leitores “procuraram [...] interpretações, aparentemente mais profundas, e as encontraram, seguindo a moda do dia, em uma descrição misteriosa da realidade religiosa, expressão de uma terrível teologia.” (ARENDDT, 1944/1994, p. pp. 71-2). Cerce ao desumano, Kafka se despe das coberturas do espírito. Adorno, vimos, enxerga o esvaziamento de qualquer indício de intencionalidade na linguagem de Kafka. Como tradução, sua linguagem faz trepidar as próprias coisas até seu dilaceramento no nome.

3 Moisés como tradutor

Moisés talvez seja aquele que transmitiu aos outros homens o dom da tradução pelo *nomos* – as leis divinas convertidas em texto sagrado. No *nomos* concentra-se a vontade divina capaz de criar os contornos de um novo idioma – o do judaísmo. Distante da ideia de similitude, na qual impera a tentativa inglória de traduzir núcleos abstratos de uma língua para outra, traduzir a linguagem das coisas para a linguagem do homem implica engendrar nome ao que está destituído dele. Tarefa cuja imagem é a escrita do *Pentateuco*, livro de Moisés, mas também o texto freudiano, dedicado ao profeta.

Freud exerceu o ofício de traduzir sombras. Entretanto, o fazia apoiando-se em nomes já aceitos por certas convenções científicas ou culturais. Com seu Moisés, Freud dá um salto para outras margens nas quais reverberam sublevações políticas e a institucionalização de novas leis nas quais o que prevalece é tradução de uma mestiçagem indefinida de etnias e culturas que cultuam o indeterminado e redigem *nachträglich* aquilo que se sucedeu após os riscos assumidos no sonho de libertação. Embora Freud diga ser Moisés uma espécie de continuação de *Totem e tabu*, essas raízes, no texto freudiano dedicado à história mosaica,

emergem como expectativa de fundar leis cujo princípio é o de expressar e habitar aquilo que é *estrangeiro* no homem.

As palavras proferidas pelo povo no *Êxodo* não são menos importantes do que aquelas proferidas por Moisés. O povo murmura sons de fome e de sede. O murmúrio é a expressão mais indiferenciada e impotente da linguagem; lamentar é quase um suspiro sensível que se reúne ao rumor do vento na folhagem. Lamenta-se quando a palavra esgota sua capacidade de expressar a miséria e a precariedade. Moisés escuta seu povo e interpela Deus, que responde concedendo as dádivas reclamadas. Essas línguas todas traduzidas institui uma organização social na qual não prevalece uma única voz – a do pai primevo arbitrário e feroz. Reconhecer o fundamento da pluralidade das línguas implica adotar o princípio da tradução como único capaz de instituir a igualdade entre as diferenças. Não por um movimento de encontrar equivalências, mas sim por um exercício contínuo de engendrar existências e experiências comuns.

Definindo-se ante seu povo, com quem não tem nenhum traço familiar comum, como “Eu sou o que sou”, Moisés não encontra apoio em definições sobre sua identidade. A própria caracterização de seu nome por Freud é curiosa. Escavando as raízes etimológicas, claramente distantes das versões talmúdicas – “porque das águas o tirei” –, o nome Moisés viria de ‘mose’ que quer dizer filho em egípcio e é abreviatura de formas mais completas, como Amen-mose (filho de Amon), Ptah-mose (filho de Ptah) e assim sucessivamente. Ora, de onde vem exatamente Moisés? Qual sua origem? É filho de quem? Simplesmente filho – de ninguém? Sem origem, que língua exatamente ele fala? Ele fala bem alguma língua? A religião mosaica é epígono da religião de Aton, caracterizada negativamente por Freud por excluir tudo que é místico, mágico, encantatório. Como diz Weigall (*apud* FREUD, 1939/2014): Akhnaton não permitiu que se fizesse qualquer imagem gravada de Aton. O verdadeiro Deus, dizia o rei, *não tem forma*. Qualquer existência evidentemente assume uma forma. Entretanto, a forma de Aton não pode ser simbolizada ou representada por outra figura. Sob o legado de Aton, Moisés é o que é, ou melhor, só pode ser *sendo* no exato momento em que as formas de suas manifestações irradiam de seu corpo no espaço e no tempo.

Na comparação feita por Freud entre a religião mosaica e a religião de Aton, a fronteira tão fortemente estabelecida entre Oriente e Ocidente passa a derreter e um jogo de sobreposições se desenha, sem que os contornos precisos de cada um possam ser reconhecidos. O que

é propriamente egípcio e o que é propriamente judaico aparece em um horizonte nebuloso, cujas linhas não se distinguem. Como Kafka que não era alemão, tcheco ou judeu, a figura de Moisés não é judaica, egípcia ou midianita. Seu judaísmo é a invenção de uma outra linguagem que, embora tenha sua raiz em Aton, já não é mais aquela religião. Distante da imagem do sol, o Deus da religião judaica é ora universal e destituído de forma, ora “demônio sinistro, sedento de sangue, que vaga pela noite e teme a luz do dia”. O “povo judeu”, por sua vez, é uma composição dos escravos que saíram do Egito e outras tribos aparentadas que permaneciam entre Egito e Canaã – sabe-se lá que língua transcorria entre essa mescla de pessoas. (MEYER *apud* FREUD, 1939/2014, p. 65). Nos comentários sobre o *Êxodo*, escritos por Grenzer e Fernandes (2011), lê-se “o êxodo não pode ser avaliado como projeto nacional unicamente israelita. Pelo contrário, prevê-se a libertação do povo inteiro dos oprimidos”. (p. 12) O plano de saída da sociedade opressora, explicam, significa *sair rumo ao deserto* [grifo dos autores]. Etimologicamente deserto quer dizer em hebraico “sem palavra” (...). Quando estão no deserto, os sujeitos não articulam bem as palavras, mas murmuram continuamente para Deus como tentativa de nomear certa precariedade material.

Nessas diversas passagens do Êxodo em que o povo de Israel murmura contra Moisés em momentos de fome e sede, a resposta que escutam do líder é sempre a mesma: “Quem sou eu, para que murmureis contra mim”. Moisés não é ninguém. Ele manifesta e traduz os desejos de Deus, mas Deus também se molda pelos murmúrios do povo. Estes nascem de exigências somáticas – de um lado, Moisés busca traduzir a voz oscilante do corpo, de outro a voz do indeterminado.

4 Os nós de Freud – entre Kafka e Moisés

Chegamos a alguns impasses. O paralelo entre Kafka e Moisés, estabelecido pelo caráter estrangeiro de suas linguagens e pela forma linguística da tradução, encontra obstáculos na própria obra freudiana dedicada ao exame das origens do profeta. Como Kafka, Moisés tateia e profere nomes. Contudo, ainda que interpele Deus ao escutar os murmúrios de seu povo, Moisés registra, nas escrituras, a língua que reverbera de Deus. Como vimos, não é incomum que a escrita kafkiana seja vista como despida de atributos do espírito [*Geist*], ficando rente à materialidade e às manifestações que tocam o desumano nos homens. Se

por um lado o texto freudiano é formalmente revolucionário, trazendo conteúdos condizentes com essa forma, por outro Freud ainda faz questão de frisar expressamente ali a superioridade do pensamento abstrato sobre o sensível. A religião de Moisés, lembra Freud, que proíbe fabricar a imagem de Deus e determina a adorá-lo sem nenhuma forma visível, gera mudanças psíquicas e culturais profundas, ligadas à substituição da percepção sensorial pela faculdade de abstração. O “triumfo da intelectualidade sobre a sensualidade” (FREUD, 1939/2011, p. 157), observado por Freud, implicaria ainda na renúncia instintual. O abandono do matriarcado pelo nome que se herda do pai também representaria essa substituição. Pontos que são considerados, pelo pai da psicanálise, como avanços de grande magnitude para as civilizações.

Não é necessário muito esforço para relembrar análises frankfurtianas e de outros filósofos contemporâneos, ou a própria obra de Kafka e de Freud, para levantar a pergunta: o que leva Freud a insistir nessa trilha? A falência do pensamento abstrato, aliás, ficou mais patente do que nunca nos modelos de racionalidade que levaram aos campos de concentração nazista, contemporâneos ao próprio texto. Diante disso, como é possível que Freud considere, sem qualquer receio, a superioridade da abstração sobre a sensorialidade e do patriarcado – abstraído na modernidade pelos órgãos institucionais – sobre o matriarcado? Não se trata de simplesmente inverter os sinais em uma solução automática e afirmar agora a superioridade do matriarcado sobre o patriarcado ou da sensorialidade sobre o pensamento abstrato, mas é o caso de refletir sobre os limites e possibilidades dessas formas de racionalidade e observar que o caminho da mestiçagem – ou a categoria de estrangeiro – talvez seja uma alternativa interessante para alguns de nossos modelos civilizatórios. Nesse modelo, a tarefa contínua de tradução é o que perfaz a linguagem, sem recair na abstração vã do julgamento e sem a ilusão de *imediatez* própria à linguagem divina.

Agradecimentos

Agradeço à FAPESP por financiar minha pesquisa.

Referências

- ADORNO, T. Anotações sobre Kafka. In: *Prismas*. São Paulo: Ática, 1996.
- ANDERS, G. *Kafka: pró e contra*. São Paulo: Cosacnaify, 2007.
- ARENDT, H. Kafka: a revaluation. In: *Essays in Understanding 1930-1954*. New York, San Diego, London: Harcourt Brace & Company, 1994.
- BENJAMIN, W. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- BENJAMIN, W. Brief an Gerhard Scholem 21/07/1925. In: *Briefe I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978.
- BUTLER, J. *Who owns Kafka?* London review of books, Winter Lectures, 2011. In: <https://www.youtube.com/watch?v=234npiDz-SE>. Acesso: 10 set. 2017.
- DELEUZE, G; GUATARRI, F. *Kafka para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002.
- FREUD, S. *O homem Moisés e a religião monoteísta*. Porto Alegre: L&PM, 2014.
- FREUD, S. *O Moisés de Michelangelo*. In: *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- FREUD, S. *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess*. Rio de Janeiro: Imago, 1986.
- GRENZER, M.; FERNANDES, L. A. *Êxodo*. São Paulo: Paulinas, 2011.
- KAFKA, F. *A tribulação de um pai de família*. In: Schwartz, R. *O pai de família*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- LACAN, J. *O Seminário, livro 7. A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- PUCHEU, A.; TROCOLI, F. Passagens de Franz Kafka. In: *Revista Cult*, 194, setembro de 2014.

STRACHEY, J.) Nota do editor inglês ao Moisés e o monoteísmo. In: Freud, S. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

Recebido em: 20 de outubro de 2017.

Aprovado em: 06 de fevereiro de 2018.



Um estudo na literatura da *Shoah* com Walter Benjamin e Gaston Bachelard

A study of the *Shoah* literature using Walter Benjamin and Gaston Bachelard

Alecrides Jahne Raquel Castello Branco de Senna

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), Natal, Rio Grande do Norte / Brasil
alecrides@hotmail.com

Resumo: Em momentos históricos marcados pela violência infligida ao Outro, refletir sobre as marcas deixadas pelo sofrimento resultante de contextos sociais marcados pela violência, não é algo do qual a sociologia deve se eximir. Muito tem sido produzido sobre a *Shoah* (Catástrofe, em hebraico) e, igualmente, sobre a literatura resultante dos relatos escritos pelos sobreviventes. Esse estudo é uma tentativa de leitura desses relatos, dos campos de concentração nazistas, da segunda guerra mundial (1939-1945), e tem seu embasamento teórico em Walter Benjamin e Gaston Bachelard. Entendendo os relatos enquanto resgates de momentos históricos a partir da memória, faz-se uma discussão com os conceitos de *Jetztzeit*, *Erfahrung* e *Erlebnis* de Benjamin e, a concepção de instante de Gaston Bachelard. Na tentativa de colocar em constelação imagens do *Lager*, a leitura é feita numa perspectiva bachelardiana de repercussão e ressonância como instrumentos para uma atualização das imagens – que repercutem no pesquisador e produzem ressonâncias, que se associam às escolhas teóricas. Ao mesmo tempo em que incidem sobre uma preocupação específica, que foi o ponto de partida que é a substituição do nome pelo número no Lager, a leitura dos relatos fez luzir algumas questões que são discutidas ao longo do artigo.

Palavras-Chave: literatura da *Shoah*; memória; judaísmo.

Abstract: During historical moments marked by the violence inflicted on the Other, reflecting on the scars left by such suffering is not something that sociology should exempt itself from. Much has been produced on the Shoah (catastrophe in Hebrew) and also on the literature resulting from memoirs and accounts from its survivors. This study is an attempt to read these accounts from the Nazi concentration camps in World War II (1939-1945), and rests its theoretical basis in Walter Benjamin and Gaston Bachelard. By understanding those memoirs as an attempt to trace those historical incidents out from the memory, a discussion on the concepts of *Jetztzeit*, *Erfahrung* and *Erlebnis* as conceived by Benjamin is made; as well as on the concept of instant to Gaston Bachelard. In an attempt to create a constellation through images of the Lager, the reading is made in a Bachelardian perspective of repercussion and resonance. That is: instruments for an attempt to update such images, which are associated with theoretical choices, while focusing on a specific concern – a replacement of the name by a number on.

Keywords: literature of the *Shoah*; memory; Judaism.

Nunca me esquecerei daquela noite, a primeira noite de campo,
que fez da minha vida uma noite longa e sete vezes aferrolhada.
Nunca me esquecerei daquela fumaça.

Nunca me esquecerei dos rostos das crianças cujos corpos eu vi se
transformarem em volutas sob um céu azul e mudo.

Nunca me esquecerei daquelas chamas que consumiram minha fé
para sempre. Nunca me esquecerei daquele silêncio noturno que
me privou por toda a eternidade do desejo de viver.

Nunca me esquecerei daqueles momentos que assassinaram meu
Deus, minha alma e meus sonhos, que se tornaram deserto.

Nunca me esquecerei daquilo, mesmo que eu seja condenado a
viver tanto tempo quanto o próprio Deus. Nunca.

(Elie Wiesel, em “A Noite”, 2006, p.42).

1 O movimento das imagens do *Lager*

O tempo da memória é como o som do silêncio. Como uma música que se repete ininterruptamente, fechando um círculo; as cadências definem as subidas e descidas em espiral. As imagens de memória estão

sempre à espreita, como uma sombra protegida; pela escuridão. Como uma música que, constantemente repetida, deixa de se ouvida.

Sobre a chegada a Auschwitz, diz Primo Levi, “Tudo era silencioso como num aquário, e como em certas cenas dos sonhos” (LEVI, 2010a, p. 18). A primeira impressão era a de um sonho, de algo irreal. Haviam passado para o outro lado. E, deste, os primeiros sons são de ‘latidos bárbaros’, uma babel, de onde a única coisa inteligível é a violência gratuita.

A imagem que vem das profundezas não possui voz inteligível à primeira escuta. Ela produz sentimento. Damos voz a ela quando precisamos descrevê-la, transliterar o sentimento por ela produzido. Ela vai adquirindo voz à medida que produz ressonâncias em nossa atualidade. Atualizamos as vozes à medida que reproduzimos os ecos. De repercussão em repercussão, as espirais constroem novos “eus” que precisam suas imagens, atualizando-se continuamente.

Esse constante refazer-se tem por base a Experiência (*Erfahrung*). Mergulhado no curso do rio da Vivência (*Erlebnis*), vai à tona para respirar vez ou outra, ou quando tropeça em algo no fundo do rio. Não existe regra, fórmula, palavra-chave, as circunstâncias definem o momento, o *Jetztzeit*. Não é algo que possa ser controlado ou induzido. É um encontro de instantes, esquecidos nas sombras da memória.

Olhar para os relatos, é como olhar para momentos, uma cadeia reluzente de instantes. Uma compreensão, um diálogo com as imagens de memória. Diálogo este que proporcionará a outros um contato e possível diálogo. Como assistir ao filme *O pianista*, que levou o pesquisador a outros pastos, a reflexões as mais diversas, sobre si mesmo. Não como uma cadeia, pois, não implica uma sequenciação (uma narrativa linear), mas uma constante atualização de imagens.

A transliteração desses textos em filmes é o exemplo de uma forma de atualização. A leitura feita por Roman Polanski do texto de Szpilman (2008) levou à produção do filme que, entretantes, carrega consigo a voz do próprio Polanski, que ouço na voz da personagem Dorota: “eu não queria vir, não queria ver isso”. Repercuta no pesquisador como “não queria ver tudo isto”. Pois, mais que o filme, a leitura proporciona um período mais longo de reflexão. “Ler é sonhar pela mão de outrem” (PESSOA, 2006, p. 233), diz o poeta, ainda que de forma depreciativa, aqui, a frase tem outro significado: ler é sonhar através dos sonhos de outrem.

Inicialmente, repercussão/ressonância parecem referir-se ao plano da *Erfahrung* e não, da *Erlebnis*. A imagem que nos joga nas profundezas

da repercussão marca a *Erfahrung* – essa espiral que outra experiência poderá remeter a si. A *Erlebnis* perde-se na escuridão do esquecimento, é jogada ao Lete distraidamente, como algo tão óbvio que sequer tangencia a alma, uma “vivência imediata” típico de sociedades urbanas e industriais (LÖWY, 2005, p. 28).

Não se trata aqui de retomar a discussão sobre modernidade e pós-modernidade¹ e sua relação com a memória e o Holocausto. Mas, de reportar a uma concepção de história específica, em que os relatos da *Shoah* não se desloquem apenas como material ilustrativo. São imagens, mas, também, momentos históricos que possuem um peso moral importante. O peso dessa importância pode ser sentido na capacidade de repercussão dessas imagens.

Em seu texto “Experiência e Pobreza” (o título inicialmente seria “Pobreza de experiência”), Benjamin refere-se à primeira guerra mundial, onde “Não se tinha, naquela época, a experiência de que os homens voltavam mudos dos campos de batalha?” (*O anjo da história*, 2012, p. 86). Não falavam não porque não se tinha o que falar, mas por não possuírem “experiências partilháveis” (idem). As experiências dos campos de concentração seriam compartilháveis? Qual a diferença entre as épocas que as torna compartilháveis em alguma medida? A experiência da primeira guerra, a compreensão de uma mudança radical operada no mundo pela consciência das guerras bélicas, talvez.

As duas grandes guerras modificaram a forma de ver e sentir o sofrimento. Susan Sontag (2003) diz que os meios de comunicação levaram a guerra para dentro das casas e isso insensibilizou o olhar para o sofrimento do outro. A frequência das tragédias, as imagens de sofrimento ao lado de anúncios de produtos e outras propagandas, colocou em evidência a realidade da dor enfrentada em outras partes do globo.

Mas, isso não inviabiliza a necessidade dessa discussão, ao contrário, intensifica. Os relatos em si, já possuem imagens potentes, capazes de mobilizar o pensamento e a reflexão sobre o sofrimento, sobre os atos de guerra e a capacidade humana de empreender tragédias. A *Shoah*, a catástrofe não é a irrupção de algo que vem de fora da humanidade – mas, a quebra de uma corrente simbiótica² que faz o humano.

¹ Sobre isso ver “Modernidade e Holocausto” de Zygmunt Bauman.

² Lembro-me do filme “O óleo de Lorenzo” (Kennedy Miller, 1992) e da discussão sobre a ALD (Adrenoleucodistrofia), em que as moléculas de gordura que danificavam o organismo eram fabricadas pela mesma enzima. A questão, em suma, era um desequilíbrio das funções que provocavam o aumento da gordura ruim.

Jorge Semprún fala em seu *A escrita ou a vida*, que, sentia-se imortal. Havia alcançado a imortalidade pelas experiências do *Lager*. Não fisicamente, mas, em seus sentimentos mais profundos. Sua condição moral o fazia sentir-se fora do mundo, sobre o humano. Ler Semprún afirmar isso, ergue uma cadeia de juízos: mas, ele agora teria o direito de se vingar agredindo a quem o desagradasse? Ele poderia roubar, pois estaria no direito, já que foi espoliado da própria vida?³

A experiência do *lager* o fazia sentir-se acima do mundo real. Quanto Sontag (2012) diz que o sofrimento do Outro deixou de ser o meu sofrimento, tudo isso se desfaz quando o sentimento de injustiça recai sobre a minha cabeça. Sofrer uma agressão por alguém que sofreu num campo de concentração nazista coloca uma questão que coloca a nu, questões morais superficiais. O problema da injustiça nos faz questionar o que é justiça. Como diz o poeta: “quando está com raiva, tem o direito de estar com raiva, mas isso não dá a você o direito de ser cruel”.⁴

Libertadas, as garotas seguiam de trem para a Suécia e, durante todo o trajeto, quando percebiam que se tratava de sobreviventes dos campos de concentração, as pessoas jogavam chocolates, dinheiro, entre outras coisas, para as garotas (Herson, 2006). O trem que seguia, levando os prisioneiros para os campos mais distantes do *front*, vagões de gado abertos, com figuras esqueléticas – ‘uma carga que as pessoas nunca tinham visto’ – os faziam jogar pedaços de pão para dentro dos vagões:

Um pedaço caiu em nosso vagão. (...) Vi, não longe de mim, um velho que se arrastava, engatinhando. Estava saindo da briga. (...)

Uma sombra acabara de se projetar ao seu lado. E essa sombra se jogou em cima dele. (...)

O velho ainda murmurou alguma coisa, deu um suspiro e morreu, em meio à indiferença geral. O filho o revistou, pegou o pedaço e começou a devorá-lo. Dois homens o tinham visto e se atiraram em cima dele. Outros se juntaram a eles. Quando se retiraram, havia perto de mim dois mortos lado a lado, pai e filho. Eu tinha quinze anos. (WIESEL, 2006, p. 105-106).

³ Temos o receio de fazer certas perguntas que poderiam parecer politicamente incorretas – ou, ainda, que levem à questão a outro nível. Mas, trata-se justamente disso: em quais níveis deveríamos discutir as imagens do *Lager*? Pois, a repercussão se dá, de fato – mas, a quê ela remete?

⁴ Atribuído a Shakespeare.

Após a libertação de Buchenwald, Jorge Semprún ficou com os exércitos aliados apenas o tempo necessário para a recuperação física suficiente para viajar. Juntou-se ao grupo que seguiu em um caminhão para a cidade de Paris. Lá, passou anos perambulando. Dormia na rua, em apartamentos vazios, em casa de amigos. Como Levi, Semprún observa que algumas pessoas sentiam-se desconfortáveis com a sua imagem – e o que ela evocava. Não conseguia falar sobre o campo. Seu relato foi escrito quase quarenta anos depois. Ele teve pesadelos constantes, durante anos. Uma dor que só podia ser expressa com um grito vindo do fundo da alma. Ao escrever seu relato, diz “Tornei-me mortal outra vez” (WEINRICH, 2001, p. 267).

O problema da experiência na modernidade, para Benjamin, está relacionada à interioridade. Esse é o elo da questão: muitos vivem “Mais no seu interior do que na sua interioridade – e é isso que as torna bárbaras” (BENJAMIN, 2012, p. 87). Essa distinção aparece mais claramente quando ele diz:

Na verdade, de que nos serve toda a cultura se não houver uma experiência que nos ligue a ela? A detestável mistura de estilos e de visões do mundo do século passado mostrou-nos tão claramente aonde leva o uso hipócrita e simulado da experiência, que é uma questão de honra confessar hoje a nossa pobreza. (BENJAMIN, 2012, p. 86).

Löwy, citando Benjamin, fala sobre a importância dos dias de festa, pois eles permitem o “reencontro com uma ‘vida interior’” (2005, p. 29). No *lager*, os judeus religiosos preocupavam-se com o cumprimento das *mitsvot*.⁵ Apenas algumas infrações são permitidas, para salvar uma vida. Entretanto, manter-se firme no cumprimento das *mitsvot* é uma forma de sustentar o mundo, de elevação, necessário para a vinda do *Mashiach*.⁶

- Bendigam o Eterno...

A voz do oficiante mal acabava de ser ouvida. Pensei, a princípio, que fosse o vento.

- Bendito seja o nome do Eterno!

Milhares de bocas repetiam a bênção, prosternavam-se como árvores na tempestade. (WIESEL, 2006, p. 73-74).

⁵ Conjunto de 613 leis.

⁶ Messias.

Um rabino mantém-se firme em sua decisão de jejuar no *Yom Kippur*: o dia do perdão é um dia de jejum. Não se pode comer ou beber. Deve-se passar o dia em oração. A celebração é longa e leva em conta os pecados do ano inteiro. O oficial que recebe a recusa de comida do rabino admira-se como alguém, naquela situação, ainda recusa-se a comer: “O ano inteiro era *Yom Kippur*. Mas outros diziam que devíamos jejuar, justamente porque era um perigo fazê-lo. Era preciso mostrar a Deus que mesmo aqui, neste inferno cercado, éramos capazes de cantar Seus louvores” (WIESEL, 2006, p. 76).

É o momento de confrontar-se consigo mesmo, para o jovem Elie Wiesel, quando o *Yom kippur*, a celebração tão conhecida e repetida passa por ele como o som do silêncio, levada pelo vento:

Eu não jejei. Em primeiro lugar, para agradar ao meu pai, que me proibira de fazê-lo. Depois, eu não via nenhuma razão para jejuar. Não aceitava mais o silêncio de Deus. Engolindo minha tigela de sopa, via naquele gesto um ato de revolta e de protesto contra Ele.

E eu roia o meu pedaço de pão.

No fundo do meu coração, sentia que se abria um grande vazio. (WIESEL, 2006, p.76)

Um manuscrito encontrado em parte dos espólios de Benjaminm apresenta um conjunto de teses que trazem algumas ideias elucidativas e o que é mais significativo aqui é: “A imagem dialética é um relâmpago em forma de cone que atravessa todo o horizonte do passado.” (*O anjo da história*, 2012, p.179). Ele atravessa o horizonte na medida em que o tempo é momento. Um momento que pode ser apreendido, tocado, tangenciado, visualizado. Ele diz: “Na medida em que o passado sem concentra no instante – na imagem dialética -, ele entra na memória involuntária da humanidade” (idem, p.179). Essa memória não é senão a cultura.

A *Shoah* entra na cultura judaica no momento em que lembrar é preciso e o *Yom HaShoah* (GORODOVITS, 2008) é o rastro, a marca, a cicatriz no corpo para a qual se olha e remete à lembrança. E,

Compreender não significa negar nos fatos o chocante, eliminar deles o inaudito, ou, ao explicar os fenômenos, utilizar-se de analogias e generalidades que diminuam o impacto da realidade e o choque da experiência. (...) Compreender significa, em suma, encarar a realidade sem preconceitos e com atenção, e resistir a ela – qualquer que seja. (ARENDDT, 1989, p.12)

A *Shoah* é a sombra por trás da Vivência, a barbárie que corre pelo subsolo em que a humanidade renasce, vive, morre. As vítimas do horror nos lembram, em seus relatos, aquilo para o qual fechamos os olhos: sabemos, secretamente, que em algum momento estaremos empunhando a arma. Mergulhar nas imagens da *Shoah* é enfrentar a barbárie dentro de cada pessoa. Enfrentar o momento histórico é uma forma de produzir um conhecimento mais aproximado possível de uma imagem dialética, que “A imagem dialética deve ser definida como a memória involuntária da humanidade redimida” (BENJAMIN, 2012, p. 179). É ela mesma a imagem de um instante.

2 O tempo em espiral

Escrever, contar é “criar lugares comuns” (LÉVINAS, 2008, p. 66). A linguagem é lugar de encontro. Ao acessar os relatos, acesso outro mundo. Entretanto, nos relatos, não há uma ordem cronológica. Como nos poemas, os relatos são acessados como imagens. Como a memória, eles surgem como clarões que sobem à consciência.

Szpilman (2008) diz que o tempo que passou no gueto é como um bloco de memória. Ele não consegue organizar em ordem cronológica. Durante seu relato, aparecem várias tentativas de ‘localizar’ as memórias dentro da linha do tempo, especialmente na época em que esteve solitário:

Chegaram o natal e o ano-novo de 1945: o sexto período das festas de fim de ano desta guerra, o pior de todos que já passara até agora e, provavelmente, o mais difícil de sobreviver. Passei-o deitado no escuro, ouvindo o uivar do vento nos restos dos telhados (...). Lembrava-me das festas anteriores, as de antes da guerra e mesmo as dos primeiros anos de ocupação alemã: eu tinha uma casa, meus pais e meus irmãos. (SZPILMAN, 2008, p. 176).

A localização dos momentos está conectada às festividades de final de ano: natal e ano-novo. O elemento que, na visão de Benjamin, religa o homem atual ao homem anterior. É o tempo dos calendários, e não dos relógios. O tempo que é passível de fixar na memória. A lógica do texto constelar não permite, por isso, uma descrição linear: “a leitura do texto constelar se caracterizaria pela liberdade de estabelecer ligações entre partes dispersas” (OTTE, 2000, p. 39). Essas mesmas partes dispersas são evidenciadas nos relatos. É como “nos sonhos”:

Hoje, quando tento me lembrar de tudo que passei no gueto de Varsóvia durante quase dois anos, de novembro de 1940 a junho de 1942, as lembranças se fundem numa só imagem, com se tudo tivesse durado apenas um dia. Por mais que tente, não consigo desdobrá-las em partes e arrumá-las em ordem cronológica, como normalmente se faz quando se escreve um diário. (SZPILMAN, 2008, p. 51).

Como visto anteriormente, nas memórias de Wiesel, as festas são relatadas como grandes momentos. A praça de chamada era o local das grandes memórias. Na praça de chamada, o ‘anjo de olhos tristes’ é enforcado.⁷ É lá que o *Lager* iguala a todos enquanto ‘fantasmas de pijamas listrados’. Sombras passeiam pela praça de chamada. Sombras declamam à luz do dia seus infortúnios e indignações em forma de poemas. É possível imaginar e difícil sonhar pela mão de Semprún (1995).

Essa verticalização entra num processo de constelação – ressonâncias – que cria um contexto de compreensão desses aspectos particulares da experiência dos sobreviventes no *Lager*. Cada leitor é capaz de promover constelações, a partir das imagens que verticaliza. Nenhuma compreensão é capaz de se referir a não ser a um momento histórico em constelação.

O caminho reverso que o leitor faz em direção às imagens dos relatos – reverso de um caminho percorrido pelo sobrevivente na representação das suas imagens da memória. Prospecção e retrospectão (LÉVINAS, 2008, p. 113) – atualização constante de si, representação do instante, perpassados pela imaginação e linguagem.

A verticalidade está imbuída de ambiguidade no instante poético: “Ora, o tempo é uma ordem, e nada mais que uma ordem.” (BACHELARD, 2010, p. 95). Como no exemplo da lamentação risonha, ele diz que “as simultaneidades acumuladas são simultaneidades ordenadas” (2010, p. 95). Afinal, como é possível lamentar e rir? Em Szpilman, Levi e Semprún, algumas imagens estão imersas num instante poético. Uma atualização revitalizada por um “olhar de fora”, um olhar para um sonho, o olhar do sobrevivente. Essa é a ordem do instante: “A meta é a verticalidade, a profundidade ou a altura; é o instante estabilizado em que as simultaneidades, ordenando-se provam que o instante poético tem uma perspectiva metafísica” (2010, p. 94).

⁷ WIESEL, 2006, p.72.

Isto é o inferno. Hoje, nos nossos dias, o Inferno deve ser assim, um local grande e vazio, e nós, cansados de estar de pé, com uma torneira a pingar água que não se pode beber, esperamos algo sem dúvida terrível e nada acontece e continua a não acontecer nada. Como pensar? Já não se pode pensar, é como estar já morto. Alguns sentam-se no chão. O tempo passa gota após gota. (LEVI, 2010a, p. 21)

Vazio de acontecimentos, de profundidade, de decisões. Vazio de pensamentos. O inferno é a repetição surda do nada. Um nada que ainda não é a morte, mas também não é a vida. Um nada que mantém em suspenso, que corre pelo subsolo e não inflige mudanças à superfície. Afundar no *Lager* é mergulhar numa profusão de ‘nadas’, é ser confrontado com a indecisão de ser ou não homem, quando o veredito já foi dado. A quem se pode largar? Ao futuro ou ao passado?

“Essencialmente, o instante poético é a relação harmônica de dois contrários” (BACHELARD, 2010, p. 94). Não seria o encontro do “eu” com o “eu” construído no relato – diante do qual o sobrevivente se coloca como que diante do espelho, o encontro de um “eu” com um “eu-outro”? O encontro de dois opostos? Um Eu que não sou eu. Um não-eu ao qual, de alguma forma, pertença por imagens de memória, numa relação ambígua?

Benjamin na tese V, diz: “O passado só pode ser apreendido como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento do seu reconhecimento” (2012, p. 11). Mesmo essa memória não é exatamente como aconteceu. Ela é perpassada pelo presente e só é resgatado pelo olhar do presente:

Quando acabamos, cada um ficou no seu cantinho, e não ousávamos levantar o olhar uns para os outros. Não há espelhos para nos vermos, mas o nosso aspecto está diante de nós, refletido em cem rostos lívidos, em cem fantoches miseráveis e sórdidos. Estamos transformados nos fantasmas que entrevimos ontem à noite. (LEVI, 2010a, p. 25).

A memória se dá apenas a partir do presente. O agora é o momento para essa ruptura, para o reconhecimento do passado, para juntar os fragmentos. É preciso despertar o passado: “As ‘Teses’, portanto, não recorrem apenas à teologia para mostrar que o verdadeiro conceito de história consiste no despertar do passado e de suas vítimas” (OTTE, 2010, p. 50).

O passado está “no ar”, ou seja, está presente, basta sentir, escutar e ver. Nas “Teses”, há uma continuidade que não é aquela do *continuum* do tempo “homogêneo e vazio”. A “explosão” deste último, aparentemente um ato destrutivo, apenas acaba com um conceito “catastrófico” de história, possibilitando que as ruínas dispersas, o sopro no ar e as vozes perdidas se juntem novamente para a sua “redenção”. (OTTE, 2010, p. 49-50).

Para ele, a noção do presente para Benjamin, e como se dá imagem da rememoração: “As partes da narrativa, que, na superfície linear aparecem como fragmentos desconexos de um discurso onírico, tornam-se significativas quando lidas “verticalmente”, ou seja, como “ruínas” manifestas de uma experiência latente” (OTTE; VOLPE, 2000, p. 45). Os pontos da constelação só formam uma imagem à medida que são verticalizados. A narrativa linear quebra-os e os desfaz em fragmentos desconexos, que não podem ser reconhecidos. Pela leitura/concepção linear, mas pela vertical eles recebem novo significado. Em ambos, os significados se transformam.

Por isso a comparação ao tempo dos calendários: “É como se cada ano fosse o anel de uma espiral, sendo que os dias de festa se repetiriam, na superposição dos anéis, sempre no mesmo ponto” (OTTE; VOLPE, 2000, p. 44-45). O passado é uma imagem que chega até nós de uma forma “fugidia”: “À maneira dos sinais luminosos que chegam após muito tempo de emitidos pelas estrelas, a recuperação do passado se daria em forma de recordações que cintilam em um momento atual de perigo” (OTTE; VOLPE, 2000, p. 44). Como um sobressalto. Um momento de choque. Ou, como um instante.

É criar mundos comuns. Como diz Lévinas: “Representar não é apenas tornar “de novo” presente, é reconduzir ao próprio presente uma percepção atual que se esvai” (2008, p. 118) e é nesse contexto que se criam os mundos comuns, no campo da linguagem, intermediada por imagens que repercutem e produzem ressonâncias – caminhos reversos. Caminhos com tempo de eternidade: “A representação é puro presente. A posição de um puro presente sem ligação, mesmo tangencial com o tempo, é a maravilha da representação. Vazio do tempo que se interpreta como eternidade.” (LÉVINAS, 2008, p. 116).

“Permanecer o mesmo é representar-se” (LÉVINAS, 2008, p. 117), numa tentativa de manter as ligações da memória, dos instantes, pode, também, tornar-se um ciclo, um retorno à memória. Entretanto,

esse retorno é feito em espiral. Um ciclo de ida e volta na horizontal: “A eternidade dos castigos do inferno talvez tenha quebrado a mais terrível das pontas da ideia antiga do eterno retorno. Coloca a eternidade dos tormentos no lugar onde antes estava a eternidade de um movimento cíclico.” (BENJAMIN, 2012, p.179).

É estar no inferno, revivendo o *Lager*: “Nunca me esquecerei daquela noite, a primeira noite de campo, que fez da minha vida uma noite longa e sete vezes aferrolhada” (WIESEL, 2006, p. 42), ouvir ‘*krematorium ausmachen*’⁸ a cada noite, a cada sono turbulento, a cada palavra que remete ao *Lager*, que abre um caminho perene de subida em espiral. Para Benjamin, a quintessência do inferno é a repetição: o *immergleichen*.

3 Lembrar, Esquecer

Lembrar e esquecer são as duas faces da memória, segundo Harald Weinrich (2001). Sua obra “Lete: arte e crítica do esquecimento” é um extenso ensaio sobre a relação do homem com a memória e o esquecimento ao longo de séculos. Citando Simônides, Homero, Dante, Cervantes, Helvécio, Kant, Casanova (!), Chamisso, Nietzsche, Freud, Pirandello, Jesus (!), Celan, Primo Levi, Jorge Semprún, Saul Bellow, Bernhard, e Borges, ele nos mostra que memória e esquecimento nem sempre foram entendidos como hoje os entendemos e nem tiveram a mesma importância ou insignificância.

Lembrar ou esquecer? “Muitas coisas então foram ditas e feitas entre nós; mas é bom que delas não se guarde memória.” (LEVI, 2010a, p. 14). Alguns acontecimentos daqueles momentos foram considerados como de necessária lembrança, outros, designados ao esquecimento. Enquanto ‘jamais esquecer’ era prioridade para Wiesel, Semprún observa: “Só o esquecimento poderia me salvar” (1995, p. 160). Ele se detém na intenção de interromper, quebrar o ciclo. Entretanto, ele é jogado diariamente na espiral, através dos pesadelos.

Escrever era um imperativo para muitos sobreviventes, como forma de ‘dar testemunho’, de contar, de deixar por escrito, expor a nudez da barbárie nazista. Uma espécie de vingança com desejo de justiça, que domina os seres humanos em face de humilhações, tanto quanto a si, como em relação aos outros. Mas, para Semprún, esse desejo de

⁸ Semprún, 1995, p. 152.

escrita foi tolhido pela profundidade do sofrimento que o dominava: “A felicidade da escrita, a essa altura eu já começava a saber, jamais apagava essa desgraça da memória. Muito pelo contrário: aguçava-a, escavava-a, reativava-a. Tornava-a insuportável” (SEMPRÚN, 1995, p. 160).

Ao contrário de Semprún que evitou o *Lager* por anos, Levi e Wiesel escreveram várias obras de ficção ou não. Para o italiano Levi, escrever era um esforço de extirpar à memória sua característica fundamental: estar na escuridão. Era preciso falar, escrever, para compartilhar, para vingar, para esquecer: Esquecer não é opção e o tempo do esquecimento é o nunca. É a ordem imperiosa do fim, forçado pelas sombras da noite, pela ameaça da não existência: “Nunca me esquecerei daquelas chamas que consumiram minha fé para sempre. Nunca me esquecerei daquele silêncio noturno que me privou por toda a eternidade do desejo de viver.” (WIESEL, 2006, p.42)

“Tudo é fato para quem já foi tatuado?” É a pergunta que fica na mente da filha da sobrevivente de Auschwitz (JAFFE, 2012). Nada mais pode chocar ou desestabilizar, desequilibrar, derrubar, quem esteve no *Lager*. O *Lager* é a provação máxima da humanidade. É o horror máximo. O além da linguagem. O *Lager* tem o poder de destruir os espíritos mais vivazes ou transformá-los em espíritos inabaláveis. Serão esses inacessíveis ou, falta um elo, uma ponte, uma brecha para acessá-los? Dizem os relatos: Auschwitz não parou de acontecer. Ele acontece todos os dias, em todos os lugares. Os relatos levantam redemoinhos na linha histórica definida por alhures e algures, sobre a *Shoah*.

A espiral está presente, em resistência às tentativas generalizantes. As imagens de memória de Lili, fazem inúmeras voltas em torno do medo: “Aqueles, porém, que não haviam sofrido, ainda não tinham medo” (JAFFE, 2012, p. 25). Ela repete duas vezes algumas páginas antes: eu não tinha medo da morte. E mais à frente, que no relato implicam alguns meses: “Era tanto medo que eu sentia” (p. 28). Era um período intenso de seleções e os crematórios estavam repletos: “Já havia crematórios por toda parte, as chamas altas eram visíveis nas chaminés” (p. 28). Ela estava diante do crematório e sentia medo.

Antes de estar diante desse momento diante do crematório, o sofrimento que produzira o medo:

E começou a me espancar. Acertou-me três vezes: uma na cabeça, outra, nas costas e, pela terceira vez, no peito. Mas isso não lhe bastou. Seguia-me constantemente, mas não as outras. Elas

passeavam e ela nem ligava. Nós cinco, que já sofremos juntas, sim. Amputaram a perna de uma, operaram a segunda, a terceira; eu tinha feridas até os ossos, que tentava curar sozinha, o tempo todo. (JAFFE, 2012, p. 25)

Lili, como muitos sobreviventes, não falava sobre o campo. Mas suas atitudes sempre apontavam para esse horizonte de sua vida. “Você aguenta”, era a frase de sua mãe para situações difíceis, diz Noemi. Não importasse a gravidade da situação a resposta era sempre “Você aguenta”. Apenas isso e uma tapinha no ombro.

Lembrar ou esquecer? Mais uma vez ressoa a pergunta. A decisão não é apenas da consciência:⁹ “a dor do recordar, o antigo e feroz sofrimento de me sentir homem, que me assalta como um cão no instante em que a consciência sai da escuridão.” (LEVI, 2010a, p. 145), diante das garotas do laboratório no *Lager*; as lembranças de ser humano o enchem de vergonha. Não apenas pós-*Lager*, como se pode ver no comportamento de Lili Jaffe, Vladek Spiegelman, entre outros.¹⁰

Em Auschwitz, a fé é um desafio, um dilema. É o jejum do velho rabino, é a indignação roída de Wiesel. É a afirmação da necessidade de manter a fé, dor da perda da fé e a decisão de extirpá-la diante da morte de um ente querido: “Naquele momento, senti que comecei o enterro do meu Deus. Enterrei o meu Adonai para o qual eu sempre rezava.” (HERSON, 2006, p. 113). Lembra-se que se é homem ao lembrar-se de esquecer a fé, ou de reafirmá-la: Ainda perdido em seus sonhos cabalísticos, Akiba Drumer encontrara um versículo da Bíblia cujo conteúdo, decifrado, lhe permitia predizer a Libertação para as próximas semanas (WIESEL, 2006).

No *Lager* o estômago é o único homem, é o tempo do relógio, é caminho entre o tempo e a vida: “O pão, a sopa... eram toda a minha vida. Eu era um corpo. Talvez menos ainda: eu era um estômago faminto. Só o estômago sentia o tempo passar” (WIESEL, 2006, p. 60). Lembra-se que é homem pelo estômago, que lembra a existência do tempo.

A vivacidade da vida deve ser interpretada a partir da consciência? Não será ela apenas, sob o título do *erleben*, uma consciência confusa ou obscura, somente prévia à distinção do sujeito e do

⁹ Outro campo no qual não pretendo adentrar é a Psicanálise.

¹⁰ Não se trata de buscar emoções reprimidas, mas imagens que emergem no processo de escrita desses relatos e, a forma como elas são expressas.

objeto, uma pré-tematização, um pré-saber? Não será preciso dizer de outro modo seu psiquismo? (LÉVINAS, 2009, p. 121).

Não será preciso, como no poema de Celan, “dizer de outra forma que não assim”? O título de literatura não retira em nada e nem diminui a força da imagem, pois, sendo uma ‘necessidade de contar’, é uma forma de dizer que, para ler, não se pode pensar como quem lê, mas pensar como quem enxerga. Pensar num movimento constante de objetivação e subjetivação. O ritmo do pensamento é oscilante.

É no tempo vertical – descendo – que se escalonam as piores dores, as dores sem causalidade temporal, as dores agudas que atravessam um coração para nada, sem jamais enlanguescer. É no tempo vertical – subindo – que se estabiliza a consolação sem esperança, essa estranha consolação autóctone, sem protetor. (BACHELARD, 2010, p. 97-98).

A *Erfahrung* (Experiência) é como ponte para as imagens de memória que ficam obscurecidas pela *Erlebnis* (Vivência) – que são acionadas ao sermos lançados nos instantes profundos da repercussão, provocando ressonâncias, necessidades de “representação” (Lévinas), a fim de atingir uma “inteligibilidade do ser”. As imagens de memória funcionam como se a Vivência fosse interrompida por “clarões” na consciência.

4 Tempo e memória em Emmanuel Lévinas

“Tirar-nos-ão também o nome: se quisermos conservá-lo, teremos de encontrar dentro de nós a força para o fazer, fazer com que, por trás do nome, algo de nós, de nós tal como éramos, ainda sobreviva” (LEVI, 2010a, p. 25-26), aqui, quando Levi descobre que seu nome é 174.517, ele pensa sobre o nome, o seu nome de batismo, o nome pelo qual era chamado pelos pais, parentes, amigos. O nome pelo qual ele se reconhecia como pessoa.

Ao pensar em preservar “algo de nós, de nós tal como éramos”, Levi olha para trás. Ele enxerga uma ruptura no tempo. Uma mudança de ventos, um redefinir do fluxo de sua vida. Percebe que a mudança não é apenas no nome. Ele não se torna apenas *Häftling*, ele se torna um número, torna-se um vulto. Mas, ainda um vulto com lembranças.

Olhar para trás significa estar ainda atrelado às referências – àquelas do qual ainda sofrem o processo de espoliação. A chegada ao *Lager* não é o fim do percurso: “Somos fulminados por esta ideia: ontem

os nossos viviam, hoje estão todos mortos” (RAJCHMAN, 2010, p. 47). Só a memória do *muselmann* parece ter sido lançada em um buraco negro de uma consciência velada. É ainda, “voltar atrás na aventura da existência para ser no infinito” (LÉVINAS, 2008, p. 279). É virar o rosto para o finito, mergulhar de novo no fluxo do infinito. “Ser no infinito - a infinição – significa existir sem limites e, sob o aspecto de uma origem, de um começo, ou seja, ainda como um ente.” (LÉVINAS, 2008, p. 278), esse infinito refere-se à possibilidade de refazer-se, às possibilidades.

Por isso, o ‘olhar para trás’ é olhar a partir de algum lugar – nisso confluem as concepções sobre a memória como sendo espacial. Penso que essa espacialidade não se encontra apenas numa forma física, mas, parte também de um lugar na espiral da memória. É preciso pensar a partir de, e, neste caso: “a infinição produz-se pelo ente que existe em verdade” (LÉVINAS, 2008, p. 278).

“A estrutura da consciência ou da temporalidade – da distância e da verdade – está ligada a um gesto elementar do ser que rejeita a totalização.” (LÉVINAS, 2008, p. 279), a rejeição da totalização tem em seu cerne a vontade de prolongar, o desejo do infinito. A consciência do tempo enquanto finito embota e desesperança os sentidos: “O rosto imobiliza a totalização.” (LÉVINAS, 2008, p. 279). Outro é aquele que me lembra da minha finitude.

Lévinas encontra eco no Instante Bachelardiano ao afirmar que “No retorno do novo instante ao instante antigo reside, de facto, o caráter salutar da sucessão” (LÉVINAS, 2008, p. 280). O que a princípio parece uma contradição ele emenda mais adiante que, o passado e todo seu peso está contido nesse movimento: “instante presente ‘com o peso de todo passado’, ainda que esteja prenhe de todo futuro” (idem, p.280). Nesse encontro de passado e futuro, mediada pelo presente, encontram-se intersecções nos pensamentos, “simultaneidades acumuladas [que] são simultaneidades ordenadas” (BACHELARD, 2010, p.95), em sentido sempre vertical, para a altura ou a profundidade.

“O tempo é o não-definitivo do definitivo, alteridade que está sempre a recomençar o realizado – o ‘sempre’ do recomeço” (LÉVINAS, 2008, p. 281), o tempo retoma sempre, e uma vez mais, aquilo que foi, refazendo, perdendo, remindo a memória. “O instante na sua continuação encontra uma morte e ressuscita” (LÉVINAS, 2008, p. 282). Mas, a ‘origem’, no caso de Semprún, se via ameaçada: “De repente, não

só tornava-se evidente, claramente legível, que eu não estava em casa, como também não estava em lugar nenhum” (SEMPRÚN, 1995, p. 150).

O tempo efêmero, ainda que sentido como eternidade:

Dois anos de eternidade glacial, de intolerável morte separavam-se de mim mesmo. Será que eu regressaria a mim mesmo, um dia? À inocência, fosse qual fosse a preocupação de viver, de uma presença transparente para si mesmo? Seria eu para sempre aquele outro que atravessara a morte? que dela se nutrira? Que nela desmanchara, se evaporara, se perdera? (SEMPRÚN, 1995, p. 108).

E se Experiência/Vivência são distintos e complementares, e, se a Repercussão está na ordem do sentimento e não da reflexão, terá ela relação com a fruição. Entender o movimento entre repercussão/ressonância – similares ao que Bachelard diz: “é preciso sempre refletir num ritmo oscilatório de objetivação e de subjetivação” (2008, p. 78). É o encontro – e também desencontro – entre fruição e representação que está a primeira ruptura entre repercussão e ressonância. “Na fruição, sou absolutamente para mim” (2008, p. 126), diz Lévinas. A fruição não está atrelada a nenhuma reflexão, ela não se põe em direção ao infinito. Ela é finita, não existe nela duração, continuidade. Apenas momento, pois, “Sensibilidade é fruição” (p. 128).

Fruição se dissipa com as ressonâncias. Não no sentido de que elas possuem uma ponte exata. Ao contrário. A fruição não resiste à duração. Como o instante, que não se repete e que não se prolonga. É apenas como uma vaga sensação. Ela aprofunda aquilo que o caminho não designa, não pode desenrolar:

A qualidade não resiste à identificação, porque representaria um escoamento e uma duração; o seu caráter Elemental, a sua vinda a partir do nada, constitui, pelo contrário, a sua fragilidade, o seu esboroamento de devir, esse tempo anterior à representação – que é ameaça e destruição. (LÉVINAS, 2008, p. 134).

Vejamos a impossibilidade da escrita de imagens. Escrever é um exercício impossível quando a imagem ainda repercute:

Quando acordava às duas horas da manhã, com a voz do oficial SS no meu ouvido, com a chama alaranjada do crematório cegando-me a vista, a harmonia sutil e sofisticada do meu plano explodia em dissonâncias brutais. (SEMPRÚN, 1995, p. 158).

Semprún encontra-se ainda no plano da sensibilidade, não da reflexão. Durante anos foi incapaz de falar sobre o *Lager* e escrever sobre ele. Evitava como tentativa de enterrar suas imagens de memória. Aquilo de que desejava se livrar, apoderava-se dele em momentos de distração.

Quando Lévinas fala sobre fruição, ele aponta para o que chama de ‘elemento’. É o azul do céu. O elemento “não tem formas que o contenham” e “A relação adequada à sua essência descobre-o precisamente como meio: mergulhamos nele” (2008, p. 123). O canto dos pássaros ouvido por Semprún após a libertação. Elemento. Fruição. O sentimento que o recobre e aprofunda na dor. Despertar da sensação de homem liberto. Deixa-se de ser *häftlig* e torna-se homem ao ouvir o som do canto dos pássaros: “De repente, assalta-me uma aflição. Não é agonia, menos ainda angústia. Muito pelo contrário, a alegria é que perturba: um excesso de alegria” (SEMPRÚN, 1995, p. 83).

A fruição se eleva às alturas, mas também desce às profundezas. É assim como descreve Semprún, a sensação ao ouvir o que ele denomina “o canto das profundezas da terra”:

- Está ouvindo?

Não era uma pergunta, a bem da verdade. Eu não podia deixar de ouvir. Ouvia aquela voz desumana, aquele soluço entrecortado, aquele estertor estranhamente ritmado, aquela rapsódia do além.

(...)

Era a morte que cantarolava, com certeza, em algum lugar no meio amontoado de cadáveres. A vida da morte, em suma, que se fazia ouvir. A agonia da morte, sua presença fulgurante e funebremente loquaz.

- Ídiche! – exclamou. – Ela fala ídiche!

Assim, a morte falava ídiche.

(SEMPRÚN, 1995, p. 37-38)

A morte cantava em ídiche a prece dos mortos: o *Kadish*.

“O elemento em que habito está na fronteira de uma noite.” (LÉVINAS, 2008, p. 135), pois se relaciona a um futuro, um devir. Um ainda não é. O ex-*Häftling* e ainda não homem Semprún frui o canto dos pássaros. Esse canto o lembra a vida, um ainda foi e, uma possibilidade

de vir a ser. Uma lembrança de fronteira. Entre o ser e o devir, ele coloca-se uma impossível tarefa que é aprender a arte do esquecimento: “Só o esquecimento poderia me salvar.” (SEMPRÚN, 1995, p. 160).

Considerações finais

O que está na fronteira de uma noite? Onde está, portanto, a ruptura entre fruição e representação? Lévinas aponta a questão: “Mas por que meio o mundo da fruição resiste a uma descrição que tenderia a apresentá-lo como correlativo da representação?” (ANO? p.122). Se fruição não é correlativo de representação, seria autônomo, independente. E, no entanto, repercussão e ressonância possuem ligação entre si. Qual seria o sentido de pensar essa discussão sobre fruição e representação, senão sentir a ultrapassagem da fronteira sob a forma escrita? Não sendo possível precisá-la, talvez o seja indicá-la.

A essa altura, uma questão se evidencia: Não se pode contar sobre algo que não se pode conceber, e não se pode discorrer sobre algo indizível. É de convir que a transliteração dessas memórias em linguagem já contém em si uma semente de uma possibilidade de compreensão. Isso fortalece a compreensão de que as imagens são o ponto essencial para leitura dos relatos da *Shoah*. Considerá-los relatos de indizíveis, inenarráveis, etc, só me parece uma tentativa de neutralizá-los, enquanto parte importante do humano – como reprimir a barbárie que não se deseja enxergar, mas que passa cotidianamente diante dos olhos.

Ao transliterar suas memórias, os sobreviventes deixam sementes de instantes, catalisadores de repercussões. Observe também que a discussão dos sobreviventes no caminhão, relatada por Semprún, era essa: se perguntavam como haveriam de contar, qual seria a melhor forma de dizer o que havia acontecido ali. Quando falo em transliteração, refiro-me à tentativa de colocar em uma língua, outra. É transformar significados formais, é ‘dizer de outra forma, que não assim’¹¹.

Compartilhar um sentido, para que ele deixe de ser apenas uma verdade individual, e possa fazer parte das verdades alheias. Só assim a experiência do *Lager* deixa-se de viver entre a realidade e o sonho. É desta forma que ela desanuvia-se e torna-se uma imagem que pode ser visualizada, e, transliterada. Ela é presentificada. Em Jorge

¹¹ Aqui, refiro-me mais uma vez ao poema de Celan.

Semprún, ela é insuportável: “A felicidade da escrita, a essa altura eu já começava a saber, jamais apagava essa desgraça da memória. Muito pelo contrário: aguçava-a, escavava-a, reativava-a. Tornava-a insuportável.” (SEMPRÚN, 1995, p. 160).

Diz Bachelard: “As ressonâncias dispersam-se nos diferentes planos da nossa vida no mundo; a repercussão convida-nos a um aprofundamento da nossa própria existência” (2008, p. 7). Inicialmente, esse par conceitual de Bachelard permeia toda a leitura feita. O segundo capítulo enseja com mais profundidade essa tentativa: uma leitura. Uma proposta de resumo do que é dito nos relatos seria algo inviável, tendo em vista que eles são entendidos como instantes, ou, pontos resgatados de uma constelação. Não há resumo porque não há uma história linear.

Esses pontos são entendidos aqui como imagens. Imagens que questionam, interrogam. O leitor é interpelado pelas imagens nebulosas do Lager. Atingem “as profundezas antes de emocionar a superfície” (BACHELARD, 2008, p. 7). Que precisam encontrar um ponto em que seja reflexo na mente daquele que lê, e só então proporcionar um leque de possibilidades.

Em *A intuição do instante* (2010), Bachelard indica três passos para o rompimento com o tempo horizontal: “romper os contextos sociais da duração”; “romper os contextos fenomênicos da duração” e, finalmente, “romper os contextos vitais da duração” (p. 96). É preciso não atribuir-se tempo a si e aos outros, às coisas e ao tempo da vida: “Somente então se alcança a referência autossincrônica no centro de si mesmo, sem a vida periférica. De repente toda a horizontalidade plena se desfaz. O tempo já não corre. Ele jorra.” (2010, p. 96).

Ao final, a mão fria da morte, não é senão a garra fria da desrazão, barbárie de uma razão, que é fruto de uma modernidade nascida da opressão e exploração do homem pelo homem. Contra essa mão fria, há elementos no humano que lutam contra (WIESEL, 2006, p. 106).

Contra ela, também a voz do poeta se insurge: “Uma mão fria aperta-me a garganta e não me deixa respirar a vida” (PESSOA, 2006, p. 159). Debaixo de um frio intenso, as horas cinzentas desassossegam o tempo, que envolve o mais desperto dos corações em ‘mãos gélidas’¹², e transforma uma vida em ‘uma noite mil vezes aferrolhada’: “A última noite em Buna. Mais uma vez, a última noite. A última noite em casa, a

¹² PESSOA, 2006, p. 159.

última noite no gueto, a última noite no vagão e, agora, a última noite em Buna. Por quanto tempo ainda nossa vida se arrastaria de uma “última noite” a outra?” (WIESEL, 2006, p. 89).

Referências

BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. 2. ed. Tradução de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Verus, 2010.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Holocausto*. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BENJAMIN, Walter. *O anjo da História*. Organização e Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012 (Coleção Filô/Benjamin).

BUBER, Martin. *O caminho do Homem segundo o pensamento Chassídico*. Tradução de Claudia Abeling. São Paulo: É Realizações, 2011.

CLASTRES, Pierre. *Arqueologia da Violência*. 3. ed. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GORODOVITS, David. *Na espiral do tempo: uma viagem pelo calendário judaico*. São Paulo: Sêfer, 2008.

HERSON, Bella. *Almas Tatuadas*. São Paulo: s/Ed, 2009.

JAFFE, Noemi. *O que os cegos estão sonhando? O diário de Lili Jaffe (1944-1945)*. Texto final de Noemi Jaffe e Leda Cartum. São Paulo: Editora 34, 2012.

LEVI, Primo. *Se isto é um homem*. 8. ed. Tradução de Simonetta Cabrita Neto. Lisboa: Editorial Teorema, 2010.

LÉVINAS, Emmanuel. *Novas interpretações talmúdicas*. Tradução de Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LÉVINAS, Emmanuel. *Totalidade e Infinito*. 3. ed. Tradução de José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 2008.

LÉVINAS, Emmanuel. *Humanismo do outro homem*. 4. ed. Tradução Pergentino S. Pivatto et al. Petrópolis: Vozes, 2012.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

OTTE, Georg; VOLPE, Míriam Lídia. Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin. *Fragmentos*, número 18, p.35-47, Florianópolis, jan-jun de 2000.

PESSOA, Fernando. *O livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RAJCHMAN, Chil. *Eu sou o último judeu: Treblinka (1942-1943)*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

ROUDINESCO, Elisabeth. *A parte obscura de nós mesmos: uma história dos perversos*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. Tradução de Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2016. (Coleção L&PM POCKET, v. 479).

SEMPRÚN, Jorge. *A escrita ou a vida*. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SPIEGELMAN, Art. *Maus*. Tradução de Antonio de Macedo Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SZPILMAN, Wladislaw. *O pianista*. 2. ed. Tradução de Tomasz Barcinski. Rio de Janeiro, Bestbolso, 2008.

WIESEL, Elie. *A noite*. 3. ed. Tradução de Irene Ernest Dias. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

Recebido em: 11 de outubro de 2017.

Aprovado em: 8 de dezembro de 2017.



Balzac, Machado e a teoria dos espectros

Balzac, Machado, and the theory of spectra

Victor da Rosa

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis, Santa Catarina / Brasil
victordarosa@gmail.com

Resumo: Neste artigo procura-se discutir alguns aspectos da ficção machadiana a partir de uma teoria em voga no século XIX, “a teoria dos espectros” – que se desenvolveu por meio do interesse de Balzac na “fisiognomonía” (“arte de conhecer o caráter humano pelas feições do rosto”) e de alguma forma repercutiu no conceito benjaminiano de “inconsciente ótico”, que o filósofo desenvolveu em suas reflexões sobre a fotografia e Rosalind Krauss retomou décadas mais tarde. O artigo percorre certas passagens de *Esau e Jacó* relacionadas à personagem de Flora a respeito de imagens “fantasmagóricas e demoníacas”, e também procura associar as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, assim como alguns contos do autor fluminense, a exemplo de “Galeria póstuma”, ao debate da história da fotografia e da pintura sobre o subgênero “retrato mortuário”. O que se propõe, em linhas gerais, é indicar certas maneiras como Machado pôde captar, ainda no século XIX, uma espécie de energia onírica, diria Benjamin, ligada aos fantasmas.

Palavras-chave: Machado de Assis; teoria dos espectros; inconsciente ótico.

Abstract: This article attempts to discuss some aspects of Machado de Assis’ fiction from the perspective of a theory in vogue in the nineteenth century, “the theory of spectra.” This theory was developed through Balzac’s interest in “physiognomonía” (“the art of knowing the human character by the features of the face”), and was somehow reverberated in Benjamin’s concept of the “optical unconscious,” which he developed in his reflections on photography and Rosalind Krauss recovered decades later. The article covers some passages from *Esau and Jacob* related to the character of Flora and the “ghostly and demonic” images, and it also seeks to associate the novel *The posthumous memoirs of Brás Cubas*, as well as some short stories by the author, such as

“Posthumous Gallery,” to the debate on the history of photography and painting related to the subgenre “mortuary portrait.” The purpose, in general lines, is to indicate some of the ways in which Machado could capture, still in the nineteenth century, some sort of oneiric energy, as Benjamin would say, tied to ghosts.

Keywords: Machado de Assis; theory of spectra; optical unconscious; mortuary portrait.

1 Teoria dos espectros

Se a crítica Rosalind Krauss, em ensaio sobre o fotógrafo Nadar, especula que Balzac foi o verdadeiro “inventor do daguerreótipo”, então Machado foi seu principal herdeiro no Brasil. No caso de Balzac, a especulação acontece em torno de sua “teoria dos espectros”, que, conforme Krauss argumenta, advém de uma reação “supersticiosa do romancista diante da fotografia, reação que o escritor formulou com alguma pretensão sob forma de teoria”, e que Nadar, em um de seus relatos sobre fotografia, explica por meio da ideia de “camadas infinitamente superpostas” (KRAUSS, 2002, p. 23) – imagem que nos remete às últimas linhas de *Dom Casmurro*, quando Bento se refere à Capitu como “a fruta dentro da casca”, afinal a menina da praia da Glória já estava dentro da outra de Matacavalos, de acordo com o narrador. Em sua teoria dos espectros, Balzac formula que “cada corpo na natureza se compõe de séries de espectros em camadas infinitamente superpostas, laminadas em películas infinitesimais em cada um dos sentidos em que a ótica percebe o corpo”, que nada mais seria do que a “operação daguerreana”, que “vinha então surpreender, destacar e reter ao aplicar-se uma das camadas do corpo visado” (KRAUSS, 2002, p. 24). É por isso que Krauss, ao perseguir uma teoria da fotografia que leve em conta o “estatuto de índice”, enxerga em Balzac um visionário, alguém que parecia ter plena consciência da importância da relação entre fotografia, índice e fantasmagoria, afinal o traço fisiognomônico possuiria este poder de “transmitir o invisível” (KRAUSS, 2002, p. 33).

A crítica recupera dois comentários a respeito de Balzac em torno dessa questão. O primeiro é de um escritor contemporâneo dele, Barbey d’Aurevilly, que costumava afirmar, com ar depreciativo, que a ficção balzaquiana havia feito da descrição “a doença de pele dos realistas”, criticando justamente “a técnica de que Balzac tinha mais orgulho”, justamente o estilo de escrita que “tinha por objetivo descolar a superfície de um sujeito e transferi-lo para a página de um romance” (AUREVILLY apud KRAUSS, 2002, p. 25). Para Balzac, a vida externa era um “sistema

organizado”, e por vida externa entende-se tanto a fisionomia dos personagens quanto as roupas que vestem, sendo a partir de tal sistema que a *Comédia humana* é composta, passando a impressão, pela precisão como os personagens são descritos, de que eles já *nascem vestidos*. A roupa será uma destas camadas, e não é em vão que o escritor formulou também, em seus tratados sobre a vida elegante, uma “fisiologia do vestuário”, pois “quem diz *homem*, na civilização, diz *homem vestido!*”. Quer dizer, “o homem nu”, para Balzac, na “ordem das coisas em que vivemos”, não é apenas “inacabado”, como também “a sociedade o repele” (BALZAC, 2009, p. 17). Entre os livros de Balzac, *As ilusões perdidas* é o romance que oferece o melhor testemunho a este respeito. O provinciano Lucien, ao chegar na capital, nota o luxo do vestuário dos parisienses, admitindo a “feiúra” da própria roupa e gerando tal reflexão no narrador: “A questão da indumentária é, aliás, de enorme importância para os que querem parecer ter aquilo que não têm, pois esta costuma ser a melhor maneira de possuí-lo” (BALZAC, 2011, p. 192-193). Em outro momento do romance, as roupas encontram um paralelo bélico: são como armas para uma guerra.

Krauss lembra ainda da reflexão clássica de Erich Auerbach, para quem Balzac, por trás dos detalhes do vestuário e da compostura com os quais seus personagens exibem a própria cobiça pequenoburguesa, percebe um conjunto de imagens “oriundas de um registro de estudo completamente diferente, imagens que criam a impressão de algo *espectral e repugnante*”. Para Auerbach, estas imagens formam uma espécie de significado subliminar na ficção de Balzac, distinto de seu sentido mais “racional”, e “muito mais importante do que ele”, que seria bem designado, diz o crítico, pelo adjetivo “endemoniado”, ou “diabólico” (AUERBACH apud KRAUSS, 2002, p. 27).

Em *Esau e Jacó*, de Machado de Assis, este imaginário diabólico aparece pelo menos em dois momentos, ambos ligados à semelhança dos gêmeos com os sonhos e alucinações de Flora. A certa altura do livro, a voz de Pedro e Paulo se confundem na cabeça da personagem, “de tão iguais que eram, e acabaram sendo uma só”, fazendo “dos dois moços uma pessoa única”. O “fenômeno” passou a se repetir diversas vezes, “ao piano, à palestra, ao passeio na chácara, à mesa de jantar”, e a sensação de engano dos ouvidos alcança também as vistas, já que a personagem passa a ter “dessas visões repentinas e breves”, coisa que Aires atribui a uma falha da natureza. O narrador ainda explica este “espetáculo misterioso,

vago, obscuro” por meio da passagem de “figuras visíveis” para visões “impalpáveis”, sendo que estas visões se transferem também para o sonho de Flora, e voltam depois para a realidade, que é quando a personagem “teve medo e pensou no Diabo”, pois “o único moço se desdobrou nas duas pessoas semelhantes”, e a “diferença deu às duas visões de acordada um tal cunho de fantasmagoria” (ASSIS, 2008, p. 1180).

Com Benjamin, Krauss diria que se trata de uma tentativa de apreensão do “inconsciente ótico”, e por isso não surpreende que Flora depois elabore mais uma vez a mesma confusão, agora por meio de desenhos, que na verdade são “esboços”, afinal o inconsciente, diz Benjamin, não cabe na ótica natural por produzir imagens rápidas, pequenas e fugidias, já que “o olho apreende mais rápido do que a mão desenha” (BENJAMIN, 1994, p. 167).¹ Em outro capítulo do romance, Aires define os sentimentos de Flora em relação aos gêmeos como “sensações sem nome”, e por isso “indefinível e escabroso”: sob a luz da lamparina que “ia morrendo”, os fantasmas dos gêmeos – “fusão dos vultos” que se “mistura à meia claridade” – disputam o olhar atônito da moça (ASSIS, 2008, p. 1183). Trata-se de uma definição, nos termos de Raul Antelo em pequeno artigo sobre Machado, da própria melancolia negativa: aquela que “passa de um desejo a outro, sem poder satisfazer nenhum” (ANTELO, 2009, s/p).

Já no capítulo “Duas cabeças”, Flora mostra a Aires, embora contra a própria vontade, o esboço das “duas cabeças juntas e iguais”, e sabemos ainda que se trata do “único desenho a que ela não pôs assinatura”. Com estas imagens, começamos a entrar no território do demoníaco. À diferença dos outros desenhos, justamente por ser demoníaco e por não ter nome, a imagem acaba sendo destruída por Aires, que “rascava calado o desenho e metia os pedaços no bolso” (ASSIS, 2008, p. 1202-1203). E finalmente no capítulo “Visão pede meia sombra”, que não deixa de ser por si uma definição de fotografia, sugerida ainda pela expressão “mecânica da alma”, que no caso é a alma de Flora, a personagem volta a ver fantasmas, mas agora temos mais uma informação: “No jardim era

¹ O crítico Eduardo Sterzi, em ensaio sobre o conto “O espelho”, argumenta nessa direção quando afirma que a ficção de Machado “desempenha simultaneamente as funções de *consciência* e *inconsciente*, em acepção psicanalítica, de nossa literatura e de nossa história”. Para o crítico, a função inconsciente seria desempenhada “à proporção que armazena ‘conteúdos recalçados’, isto é, enquanto preserva imagens e palavras aos quais se recusa a permanência no estrato consciente do aparelho psíquico” (STERZI, 2010, p. 235-236).

mais rápido o desaparecimento, talvez pela extrema claridade do lugar” (ASSIS, 2008, p. 1204). Digo que a ideia da visão como *meia sombra* sugere uma definição do fotográfico pensando mais uma vez na reflexão de Krauss, segundo a qual também “a sombra é uma espécie de traço, agente duplo do traço fotográfico”, e isso porque “o traço fotográfico, enquanto sombra projetada, é produzido pela projeção luminosa de um objeto sobre outra superfície” (KRAUSS, 2002, p. 36).

Walter Benjamin, ao definir “inconsciente ótico” em sua “Pequena história da fotografia”, propõe que “A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem”. E o filósofo explica ainda que o olhar humano pode até captar “o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços”, mas não capta a “sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo”. Só o olhar fotográfico seria então capaz de revelar tal atitude, inclusive por conta de seus recursos auxiliares, como a ampliação e a câmera lenta, dando às suas criações “um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós”, valor que é justamente “a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos (...)” (BENJAMIN, 1994, p. 93-94). Por isso, quando Aires diz que “o olho do homem serve de fotografia ao invisível”, e que “a própria ironia estava acaso na retina dele [do próprio Aires]”, o personagem está se referindo não exatamente a uma descrição da alma, e sim ao próprio inconsciente ótico que começa a ser imaginado com a fotografia. Com a fotografia, diz ainda Benjamin, e podemos encarar sua formulação à luz da ficção machadiana, o que se revela são

os aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrarem um refúgio nos sonhos diurnos, e que agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre a técnica e a magia é uma variável totalmente histórica. (BENJAMIN, 1994, p. 94-95).

Nesse sentido, a narrativa de *Esau e Jacó* poderia ser tomada como a própria encarnação do olhar fotográfico tal como imaginou Benjamin, e isso não apenas pela noção de duplo que o livro evoca, ou seja, da linguagem dividida em dois, da imagem espelhada, mas também porque

o romance possui diversas afinidades com o fantasmagórico e com o inconsciente, sendo repleto de imagens invisíveis, oníricas e diabólicas.

2 A luz que emana dos fantasmas

Ao definir o duplo a partir de uma fotografia que Nadar faz de um mímico, Krauss leva em conta alguns aspectos que também dizem respeito ao romance machadiano. Em primeiro lugar, em tal fotografia, o mímico desempenha ao mesmo tempo o papel de fotógrafo e fotografado, o que lembra o personagem de Aires, que, no estranho movimento narrativo de *Esau e Jacó*, narra a própria vida em terceira pessoa – ou seja, é como se fotografasse e simultaneamente fosse fotografado. Para a crítica, este movimento é importante porque cria uma “figura peculiar da consciência onde a linha que une sujeito e objeto se volta sobre si para terminar e recomeçar no mesmo ponto”, ou seja, o mímico, assim como a narrativa de Aires, joga com o fato de ver-se enquanto é visto, de “produzir-se como aquele para quem se olha” (KRAUSS, 2002, p. 36).² E o efeito de duplicação é exposto no romance em dois níveis: no primeiro plano, como assunto, por meio da semelhança entre os irmãos Pedro e Paulo; e depois pela maneira como a narrativa de Aires é espelhada. Krauss argumenta que na fotografia de Nadar, argumento que também podemos estender ao romance de Machado, não está em jogo apenas uma espécie de *registro* da duplicação, mas também a sua *recriação* “por meios intrínsecos à fotografia, a saber, um conjunto de signos produzidos pela luz” (KRAUSS, 2002, p. 38).

Francisco Foot Hardman, em seu *Trem-fantasma*, em que também analisa a ficção machadiana, sugere que no século XIX começam a ser forjados “novos cenários, atores e público para uma arte de representar mais ampla e profana” (HARDMAN, 2005, p. 36). O que interessa a Hardman é refazer o debate a respeito da perda dos referenciais óticos na sociedade moderna. E em comentário ao conceito de arquitetura que nascia, são enfatizados justamente os “efeitos de luz inusitados” que acentuam “linhas ambíguas de passagem entre interior e exterior” (HARDMAN, 2005, p. 40). Ao tratar da paisagem da cidade moderna, definida como “cidade-

² Silviano Santiago, em seu recente *Machado*, insiste na figura do “mímico”, em oposição à do “bruxo”, para retratar o escritor nos últimos anos de sua vida, chegando a compará-lo diversas vezes com o ator Buster Keaton.

fantasma” por conta de seus “primitivos espetáculos de fantasmagoria”, a visão surge “repleta de fundos falsos, jogos de espelhos e luzes diabólicas” (HARDMAN, 2005, p. 45). As luzes diabólicas não são outras senão aquelas emitidas pela câmera, seja o daguerreótipo ou a câmera portátil, no momento de captar, magicamente, a imagem do outro. Ou seja, nada mais parece ser sólido, estável ou verdadeiro, lembrando ao mesmo tempo a máxima do *Manifesto* de Marx e Engels escrito em 1848, lido por Hardman como o “primeiro manifesto modernista”, e colocando em cena a imagem do espelho, central em sua reflexão: “Já não se sabe ao certo de que lado do espelho se está” (HARDMAN, 2005, p. 47).

Nesse contexto, o crítico comenta que o delírio do século guarda relação não mais com “regiões sombrias, mas, ao contrário, desponta em plena luz solar”: “a ilusão vem mais do brilho que ofusca do que da treva que esconde” (HARDMAN, 2005, p. 40). À medida que o espaço urbano vai assumindo a figura da *aparição*, a cidade se torna ela própria uma *cidade-fantasma*, alcançando por inteiro “o território da objetividade espectral analisada por Marx no capítulo de *O capital* sobre o fetiche das mercadorias”. Trata-se não apenas da luz que ofusca pelo excesso, mas também das “manifestações fugazes, que desaparecem na velocidade dos novos meios de transporte, na mudança célere da paisagem industrial, no arruinamento das forças produtivas”, ou seja, da luz que incide sobre o rosto do modelo a ponto de fazê-lo, por um momento, perder a visão, mas também dos bondes, dos espaços abandonados, “cemitérios de trens, bairros novos já envelhecidos” (HARDMAN, 2005, p. 41-42).

Hardman entende que grande parte da literatura escrita no século XIX não passou imune por essas questões, às vezes se antecipando à própria fotografia. Embora não lembre de Balzac, o crítico analisa *Avenida Niévski*, novela de Gogol escrita em 1836 em que a avenida é o principal assunto e as personagens seguem desconhecidas, já que o texto termina com a conclusão de que “tudo é sonho, tudo é ilusão, nada é o que parece” (GÓGOL, 2012, p. 132). Hardman comenta que a trama amorosa é secundária – não passaria de uma “fantasmagoria” – servindo apenas para ilustrar o poder de encantamento da avenida, que “era tão estranha quanto um livro de contabilidade para um poeta” (HARDMAN, 2005, p. 48). Os personagens falam de maneira “a não aparentar uma inteligência excessiva, nem um espírito cômico excessivo, a fim de manter em tudo aquela banalidade que agrada as mulheres”, (GÓGOL, 2012, p. 65), pois no mundo burguês não existiria mais a velha separação entre aparência e essência, forma e conteúdo.

A avenida de Gógol induz ao erro, ao mal-entendido e à ilusão, indução que é enfatizada pelo narrador: “Oh, não acredite na avenida Niévski! Eu, quando passeio por ela, me envolvo em meu capote mais firmemente e tento não fixar a vista nos objetos que vêm ao meu encontro” (GÓGOL, 2012, p. 42). Ora, seria este o mesmo aspecto diabólico de que trata Hardman ao falar do Palácio de Cristal.³ O crítico mostra ainda de que maneira a ideia de uma *cidade-fantasma* atravessa, algumas décadas depois, a literatura de Dostoievski, sobretudo *Noites brancas* e o conto “Um coração fraco”, e em contexto e clima diversos analisa cenas dos romances de Flaubert. Enquanto no conto russo Hardman lembra de um efeito visual provocado “pela incidência da luz solar sobre a cobertura de neve”, reaparição da imagem da solidez que se desmancha no ar e de uma “nova cidade nas nuvens”, em *Madame Bovary* os personagens são conduzidos a uma visita insólita: “num campo desolado, ergue-se um estabelecimento fabril; mas as obras estão inconclusas, há ferrugem e mato entre os objetos (...)”, ou seja, trata-se do “esqueleto de uma obra fantasmática” (HARDMAN, 2005, p. 46-47).

O que está em questão na análise de Hardman é que o século XIX, com seus novos salões, fantasmagorias próprias e espaços baldios, seus fundos falsos, trajes emprestados, objetos artificiais, enfim, com toda a sua série de artefatos de ilusão, irá forjar novas maneiras de representar e com isso suspender a própria ideia de representação; em suma, a *arte da representação será herdeira dos espetáculos*. É nesse momento que o próprio Machado torna-se objeto das análises de Hardman. Ao comentar sobre “A evolução”, conto de 1884, o crítico comenta que “A retórica dominante necessitava antes de tudo auto-iludir-se para tornar seus ouvintes ainda mais receptivos ao ensaio geral das ilusões” (HARDMAN,

³ Conduzido pelas mãos de Benjamin e provavelmente sob o olhar desconfiado de Marx, Hardman define o Palácio de Cristal, onde eram realizadas as primeiras exposições universais em Paris, como um “gigantesco fantascópio”. O crítico lembra de uma descrição que o político conservador Lothar Bucher fez do Palácio para introduzir “os efeitos alucinógenos da arquitetura revolucionária de Joseph Paxton”, em que “o vidro e o ferro uniram-se magicamente”. Diante do monumento, Bucher intui que o Palácio era “uma obra que não podia ser julgada através do mesmo padrão pelo qual havia sido avaliada até então a arquitetura”. Segundo sua impressão, a construção apresentava uma “delicada malha de linhas sem referência alguma que nos ajude a poder julgar qual é sua dimensão real ou a que distância está dos nossos olhos”, ou seja, “uma perspectiva sem fim que parece desvanecer-se no horizonte” (2005, p. 38-39).

2005, p. 109). O conto é publicado quinze anos antes de *Dom Casmurro*, mas o tema da auto-ilusão já está em pauta. E a definição é exata porque a ilusão não será outra coisa senão um ensaio geral, um esboço, uma obra inacabada, a exemplo dos desenhos de Flora. O crítico descreve a trama do conto como “feita dos enganos das palavras pueris, discursos enviesados e vazios, mas capazes, entretanto, de embasar uma carreira política bem-sucedida, mesmo se medíocre de ideias e rasteiramente oportunista”. Na leitura do crítico, Machado supera a cisão entre verdade e falsidade, à medida que não importa mais “o caráter verídico ou falso de fatos e proposições, mas especialmente os ingredientes e receitas da arte de iludir” (HARDMAN, 2005, p. 110).

O discurso será vazio e despojado de interesses como a paisagem das novas cidades. O terreno baldio de *Madame Bovary* apresenta, conforme a leitura de Hardman, “sinais sem vida”, inorgânicos, e a avenida Niévski terá aspecto diabólico. Além da sensação de que o tempo pulverizou-se, as imagens passam também a figurar por meio do revezamento contínuo entre aparição e desaparecimento. Ou através do jogo da separação, como ilustra o nascimento da vitrine, miniatura do salão, “maneira mais cínica através da qual o luxo se deixa entrever, assinalando, ao mesmo tempo, seu preço e seu dono” (HARDMAN, 2005, p. 49).

3 Retrato mortuário

Como uma espécie de negativo do retrato de salão, a prática de fotografar defuntos rapidamente também tornou-se moda. “Desde seus primeiros tempos, essa forma de perpetuar a imagem do homem em sua plenitude era também empregada para perpetuar sua mórbida aparência *após a vida*”, escreve Kossoy (1980, p. 54). Os retratos podiam ser realizados tanto no leito de morte quanto no esquife, ou seja, era preciso que nesse caso o fotógrafo se deslocasse, e não, claro, o modelo. Kossoy relata que grande parte dos estúdios eram preparados para “possuir a verdadeira semelhança do objeto finado”, conforme descrição de Cincinato Mavignier, um retratista que atuava em Recife. Mesmo os estúdios mais sofisticados, como a Photographie Française de Labadie, anunciavam como parte de seus serviços os “retratos a domicílio de defuntos, doentes etc.” (KOSSOY, 1980, p. 54-55). E havia ainda outra curiosa característica dos retratos *post-mortem*, como se a fotografia, magicamente, em uma estranha reviravolta, pudesse recuperar a vida,

justamente por meio da salvação da imagem: quando os mortos, em seus retratos, se passavam também por vivos, maquiados e às vezes posicionados ao lado de familiares.

Daí todo um conjunto de cruzamentos que a fotografia constrói com a noção de morte, inclusive a partir da relação entre ciência e espiritismo, cruzamentos mencionados nas histórias da fotografia, conforme lembra Krauss, embora pouco analisados. É nos anos 1860, com a industrialização do retrato fotográfico, que surge a produção em massa de fotografias de pessoas em seu leito de morte. Nesse caso, o argumento de Krauss consiste na hipótese de que, para encontrar as raízes da concepção de fotografia, seria preciso “unir ciência e espiritismo”, casamento que teria ocorrido neste período, gerando então uma rica descendência. O próprio Nadar, embora rejeitasse tais premissas, reconheceu a existência delas e chegou a utilizá-las como assunto, por exemplo quando produziu a fotografia de Victor Hugo – escritor que participava de sessões espíritas – em seu leito de morte. Além disso, o fotógrafo “escolheu as catacumbas de Paris como tema de sua primeira série de fotografias subterrâneas, onde esqueletos empilhados constituem por si, de maneira arqueológica, seu próprio arquivo de morte”, como lembra a crítica, que ainda argumenta que o fato de Nadar abrir suas memórias pela teoria dos espectros não deixa de ser uma espécie de homenagem ao tema (KRAUSS, 2002, p. 34). Ora, a relação da ficção machadiana com a aparição de uma imagem espectral é marcante, por exemplo, nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, afinal o romance, concebido no final dos anos 1870, sofre certa influência do fenômeno do retrato mortuário, e Brás, como tal, é um morto ainda entre os vivos.⁴

⁴ Schwarcz não atribui maior importância para a vida póstuma de Brás Cubas, ao afirmar que a situação do “defunto autor” é uma “agudeza intencionalmente barata, que “não desmancha a verossimilhança realista”, e questiona a própria indicação dada por Brás, quando o narrador diz que a “liberdade” e o “desabafo” devem ser atribuídos ao descompromisso de um defunto, certo “desdém dos finados”. O crítico argumenta que tal indicação foi aceita pela crítica, mas que não vai longe, afinal esta avaliação a) “desconhece o que há de farsa na situação, b) não nota que “os vivos têm momentos ‘absolutos’ de fastio, desilusão, crueldade” e c) “oculta o principal, a saber, que o Brás Cubas ‘desafrentado da brevidade do século’ é tão mesquinho e perseguido por vaidades sociais quanto a mais lamentável de suas personagens” (SCHWARCZ, 1990, p. 60-61). Por outro lado, se Brás não fosse um morto-vivo, talvez ele não pudesse viajar entre os séculos, no

A relação entre retrato e morte é uma velha questão da história da arte, e não tem início apenas com a invenção da fotografia. A seu modo, com a história da pintura, ela nos leva também à ideia balzaquiana de fisionomia. O historiador Enrico Castelnuovo, em seu *Retrato e sociedade na arte italiana*, mostra como as “imagens que fazem parte de monumentos funerários, obtidas graças à prática da máscara moldada diretamente sobre o rosto do defunto”, possuem afinidade com um movimento maior de mudança que diz respeito a um rompimento com o sistema figurativo medieval e, sendo assim, um rompimento também com a concepção de retrato que até então prevalecera. Em sua análise, Castelnuovo argumenta que a passagem do retrato “típico” (que privilegia “categorias” e “certos tipos de situação social”) para o retrato do “indivíduo”, até chegar finalmente no que o crítico chama de “retrato fisionômico”, revela que “vai aumentando o interesse preciso pela individuação”. Quer dizer, o emprego da máscara mortuária tem origem em uma prática cultural que diz respeito ao desejo de “conservar uma imagem precisa e verdadeira dos traços exteriores de seu modelo”, mas o procedimento está ligado também a uma concepção de imagem, cujo sentido consiste não mais em fazer o retrato “homem particular”, e não mais do papa, do imperador CASTELNUOVO, 2006, p. 18-19). No caso da obra de Machado, tal associação não é explorada apenas em *Memórias póstumas...*, embora a relação do livro com o retrato mortuário seja crucial para entender o próprio romance, diferentemente de *Dom Casmurro*, que deve ser associado ao “álbum de família”.

Também os contos do autor são repletos destas imagens mórbidas. Vários deles fazem alusão à morte desde o título, como “Marcha fúnebre”, “Verba testamentária” e “Galeria póstuma”, e este último é centrado também na relação com o retrato. Como em muitos outros contos machadianos, “Galeria póstuma” gira em torno de um manuscrito que é encontrado após a morte de seu autor, Joaquim Fidélis. Da mesma maneira que as *Memórias...*, tal manuscrito se dedica a enumerar uma série de improperios, em forma de “retratos”, a respeito de outros personagens

capítulo que talvez seja o mais importante do romance. E Susan Sontag, sensível ao fotográfico, talvez discordasse do crítico brasileiro, pois em seu artigo sobre o romance chega a afirmar que “só uma vida completa revela a sua forma e o sentido que uma vida pode ter”, ou seja, “uma biografia que se pretende definitiva deve esperar até a morte do seu tema”. (SONTAG, 2005, p. 48).

que tinham alguma relação com o defunto. O manuscrito é dividido por nomes, “que eram curtos e substanciais, às vezes três ou quatro rasgos firmes, com tal fidelidade e perfeição, que a figura parecia fotografada”, ou seja, “o finado era exímio nos retratos”: Diogo Vilares é pintado como “estúpido e crédulo”; Elias Xavier, “um espírito subalterno”; Fragoço possui uma conversação “vulgar, polida e chocha”; e assim por diante (ASSIS, 2008b, p. 374).

Se a história começa, em tom fúnebre, com o próprio cadáver de Fidélis sendo olhado pelo sobrinho, como se fosse um retrato mortuário, “na cama, frio, olhos abertos, e um leve arregaço irônico ao canto esquerdo da boca”, expressão que é “consertada” pelo sobrinho, dando “expressão trágica” à aparência do tio, embora “a originalidade da máscara” tenha se perdido, enfim, logo depois o conto ganha um contorno irônico, quando as expectativas em torno dos personagens são quebradas, inclusive em torno do próprio protagonista: no começo o leitor vê o retrato de Fidélis conforme a indicação do narrador, “tão amado que ele era, com os modos bonitos que tinha”, mas no final a impressão já não é a mesma (ASSIS, 2008b, p. 376).

Ana Luiza Andrade propõe uma leitura de “Galeria póstuma” por meio justamente da ideia de “inverso negativo”, sugerindo que, “ao refletir esta dobra da morte na vida”, o conto lembra o processo de revelação fotográfica. Em suas palavras, “Joaquim Fidélis se revela no inverso negativo exato e correspondente à dobra positiva com que o retrataram”. Sem negligenciar o sentido político do conto, que deve espelhar também os sentidos invertidos das trocas de favores de uma oligarquia hipócrita, a crítica privilegia sua semelhança com o fotográfico, afinal trata-se de um texto que se fabrica a partir da “morte da matéria-prima orgânica”, que passa então ao industrial e ao serial. Os retratos seriam semelhantes a um “processo de dissecação”, já que se misturam ao olhar de um cadáver, extraindo “a vida da matéria através da máquina de cortes” (ANDRADE, 1999, p. 249-251).

O procedimento não é o mesmo que o das *Memórias...*, mas é semelhante: a rigor, só lemos os manuscritos de Fidélis porque ele está morto, e nesse aspecto o conto é semelhante também a “Verba testamentária”, já que ambos investigam uma escrita que tem afinidade com o inorgânico, com um relato pós-morte, com a própria máscara mortuária que capta o particular, o indivíduo em seu detalhe, sem nome, em suma, o próprio inconsciente óptico.

Referências

- ANDRADE, A. L. *Transportes pelo olhar de Machado de Assis*. Chapecó: Grifos, 1999.
- ANTELO, R. Relendo Machado de Assis. In: *Revista Sibila*. Disponível em: <<http://sibila.com.br/critica/relendo-de-machado-de-assis/3102>>.
- ANTELO, R. Esaú e Jacó. In: *Obra completa*. v. I: Romance. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- ANTELO, R. Memórias póstumas de Brás Cubas. In: *Obra completa*. v. I: Romance. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- ASSIS, M. Galeria póstuma. In: *Obra completa*. v. 2: Conto. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008b.
- BALZAC, H. *Tratados da vida moderna*. Trad. Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- BALZAC, H. *Ilusões perdidas*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CASTELNUOVO, E. *Retrato e sociedade na arte italiana: ensaios de história social da arte*. Trad. Franklin de Mattos. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- GÓGOL, N. *Avenida Niévski*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- HARDMAN, F. F. *Trem-fantasma: a ferrovia Madeira-Mamoré e a modernidade na selva*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- KOSSOY, B. *Origens e expansão da fotografia no Brasil – século XIX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- KRAUSS, R. *O fotográfico*. Trad. Anne Marie Davée. São Paulo: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- SANTIAGO, S. *Machado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- SCHWARCZ, R. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1990.

SONTAG, S. Vidas póstumas: o caso de Machado de Assis. In: *Questão de ênfase*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

STERZI, E. Presença inquietante: espelho de Machado. In: FANTINI, M. (Org.) *Machado e Rosa: leituras críticas*. São Paulo: Cotia / Ateliê Editorial, 2010.

Recebido em: 25 de julho de 2017.

Aprovado em: 06 de fevereiro de 2018.