

e-ISSN: 2179-8478

CADERNOS BENJAMINIANOS

JAN.-JUN. 2018

**v. 14, n. 1: Dois pensadores da vanguarda
literária e artística: Alfred Döblin e
Walter Benjamin**

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

Elcio Loureiro Cornelsen (UFMG)

Rosani Úrsula Ketzer Umbach (UFSM)

DIAGRAMAÇÃO

Henrique Vieira e Alda Lopes

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 (UFSM, 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. 14, n. 1: Dois pensadores da vanguarda
literária e artística: Alfred Döblin e
Walter Benjamin**

JAN.-JUN. 2018

© 2018

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

Dois pensadores da vanguarda literária e artística: Alfred Döblin e Walter Benjamin

Elcio Loureiro Cornelsen

Rosani Úrsula Ketzer Umbach 7

DOSSIÊ

Uma leitura da relação de Walter Benjamin com o historicismo e com a escrita romanesca de Alfred Döblin

*An analysis about the Walter Benjamin's relation with the historicism
and with the Alfred Döblin's Roman writing*

Luiz Henrique Ernesto Coelho 11

Cidade-montagem e cidade-confluência: As “Berlins” de Döblin e de Benjamin

City-assemblage and city-confluence: Döblin and Benjamin's “Berlins”

Anna Flávia Dias Salles..... 25

Alfred Döblin, crítico-romancista: propostas para o novo romance e a aliança da teoria e da prática em *Berlin Alexanderplatz*

*Alfred Döblin, critic-novelist: proposals for the new novel and the alliance
between theory and practice in Berlin Alexanderplatz*

Izabela Baptista do Lago 37

Diálogos a partir de Walter Benjamin: a figura de Maiakovski como elo de ligação entre o cubofuturismo e o formalismo russo

*Dialogues from Walter Benjamin: the figure of Mayakovsky as the
connecting link between Cubo-Futurism and Russian formalism*

Carolina Izabela Dutra de Miranda 51

Amos oz e Avraham B. Yehoshua à luz de Walter Benjamin

Amos Oz and Avraham B. Yehoshua in the light of Walter Benjamin

Juliano Klevanskis Candido 73

Walter Benjamin e Roland Barthes às margens da escritura

Walter Benjamin and Roland Barthes on the Banks of Writing

Derick Davidson Santos Teixeira 87

VARIA

O sublime e a coragem possível: uma contribuição do *Grande Sertão: Veredas* para a Literatura Brasileira

The sublime and the possible bravery: a contribution of The Devil to Pay in the Backlands to Brazilian Literature

Renato Rocha de Oliveira

Elcio Loureiro Cornelsen 105

Aelia Laelia : alegoria e sonhos coletivos na formação negativa da dramaturgia brasileira

Aelia Laelia: allegory and collective dreams in the negative formation of Brazilian dramaturgy

Ivan Delmanto 121

RESENHA

Walter Benjamin, uma biografia: De uma vida tornada obra

Luciana Araujo Marques 145

Apresentação

Dois pensadores da vanguarda literária e artística: Alfred Döblin e Walter Benjamin

Walter Benjamin e Alfred Döblin – dois pensadores da vanguarda literária e artística na Alemanha. Ambos conheceram as inquietações de seu tempo, assumiram posturas críticas em relação ao fascismo alemão e, especificamente, ao nazismo. Ambos tiveram de fugir da Alemanha no início de 1933, após Hitler chegar ao poder, viveram anos de exílio durante o “Terceiro Reich”, com estações pela Suíça, França e Estados Unidos, no caso de Döblin, e França, no caso de Benjamin, que, tragicamente, cometera suicídio em 1940, ao tentar atravessar a fronteira espanhola em Port Bou, nos Pirineus. Por assim dizer, Döblin teve melhor “sorte”: conseguiu fugir em 1940 através da Espanha e de Portugal, onde embarcou para o exílio norte-americano, na cidade californiana de Santa Monica. Ao término da Segunda Guerra Mundial, retornou para a Europa.

Mas as relações entre ambos não param por aí: Döblin, um romancista por excelência, conhecido mundialmente por sua obra-prima, o romance *Berlin Alexanderplatz* (1929), também se destacou pelos inúmeros ensaios que escreveu sobre teoria literária, política e cultura; Walter Benjamin desfruta do reconhecimento por inúmeros ensaios que se tornaram clássicos para se pensar conceitos como o de “história”, “alegoria”, “origem” etc., ou mesmo para se refletir sobre a “crise do romance” e da arte de narrar, fruto da pobreza de experiência transmissível.

Sem dúvida, ambos os pensadores foram marcados pela Primeira Guerra Mundial, que contou, inclusive, com a participação de Döblin enquanto médico neurologista em uniforme. O senso crítico de ambos, durante a República de Weimar e os anos de exílio, em relação à sociedade alemã e à produção artística e literária, resulta de uma leitura aguçada e atenta das convulsões políticas vivenciadas pelo país com o fim do Império, a Revolução de 1918 e a instauração da República, comprometida por elementos reacionários que insistiam em promover a instabilidade política, que culminará com a ascensão do nazismo ao poder.

As contribuições que integram o dossiê “Dois pensadores da vanguarda literária e artística: Alfred Döblin e Walter Benjamin” e que compõe a presente edição, procuram refletir sobre a atuação desses escritores enquanto autênticos vanguardistas, cujas obras foram marcadas por características inovadoras e avançadas, mantendo sua atualidade, e nos fornecem conceitos, chaves de leitura e referencial teórico no âmbito dos Estudos Literários.

De início, Luiz Henrique Ernesto Coelho propõe uma abordagem comparada de dois ensaios em torno do conceito de história, buscando neles pontos de aproximação que revelam a congruência com o espírito de vanguarda: “O romance histórico e nós” (1938), de Alfred Döblin, e “Sobre o conceito de história” (1940), de Walter Benjamin.

Em seguida, Anna Flávia Dias Salles, baseando-se também em uma abordagem comparada, propõe uma análise dos procedimentos narrativos levados a cabo por Alfred Döblin no romance *Berlin Alexanderplatz* (1929) e, respectivamente, por Walter Benjamin na obra *Infância em Berlim por volta de 1900* (1932-1933, 1980), de cunho memorialístico. Dentre tais procedimentos narrativos figurariam a montagem literária e a escrita fragmentária e errante.

Por sua vez, as demais contribuições que integram o dossiê dedicam-se a um desses dois pensadores enquanto referências para a reflexão de aspectos específicos. Izabela Baptista do Lago, por exemplo, propõe uma reflexão sobre o romance enquanto gênero literário, a partir de noções e conceitos teóricos propostos por Alfred Döblin em diversos ensaios publicados entre 1913 e 1930. A autora conclui em seu estudo que teorização e prática artística caminham juntas na obra de Döblin, atingindo sua plena concretização no romance *Berlin Alexanderplatz*.

Ao pensar a vanguarda europeia, em seguida, Carolina Izabela Dutra de Miranda enfoca aspectos específicos do futurismo russo a partir de considerações efetuadas por Walter Benjamin nos textos “A nova literatura Russa” (1927) e “O agrupamento político dos escritores na União Soviética” (1927). Segundo a autora, o futurismo russo – ou cubofuturismo – se relacionaria com um movimento crítico a ele contemporâneo: o formalismo russo. Nesse sentido, Vladimir Maiakovski representaria um elo de ligação entre o movimento crítico do formalismo e o movimento vanguardista do cubofuturismo.

Nas sendas de Walter Benjamin, Juliano Klevanskis Candido vale-se de noções e conceitos teóricos postulados pelo pensador berlinense, entre eles, “alegoria” e “narrativa”, para analisar textos ficcionais da Literatura Israelense: os contos “O caminho do vento” e o “O nômade e a víbora” (1965), de Amos Oz, e o conto “O casamento de Gália” (1970), de Avraham B. Yehoshua.

Por fim, Derick Davidson Santos Teixeira propõe um trabalho comparado entre Walter Benjamin e Maurice Blanchot no que concerne à noção de escritura. Para o autor, ao operar “como um limiar (Schwelle)”, a escritura escaparia “à rigidez das fronteiras que separam o pessoal e o histórico, a ordem comum do individualismo, a experiência da vivência”.

A seção Varia apresenta dois artigos que contemplam a literatura brasileira. No primeiro, Renato Rocha de Oliveira e Elcio Loureiro Cornelsen abordam a influência de Diadorim sobre Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, pela perspectiva filosófica do sublime e da coragem, valendo-se, para isso, de pensadores como Burke e Schiller. No segundo, Ivan Delmanto apresenta aspectos do processo histórico de formação da dramaturgia brasileira a partir dos conceitos de alegoria, messianismo e imagem onírica, provenientes de Walter Benjamin.

A resenha do livro de Bernd Witte, *Walter Benjamin: uma biografia*, elaborada por Luciana Araujo Marques, completa este número da revista. Lançado no Brasil em 2017, o livro foi publicado originalmente na Alemanha em 1985 e apresenta a trajetória intelectual de Benjamin a partir de seus ensaios, o que é descrito com detalhes na resenha.

Elcio Loureiro Cornelsen (UFMG)
Rosani Úrsula Ketzer Umbach (UFSM)
(organizadores)



Uma leitura da relação de Walter Benjamin com o historicismo e com a escrita romanesca de Alfred Döblin

An analysis about the Walter Benjamin's relation with the historicism and with the Alfred Döblin's Roman writing

Luiz Henrique Ernesto Coelho

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

Resumo: A congruência entre os textos “O romance histórico e nós”, de Alfred Döblin, e “Sobre o conceito de história”, de Walter Benjamin, encontra-se na análise historicista, inserida em uma concepção vanguardista tanto no sentido sociocultural abordado por Benjamin quanto naquele delimitado mais especificamente por uma teoria sobre o gênero do romance, observado no texto de Döblin. Benjamin analisa os fenômenos históricos posicionando-se em relação à corrente historicista, criticando-a e se voltando sempre para uma visão vanguardista, inclusive no tocante à sua escrita. No texto sobre a crise do romance, parte de considerações sobre questões teóricas de autoria de Döblin e analisa a escrita desse autor em *Berlin Alexanderplatz*, reverenciando tanto a escrita quanto os aspectos teorizantes apontados por ele. Nesse ponto, encontra-se uma flagrante aproximação entre os dois autores como em outros textos de Benjamin e, também, nas proposições encontradas no texto de Döblin acerca do romance histórico. Na presente pesquisa, pretendeu-se analisar os pontos de aproximação entre os textos benjaminiano e dobliniano, bem como os seus distanciamentos, com a finalidade de se propor uma perspectiva que contemple também a escrita de ambos - amparada pela estética modernista - a partir de um viés histórico-teórico.

Palavras-chave: Alfred Döblin; Walter Benjamin; romance histórico; conceito de história.

Abstract: The congruence between the texts “Der historische Roman und wir” (The historical Roman and us) by Alfred Döblin and “On the concept of history” by Walter Benjamin concerns the historicist analysis, on a modernist conception both in a social-cultural sense, intended by Benjamin, and on that one defined more specifically by a

theory about the Roman, observed in Döblin's text. Benjamin analyses the historical phenomenon relating himself with the historicist stream, criticising it and placing himself in an avant-gardist point of view, including his writing on it. On the text about the Roman crisis, he begins with considerations about theoretical points from Döblin's authorship and analyses this author's writing on *Berlin Alexanderplatz*, reverencing both the writing method and the theoretical aspects pointed by Döblin. In this way, it is possible to find a flagrant approach between Benjamin and Döblin, also, on the propositions found on Döblin's text about the historical Roman. On the present article, it was intended to analyse the approaching points between the texts by Benjamin and Döblin, as well as their differences, with the finality to propose a perspective which contemplates also their writings – supported by the modernist aesthetics - from a theoretical historical bias.

Keywords: Alfred Döblin; Walter Benjamin; historical roman; concept of history.

1 O historicismo em Benjamin e o romance histórico segundo Döblin

A forma utilizada por Walter Benjamin para a composição de sua escrita, ou aquilo que o próprio autor define como “representação de ideias”,¹ ocorre pela fragmentação do texto em pequenas partes, portadoras, entretanto, de grande densidade. Manuel Ricardo de Lima, em posfácio inscrito no *História da literatura e ciência da literatura*, compara a escrita de Benjamin, ou melhor, suas “escolhas”, a “práticas livres e menos burocráticas, nada estratégicas” (LIMA, 2016, p. 44), já que seu texto não preza por um elemento conclusivo, ao contrário, seus argumentos propõem uma dissonância conceitual – ao que Lima se refere

¹ OTTE, 2015, p. 60. “Für die wahre Kontemplation dagegen verbindet sich die Abkehr vom deduktiven Verfahren mit einem immer weiter ausholenden, immer inbrünstigen Zurückgreifen auf die Phänomene, die niemals in Gefahr geraten, Gegenstände eines trüben Staunes zu bleiben, solange ihre Darstellung zugleich die der Ideen und darin erst ihr Einzelnes gerettet ist.” (BENJAMIN, 2013, p. 27) [Na verdadeira contemplação, ao contrário, o abandono dos processos dedutivos se associa com um permanente retorno aos fenômenos, cada vez mais abrangente e mais intenso, graças ao qual eles em nenhum momento correm o risco de permanecer meros objetos de um assombro difuso, contanto que sua representação seja ao mesmo tempo a das idéias, pois com isso eles se salvam em sua particularidade.” (1984, p.67). Para Theodor Adorno, a “representação” entendida por Benjamin seria muito mais uma “enumeração de fatos.” (BRODERSEN, Momme. *Spinne im eigenem Netz. Walter Benjamin - Leben und Werk*. Bühl-Moos, Elster-Verlag. 1990, p. 212 *apud* OTTE, 2015, p. 61). Tradução minha.

como a sugestão de uma “constituição abissal do paradoxo”, apontado por Benjamin como “imagem dialética”. (LIMA, 2016, p. 44)

A dificuldade de entendimento do texto está na sua forma, que se remete à prosa, distanciando-se de uma escrita acadêmica tradicional. Segundo Benjamin, na fala, o locutor desenvolve o texto a partir de períodos individuais, alinhados em um fluxo de pensamentos, muitas vezes absorto e livre, “como quem esboça, com um só traço, um desenho tosco”. Já na escrita, é necessário, a cada sentença, parar e recomeçar. (BENJAMIN, 2013, p. 11) Georg Otte, no seu texto sobre a relação de Benjamin com a escrita (2015), lembra a definição adorniana para tal escrita, sugerindo, não somente no texto intitulado “*Parataxis*” ADORNO apud OTTE, 2015, p. 63. Tradução minha), de 1963, mas também no anterior “*Essay als Form*”,² a “negação” (*Verweigerung*) como valor do gênero ensaio, salientado por Benjamin. Segundo Otte,

Adorno assume também, nas “Questões introdutórias de crítica do conhecimento” [*Erkenntniskritische Vorrede*], o “silêncio” presente nos “conceitos” [*Begriffe*], rumos [*Wendungen*], assim como o “contexto dedutivo sem lacunas” [*lückenlosen Deduktionszusammenhang*], o qual o ensaio nega, pois permite apenas que a totalidade seja privilegiada.³

Otte apresenta outras características do texto benjaminiano, relacionadas com as dificuldades de leitura do mesmo. Dentre elas, está o papel mediador dos conceitos. Para Benjamin, esse traço tornaria um conceito apropriado a um fenômeno como parte essencial à ideia, algo em comum com a tarefa da filosofia, para a representação das mesmas. Assim, a “redenção do fenômeno por meio das ideias se efetua ao mesmo tempo que a representação das ideias por meio da empiria”. (BENJAMIN, 1984, p. 56-57) O exercício do leitor se encontra naquilo que o autor define para a representação das ideias; estas permanecem indistintas até a aproximação dos fenômenos. Para que ocorra o seu reconhecimento, é preciso que os fenômenos sejam selecionados pelos conceitos e a

² ADORNO, Theodor W. *Der Essay als Form*. In: TIEDEMANN, Rolf (Ed.). *Noten zur Literatur*. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1981, 9-33; ADORNO, p. 15-54 apud OTTE, 2015, p. 63. Tradução minha.

³ ADORNO, Theodor. “*Der Essay als Form*”. In: TIEDMANN, Rolf (Ed.) *Noten zur Literatur*. Frankfurt/M. Suhrkamp, 1981, p. 9-33 apud OTTE, 2015, p. 63. Tradução minha.

realização de tal seleção proporcione, por força da alteração intelectual, uma divisão tão mais significativa, que possibilite tanto a representação das ideias prevista quanto a manutenção dos fenômenos.

É importante ressaltar a análise de Benjamin acerca das vanguardas e como ele se aproxima delas, em sua escrita. Tal aproximação, juntamente com os pontos tratados até aqui, permite a compreensão formal proposta, cuja identificação com o ambiente literário da época é imediata. Tal identificação pode ser esclarecida, inicialmente, pela proposição de uma “descoberta tardia” – certamente historicista – (BENJAMIN, 2013, p. 42. Tradução minha) do barroco literário na Alemanha já no séc. XVIII. Desse modo, ocorre uma descaracterização das suas propriedades temáticas, dada a aproximação com aquelas percebidas no período clássico, presente nas cortes alemãs. Segundo Herbert Cysarz,

A atitude não-polêmica é uma forte característica do Barroco em seu conjunto. Cada autor procura dar a impressão, por tanto tempo quanto possível, mesmo quando segue suas próprias inclinações, de que está seguindo as pegadas de mestres respeitados e de autoridades consagradas. (Cysarz 1, cit., p. 72 *apud* BENJAMIN, 2013, p. 42; BENJAMIN, 1984, p. 82-83)

As duas escolas – barroca e clássica - operam conjuntamente, pois a dramaturgia aristotélica já se torna uma referência no período, relacionada às teses da forma renascentista do Drama Alemão do séc. XVII. A partir da retomada das definições aristotélicas é percebido o retorno do valor dado ao Drama. (BENJAMIN, 2013, p. 43-44. Tradução minha)

O poeta Andreas Gryphius é, nesse momento, considerado a grande referência literária e sua escrita refere-se a uma temática historicista. Benjamin explica que, no séc. XVII o termo “drama” era utilizado tanto como obra literária, quanto como acontecimento histórico. Até do ponto de vista estilístico, é flagrante o quão próximas as duas acepções se encontram na recepção contemporânea. Bernhard Erdmannsdorffer (1892) reforça o dado historicista apontando para as descrições de guerra, observando, contudo, o “tom de lamentação lamuriosa” dos textos da época.⁴

⁴ ERDMANNSDORFFER, Bernhard. *Deutsche Geschichte von Westfälischen Frieden bis zum Regierungsantritt Friedrich's des Grossen. 1648-1740*. v. 1. Berlin 1892 (Allg. Geschichte in Einzeldarstellungen. 3. 7.) p. 102 *apud* BENJAMIN, 2013, p. 47-48; BENJAMIN, 1984, p. 87-88.

Tanto as características formais quanto aquelas que denunciam uma intenção historicista no texto benjaminiano possibilitam um entendimento mais apurado acerca de suas teses sobre a história. As dezoito teses e dois apêndices se voltam para uma escrita envolvida por nuances prosaicas e que se detém nas questões históricas relativas ao mundo moderno. Jeanne Marie Gagnebin apresenta a relação de tais questões com o texto de Benjamin a partir da “dissolução”, da “disseminação” e da “dispersão” (GAGNEBIN, 2013, p. 95) como figuras históricas determinantes do período e, portanto, definidoras de uma relação, estabelecida no lugar entre uma impossibilidade de resistência e a linguagem e a mesma impossibilidade política. Segundo Gagnebin,

[...] a fragmentação moderna, mesmo “pós-moderna” não é unicamente a consequência de um processo de “desencanto” ou de desagregação social. Quer seja como complacência, crueldade ou sobriedade, ela expõe à luz do dia esta força centrífuga inscrita na nossa linguagem e na nossa história. Se a linguagem só torna presente quando diz, justamente, o objeto ausente e a distância que dele nos separa, podemos sem dúvida, sonhar com palavras transparentes e imediatas, com uma prosa “liberada” como a chama Benjamin, mas só continuamos falando e inventando outras frases porque essas palavras “verdadeiras”, que nos atormentam, se nos esquivam. (GAGNEBIN, 2013, p. 95)

Em confluência com a atenção destinada às questões da vanguarda literária está a perspectiva döbliniana, que se delimita pela tentativa de estruturar o romance histórico a partir de suas aproximações ou distanciamentos com o romance moderno.

Alfred Döblin inicia seu texto “O romance histórico e nós” (1989) definindo a relação entre autor e leitor e afirmando objetivamente que o romance – ou o exemplo apresentado – está no âmbito da invenção. Certamente, é possível entender tais disposições como uma tentativa de estabelecer, ou melhor, reconhecer a relação como um pacto-ficcional. Isto ocorre no momento em que o leitor aceita que os dados apresentados não fazem parte da realidade, mas de uma realidade possível.

Para o autor existe o “romance ficcional comum”, que é algo como uma reminiscência de uma forma de narrar fatos que realmente aconteceram e no qual “não é possível acrescentar algo completamente improvável, um jogo cem por cento irreal [...]” (DÖBLIN, 1989, p. 160-161). Esse romance é oriundo da épica, a qual constituía um relato mais

fiel à real ocorrência dos fatos. Em um momento em que ainda não havia escrita a transmissão era exclusivamente oral, fazia-se comum o acréscimo de elementos “fabulosos”. A fixação da informação acontecia através de versos, no intuito de propiciar a repetição e manutenção do conteúdo, muito mais do que uma opção estética. Segundo Döblin,

[...] cabe ao autor hodierno uma dupla tarefa: primeiro, oferecer realidade reconhecível e convincente, mesmo que não transitória - e geograficamente definida – e segundo, fazer com estes recortes da realidade alguma coisa que, no todo, venha a constituir o romance. [...] Através de um acordo secreto, autor e ouvinte sentam-se frente a frente e o autor começa a satisfazer o desejo do ouvinte, apresentando-lhe, para tanto, fatos do mundo, importantes e interessantes, mas muitíssimo comuns, e, de forma alguma, assim como teriam ocorrido de verdade em algum lugar, mas de forma a agradar o ouvinte. (DÖBLIN, 1989, p. 161)

Essa nova tarefa do autor se distancia da premissa da épica: a perspectiva de narração para além dos fatos, de elementos pertencentes a uma tradição, elementos universais. Todavia, aquilo que Döblin chama de fatos “comuns” estabelece uma ponte com a tradição, não somente pela transmissão dos acontecimentos, mas pela característica oriunda da oralidade presente na épica, que emana do romance, sendo, segundo o autor, uma vontade de se “ressaltar, forjar coisas universais”. Ainda, o romance recebe, também, o desígnio, por participar no presente de uma formação ideal e universal. (DÖBLIN, 1989, p. 164-165),

Ao apresentar o romance histórico, Döblin lembra que, para além da verossimilhança – esta necessária, também ao que ele chama de “romance comum” – o romance acrescenta dados e personagens históricos. Para o autor isso se relaciona à épica antiga, no que se refere aos acontecimentos reais e, principalmente, aqueles de maior impacto. Essa função, preservada no romance, permite a exposição, fixação e manutenção da memória de tais acontecimentos diante das massas, da “coletividade”. Existe, no entanto, a ressalva em relação ao romance histórico, que resguarda o gênero da perspectiva da historiografia. Para Döblin, “[...] não existe distinção fundamental entre um romance comum e um romance histórico. O romance histórico é, em primeiro lugar, um romance; em segundo lugar não é história.” (DÖBLIN, 1989, p. 167).

É possível vislumbrar o interesse do leitor relacionado à historiografia. Ele procura os fatos e, diferentemente do romance, abstém-

se do autor. Segundo Döblin, o leitor aceita, no máximo, uma discussão paralela acerca dos fatos históricos. Renuncia-se à arte em favor da «verdade das coisas históricas». E, caso contrário, se se admitisse a arte, opondo assim o fato e ela, o romance histórico seria um ponto intermediário injustificável. No entanto, a historiografia, mesmo em seu ensejo de buscar uma isenção ao narrar os acontecimentos, fundamenta-se na análise do historiador, o que implica as escolhas deste, no tocante à sua época, classe social, etc. (DÖBLIN, 1989, p. 168-170). O historiador, para Döblin,

não conhece, na maioria das vezes, o seu intento ou não o admite; o romancista conhece-o. O historiador, se não for apenas simplesmente cronologista, quer evocar o quadro de uma realidade transcorrida; o romancista também, embora um quadro menor, porém mais concreto e mais inteiro. [...] Dito *grosso modo*, o historiador revolve o material, procura, está preso e tem a consciência pesada. Afinal, está perseguindo um louco ideal de verdade, um louco ideal de objetividade, que contradiz todas as suas divisões e concepções básicas. O romancista não se ilude, nem a si, nem a nós; o historiador deixará crescer uma barba branca e anunciará: a história universal é julgamento universal. (DÖBLIN, 1989, p. 171)

Walter Benjamin, em suas teses sobre a história (2012), observa as relações historicistas não exatamente sob o prisma literário. Sua perspectiva apresenta um encontro com a visão dobliniana, já que recupera a noção de verdade, pretendida pelo historiador e contextualizada por Döblin. Benjamin analisa, a partir das teses, a desconstrução dos conceitos relativos à historiografia presenciada no modernismo. Posto isso, é possível perceber a aproximação entre os dois autores também pela concepção conjunta de que o ideal historicista seja falho. O que Döblin define como um julgamento universal é percebido, por exemplo, nas reflexões benjaminianas acerca do passado ou, na imagem – modernista – do passado. Para além dessa via, Benjamin inscreve as doutrinas liberais, a partir do conceito de “materialismo histórico”. Este destrói a concepção de história formulada por Gottfried Keller,⁵ própria do historicismo; para

⁵ Gottfried Keller (1819-1890): romancista e poeta suíço, geralmente incluído no chamado “realismo burguês”, mas mais crítico do que os seus pares alemães e austríacos, influenciado pelo materialismo filosófico de Feuerbach e pelo ideário liberal. (BENJAMIN, 2012, p. 11)

o “Materialismo Histórico”, todas as imagens do passado que conflitam com a própria existência do presente – aqui, uma construção modernista – não preservada em tais imagens, deve ser abandonada. (BENJAMIN, 2012, p. 11). Partindo da construção sobre a história, que prevê que o lugar desta é menos um fluxo temporal homogêneo, mas por um tempo preenchido pelo “Agora” (*Jetztzeit*) (2012, p. 18), encontra-se, no texto de Benjamin, uma definição do ofício do historiador que coincide com aquela dobliniana, já apresentada aqui. Claramente, é possível relacionar o texto de Döblin, ou aquilo que ele entende como “cronologismo” com o que Benjamin aponta como uma limitação do historicismo. Tal limitação é percebida na tentativa simplista de se conectar um fato a outro, sobretudo se um for causa do outro. Isso não faz do fato um fato histórico. Tal transformação ocorre através da perspectiva do historiador, cujo objeto pode estar distante cronologicamente de si. Segundo Benjamin:

O historiador que partir dessa ideia [sobre a relação entre os fatos] desfia os acontecimentos pelos dedos como um rosário. Apreende a constelação em que a sua própria época se insere, relacionando-se com uma determinada época anterior. Com isso, ele fundamenta um conceito de presente como “Agora” (*Jetztzeit*), um tempo no qual se incrustaram estilhaços do messiânico. (BENJAMIN, 2012, p. 20)

Para Jeanne Marie Gagnebin, O conceito de “*Jetztzeit*” (agora) de Benjamin, para além da proposição atribuída ao historiador, dado pela relação entre o presente deste e um passado muitas vezes distante, possibilita o surgimento ou o trânsito do passado no presente. Numa perspectiva vanguardista, Manuel Levinas estabelece essa noção de origem (*Ursprung*),⁶ “[...] evento do instante, daquilo que começa a ser... que deve, pelo seu começo, nascer a si, advir a si, sem partir de lugar nenhum”.⁷

Louis Dimier, historiador francês que viveu entre 1865 e 1943, define o papel do historicismo ou as características que circundam o trabalho do historiador. Para ele, tal tarefa concentra-se na coleta dos fatos e a investigação advinda desta, algo que se insinua para o leitor atraindo-o. Antes, “[...]os testemunhos [acerca dos fatos] levam a que

⁶ Gagnebin opta pela tradução de *Ursprung* por “surgimento”, no entanto, a palavra “origem” parece compreender melhor a colocação de Levinas.

⁷ LEVINAS, Emmanuel. *De l'existence à l'existant*. Paris: Ed. Fontaine, 1947, p. 130-131 *apud* GAGNEBIN, 2013, p. 97.

não se possa pôr em dúvida a coisa, é o seu encadeamento natural que alimenta a sua persuasão... Daí resulta que os fatos se mantêm inteiros, intactos [...]" (DIMIER, 1939, p. 46-47 apud BENJAMIN, 2012, p. 175). Na carta, onde se insere o referido por Dimier, Benjamin considera essas características como aquilo que ele chama de a "arte do historiador", que se encerra na preservação dos fatos e, mencionando Fustel de Coulanges, pode ser denominada de a "castidade da história". A seguir, na carta, Benjamin aproxima tal preservação a um testemunho equivalente àqueles presentes no Velho e no Novo Testamento, dados os milagres narrados. Esses milagres são defendidos com muitos sofismas e o forte positivismo desses testemunhos torna-os superficiais (BENJAMIN, 2012, p. 176). Posto isso, torna-se relevante a colocação de Gagnebin acerca do teor teocrático, ou messiânico, da história, a qual salva o passado e o presente no presente e realiza a dinâmica relacionada à origem, urdida anteriormente. "[...] [A] história que se lembra do passado também é sempre escrita no presente e para o presente." Assim é estabelecido o "instante", que bem simboliza a vanguarda: a partir da intensidade da renovação, ou, nas palavras de Levinas, no "nascer de si, no advir de si, sem partir de lugar nenhum." (GAGNEBIN, 2013, p. 97) Segundo a autora, tal intensidade, que se opõe à limitação do historicismo, noção apresentada por Benjamin, implicando a tentativa de separação de um fato de outro, se faz

[...] a uma só vez destruidora e salvadora, que faz ruir a ordem, das palavras e das coisas – porque, se algo puder ser salvo, só o será sobre essas ruínas. Violência certamente que esta força que Benjamin chama, justamente, de "messiânica", para marcar também que somente o "Messias" é senhor dela; ela nos é dada parcimoniosamente para respondermos ao apelo do passado no presente, mas a redenção não nos pertence. A famosa "fraca força messiânica" que cabe a cada geração significaria, portanto, mais que nossa lamentável impotência, como sempre se interpreta; ela poderia igualmente assinalar, como o faz esta "suave aproximação" do Reino de que fala o "Fragmento Teológico-político", que somente nossa *fraqueza* é messiânica, que é em nossas hesitações, em nossas dúvidas, em nossos desvios, que pode ainda se insinuar o apelo messiânico, ali, enfim, onde renunciamos a tudo sem preencher para deixar que algo de outro possa dizer-se. Violência, portanto, mas violência que não podemos usar segundo o nosso bem-querer, pois ela ameaça, justamente, o querer e a soberania da intenção, sua ambição de previsões sem falhas. (GAGNEBIN, 2013, p. 97-98)

2 A narrativa e a história da literatura

Gagnebin, acerca da escrita benjaminiana da história – fragmentada, onde o fato deixa de ser presumivelmente um fato histórico –, questiona a possibilidade de existência dessa escrita, a partir de uma “tradição esburacada” e na qual se faz presente um nexos descontínuo. Tal dilema é percebido por Stephane Mosès, na objeção de Benjamin contra o historicismo, e também na tentativa de elaboração de uma “tradição” dos oprimidos, que, segundo Mosès, vai na direção contrária à da historiografia marxista, pois, na concepção de Benjamin, ela aproxima-se de uma construção acerca da história mal-fadada do proletariado, em suas tentativas suprimidas de revolução, em uma “epopéia vitoriosa”.⁸ Gagnebin ainda menciona o intento paradoxal de Benjamin entre o uso da *parataxis* – analisada aqui, a partir de Georg Otte (2015) –, ou seja, a justaposição de palavras e frases, compondo um “fluxo infinito da *Erinnerung* [lembrança] e da *Universalgeschichte*” [história universal] e a construção de “um falar abrupto que arrisca sua própria decomposição” (GAGNEBIN, 2013, p. 99).

Em seu texto *História da literatura e ciência da literatura* (2016), Benjamin procura estabelecer uma ponte entre seu pensamento historicista e uma relação entre este e a história da literatura. Para ele, a história da literatura não se resume a uma disciplina, no sentido de se agrupar acontecimentos, cronologicamente, no âmbito literário. Muito mais, a História da Literatura deve ser percebida como um fenômeno dentro da História Geral. Ele ainda questiona: “Mas será realmente uma disciplina?” (BENJAMIN, 2016, p. 13). O autor, num primeiro momento, se furta a expor o questionamento acerca da relação entre os dois campos, dada a dificuldade de localização da História da Literatura na História e na relação entre ambas. Mesmo entre historiadores como Michael Bernays, Richard Heinzel e Richard Maria Werner surge um impulso no sentido de se compreender tal relação, posição que Benjamin entende como uma “perplexidade epistemológica”. A disposição que modifica o entendimento dessas relações, se dá na

renúncia à História, para permutá-la com base nas Ciências Naturais. Se, anteriormente, mesmo compilações bibliográficas revelavam uma ideia do discurso geral, retornavam-se agora obstinadamente trabalhos isolados, o compilar e o conservar (BENJAMIN, 2016, p. 15).

⁸ MOSÈS, Stephane. *L'ange de l'histoire*. p. 158 *apud* GAGNEBIN, p. 2013, p. 99.

A História da Literatura, para o autor, perde sua tarefa no tocante ao seu caráter científico, algo que está relacionado, certamente, com o momento do declínio da formação intelectual, ocorrido no modernismo. Para Benjamin,

[é] o quanto basta no tocante às circunstâncias sociais. Assim como o Modernismo nivelava, aqui, a tensão entre conhecimento e *praxis* no conceito museológico de formação intelectual, o mesmo ocorria, no domínio histórico, com a tensão entre o presente e o passado, isto é, entre Crítica e História da Literatura. A História Literária do Modernismo não pensa em legitimar-se, antes de seu tempo, por meio de uma fecunda interpretação do passado, crendo lograr fazê-lo melhor, perante as Letras contemporâneas, através do mecenato. (BENJAMIN, 2016, p. 29)

É justamente aqui que Benjamin se aproxima das considerações sobre o romance *Berlin Alexanderplatz* quando opõe a escrita épica, que mais se assemelha à do romance de Alfred Döblin, e a escrita romanesca comum. O gênero do romance se parece, sim, com a epopeia. O poeta épico, em uma metáfora sobre o mar (BENJAMIN, 1987, p. 54), simplesmente observa aquilo que está em seu entorno. Já o romancista quer percorrer o mar e busca por objetivos, mas sem que haja algum específico. A narrativa épica expõe um sentido sumariamente edificante, no qual “o povo” e seu trabalho estão unidos, algo que remete a um destino previsível e sólido, enquanto no romance, o autor descreve o indivíduo como o “mudo”, o “solitário”. Melita Gerhard,⁹ em sua definição do Romance de Desenvolvimento Alemão, descreve esse gênero como sendo todas as obras em que o problema de inconformidade própria com o mundo, seus progressivos ciclos e amadurecimento em confronto com o mundo e o desejo de querer criar novos caminhos, premissas e objetivos dentro desse mundo. Do mesmo modo, o personagem surgido no romance não é mais capaz de expor suas preocupações, é alguém cujo aprendizado é ineficiente, tanto no sentido de sua apreensão quanto no de sua difusão. Para Benjamin, aquilo que diferencia o romance da forma épica é que ele não se inscreve na tradição oral, como contos de fadas, sagas ou provérbios. (1987, p. 54-55) Ao remeter às relações de Döblin com as formas do romance e a épica, Benjamin relata:

⁹ GERHARD, Melita. *Der deutsche Entwicklungsroman bis zu Goethes “Wilhelm Meister”*. Halle, 1926 *apud* JACOBS, 1972, p. 13.

Não quero me alongar-me na tese de que considero útil liberar do livro o elemento épico...útil sobretudo no que diz respeito à linguagem. O livro é a morte das linguagens autênticas. O poeta épico que se limita a escrever não dispõe das forças linguísticas mais importantes e mais construtivas” (BENJAMIN, 1987, p. 55)

Essa referência direta à palestra de Döblin soma-se à reflexão benjaminiana sobre a história ou o historicismo. A chamada “crise do romance” apontada por Döblin expõe o lugar do gênero em meio à tradição, revisa a importância de uma escrita na forma Épica no Modernismo, percebida a partir da admiração de Benjamin, exposta claramente no seu texto sobre *Berlin Alexanderplatz*. Nelas, Benjamin compara Döblin a André Gide, porquanto os dois autores conseguem definir os espaços, tanto do romance chamado “comum” (por Döblin) quanto daquele histórico e, também a Épica, nas primeiras décadas do século XX.

3 Considerações finais

Walter Benjamin e Alfred Döblin postularam suas ideias sobre o lugar do gênero do romance sempre observando a partir do prisma historicista. Tal perspectiva aponta para uma preocupação de ambos não somente com o entendimento e delimitação de conceitos históricos, mas também com a relação desta para com a história da literatura, algo que perpassa elementos estéticos caros ao momento em que ambos os autores vivenciavam o exílio, na França. Tais elementos se fazem mais perceptíveis na escrita benjaminiana, a qual possui grande liberdade, se diferenciando da escrita acadêmica de então. Essa característica aponta para os valores modernistas e que tornam a escrita benjaminiana um objeto de difícil definição, por suas características ensaísticas e prosaicas. A preocupação historicista se inscreve certamente, ou mais diretamente, no texto de Benjamin sobre o tema, mas, também, na análise de Döblin, que delimita os gêneros romanescos transversais ao romance histórico.

A proposta de localização abriga a construção de uma escrita teorizante, sobretudo por parte de Benjamin, que tem a sua forma – naquilo que Manuel Ricardo de Lima e Anne Marie Gagnebin muito bem descrevem, como uma escrita “prosaica”, “fragmentada” e, ainda, advinda de práticas “sem muita estratégia” ou composta, lembrando Georg Otte, por um encadeamento livre de palavras, compreendido na definição adorniana de *parataxis*.

Posto isso, fica claro o intuito de ambos de no ambiente modernista, o romance, a épica e, também o romance histórico. Nesse ponto, Benjamin utiliza objetivamente o contexto dobliniano, que constitui ideia de “crise” do gênero, para compor sua análise da situação dessas formas no período modernista. Ele opõe a épica e o romance, a partir das funções exercidas pelo indivíduo tanto em uma quanto na outra. De fato, naquilo que se refere à épica, ele utiliza a palavra “povo” em detrimento de “indivíduo”. Nessa oposição encontra-se uma visão, provavelmente, mais otimista em relação ao romance, mas, mais importante, está a inclusão do romance *Berlin Alexanderplatz* em sua análise, já que este apresenta uma antítese à tradicional noção de formação, bem estabelecida na história do romance alemão, correspondendo, assim, à descrição de Benjamin, que prevê o indivíduo do romance moderno, entre outras características, como “incapaz de dar ou receber conselhos”.

Referências

ADORNO, Theodor. Essay als Form. In: *Deutsche Essays*. Prosa aus zwei Jahrhunderten in 6 Bänden. 1972. p. 61-83. Disponível em: <<https://onedrive.live.com/?cid=A43B081EC2D58F79&id=A43B081EC2D58F79%21176851&parId=A43B081EC2D58F79%213486&o=OneUp>>. Acesso em: 30 mai. 2018.

ADORNO, Theodor W. Der Essay als Form. In: TIEDEMANN, Rolf (Ed.). *Noten zur Literatur*. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1981. p. 9-33

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2003. Disponível em: <<https://onedrive.live.com/?cid=A43B081EC2D58F79&id=A43B081EC2D58F79%21176052&parId=A43B081EC2D58F79%21175980&o=OneUp>>. Acesso em: 06 jan. 2018.

BENJAMIN, Walter. *A origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. *História da literatura e ciência da literatura*. Trad. Helano Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Sete Letras, 2016.

BENJAMIN, Walter. A crise do romance. Sobre *Alexanderplatz*, de Döblin. In: _____. *Magia e técnica arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. *Obras Escolhidas I*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 54-60.

BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Hamburg: Tredition Classics, 2013.

DIMIER, Louis. *L'Évolutioin contre l'espirit*. Paris: Éditions Spes. 1939.

DÖBLIN, Alfred. O romance histórico e nós. In: KLEINSCHMIDT, Erich (Ed.). *Alfred Döblin, Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur* (Escritos sobre estética, poética e literatura). Trad. Alceu João Gregory. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1989. p. 291-316.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

JACOBS, Jürgen. *Wilhelm Meister und seiner Brüder*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1972.

LIMA, Manuel Ricardo de. Ler com Walter Benjamin. In: BENJAMIN, Walter. *História da literatura e ciência da literatura*. Trad. Helano Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora Sete Letras, 2016. p. 43-61.

OTTE, Georg. Walter Benjamins Umgang mit der Schrift. *Pandemonium Germanicum*. *Revista de Estudos Germânicos*, São Paulo, v. 18, n. 25, p. 57-68, 2015. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-88373757685>.

Recebido em: 3 de outubro de 2018

Aprovado em: 22 de novembro de 2018



Cidade-montagem e cidade-confluência: As “Berlins” de Döblin e de Benjamin

City-assemblage and city-confluence: Döblin and Benjamin’s “Berlins”

Anna Flávia Dias Salles

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

Resumo: Pretende-se, neste artigo, analisar aspectos dos distintos métodos narrativos com que os escritores Alfred Döblin e Walter Benjamin abordam a cidade de Berlim em suas obras, respectivamente, *Berlin Alexanderplatz - a história de Franz Biberkopf*, e *Infância em Berlim por volta de 1900*. Demonstra-se que ambos os autores logram rasurar a linha divisória entre espaços público e privado na cidade, reforçando a ideia de uma contiguidade indissociável entre estes nas obras em foco. Döblin pretende, com sua montagem literária de documentos, impregnar a Berlim ficcional de autenticidade, enquanto Benjamin se propõe, por meio de uma escrita fragmentária e errante, a abrir os acontecimentos singulares da vida cidadina à dimensão histórica.

Palavras-chave: representações da cidade, montagem literária, memória.

Abstract: This article aims to analyze aspects of the distinct narrative methods with which writers Alfred Döblin and Walter Benjamin approach the city of Berlin in their works, respectively, *Berlin Alexanderplatz – the story of Franz Biberkopf*, and *Berlin Childhood around 1900*. It is established that both authors manage to erase the dividing line between public and private spaces in the city, reassuring the idea of an inseparable contiguity between them in the focused works. Döblin intends, with his literary assemblage of documents, to impregnate the fictional Berlin with authenticity, while Benjamin proposes, through a fragmentary and erratic writing, to open the singular events of the city life to the historical dimension.

Keywords: representations of the city, literary assemblage, memory.

1 A cidade épica

A cidade de Berlim está inextricavelmente ligada ao cotidiano das personagens do romance *Berlin Alexanderplatz - a história de Franz Biberkopf*, de Alfred Döblin (2009), publicado em 1929, e do ensaio filosófico *Infância em Berlim por volta de 1900*, de Walter Benjamin (1987), escrito no exílio em Ibiza, na Espanha, em 1933, de onde o filósofo transfere-se para Paris, não regressando mais à Alemanha.

Para nos apoiar nas análises de tais obras como resultado do esforço crítico de ambos os escritores sobre a forma épica do romance, utilizaremos algumas das ideias contidas em ensaios de ambos, como “A crise do romance, sobre Alexanderplatz, de Döblin” (BENJAMIN, 1994), uma resenha crítica produzida ainda no calor do lançamento da obra; e “O romance histórico e nós” (DÖBLIN, 2017), em que o autor discute sobre o papel do romancista épico frente ao romance histórico, desenvolvendo formulações importantes para nossos propósitos como os conceitos de “autenticidade” e de “ressonância”.

A Berlim do romance de Döblin é uma composição que se utiliza de materiais extraliterários para proceder a uma espécie de colagem textual cujo efeito aqui chamaremos de cidade-montagem, nos valendo, ainda, de algumas das questões suscitadas por Elcio Loureiro Cornelsen no artigo “Berlin Alexanderplatz, da cidade-palavra à cidade-imagem” (2004). Com a Sabrina Sedlmayer de “Sobre os restos: Infância berlinense por volta de 1900” (2011) visitaremos a casa de Benjamin buscando nos deter nos espaços em que vida privada e vida pública se confluem. Cidade-confluência, a Berlim de Benjamin infiltra-se na vida cotidiana abrindo-a à experiência compartilhada e histórica ecoada por tempos diversos.

Contemporâneos, os dois pensadores da vanguarda artística e literária da Alemanha se dedicaram a pensar a fatura do romance como lugar para uma nova perspectiva épica. Para

Döblin, o romance épico era um “estágio do desenvolvimento da arte de narrar” (DÖBLIN, 2017, p.161), herdada de uma tradição em que memorização e transmissão se fundamentavam na oralidade. Para Benjamin, a épica moderna está em crise e se dá em meio à impossibilidade de transmissão da experiência, em colapso após a invenção da imprensa, encontrando-se, àquela altura, em vias de se reinventar, face aos novos meios de comunicação, como instrumento de superação do capitalismo.

Döblin defende que uma das tarefas do romancista épico (lembramos de que ele escreve em 1936) seria a de “oferecer realidade reconhecível e convincente” logrando obter verossimilhança (aproximação com a

história) com base em elementos autênticos, pois, “queremos poder acreditar nas coisas do romance ficcional e as coisas, quando não são históricas, devem pelo menos ser possíveis” (DÖBLIN, 2017, p. 161).

Esses indicadores de autenticidade foram também objeto de menção em Benjamin, para quem o material de montagem de *Berlin Alexanderplatz* “está longe de ser arbitrário” e “se baseia no documento”. O autor evoca da vanguarda artística dadaísta a prerrogativa de ter usado “a seu serviço a vida cotidiana através da montagem. Foi o primeiro [o dadaísmo] a proclamar, ainda que de forma insegura, a hegemonia exclusiva do autêntico” (BENJAMIN, 1994, p. 56).

O espaço literário döbliniano se torna, na análise de Benjamin, uma espécie de estuário da metrópole de Berlim para onde são carregados versículos da Bíblia, estatísticas, textos publicitários, clichês de serviços da prefeitura... visando a “conferir autoridade à ação épica”. Participa, como elemento fulcral dessa carga de autenticidade, o linguajar da obra.

O livro é um monumento a Berlim, porque o narrador não se preocupou em cortejar a cidade, com o sentimentalismo de quem celebra a terra natal. Ele fala *a partir* da cidade. Berlim é seu megafone. (BENJAMIN, 1994, p.57, *italico do autor*)

Tal “megafone” amplifica o dialeto berlinense como dado autóctone não meramente ilustrativo mas, constitutivo da cidade. A língua do livro não é a chamada língua culta, tampouco a linguagem oral dos antigos narradores. Seu linguajar forja-se na parte baixa da cidade, no meretrício, no beco dos desvalidos, do berlinense, enfim, que, para Benjamin, “fala como conhecedor”, “degusta o que diz”, e, “quando insulta, zomba ou ameaça, ele toma algum tempo para fazê-lo” (BENJAMIN, 1994, p. 57). O dialeto berlinense se apresenta intrincado à língua informativa da cidade, a língua do poder, com seus avisos, regulações, textos radiofônicos, protocolos sobre tratamento contra impotência sexual e outros inumeráveis materiais textuais utilizados por Döblin. O escritor e ensaísta alemão proclama que a “verdadeira glória” do romancista moderno seria a de apresentar realisticamente os fenômenos pessoais e sociais fazendo entrecruzarem-se no espaço literário as “coisas da vida privada, da vida intimamente pessoal, da vida social e dialógica, coisas do indivíduo, da relação mútua entre os sexos, do amor, do casamento, da amizade”. (DÖBLIN, 2017, p. 173).

Benjamin busca identificar o “sal épico” do romance de Döblin apreciando a forma como a cidade de Berlim (em especial Alexanderplatz) é alçada à protagonista em detrimento da personagem principal, Franz

Biberkopf: “por que o livro se chama *Berlin Alexanderplatz*, enquanto *A história de Franz Biberkopf* só aparece como subtítulo”? (BENJAMIN, 1994, p. 57) se pergunta o autor. Sobre essa questão, a filósofa brasileira Carla Milani Damiano (2009) vê um jogo duplo na resenha de Benjamin que elogia a “epicidade da obra” por um lado, mas condena o que ela chama de “trajetória de *petit criminel* ao *petit bourgeois*”, própria, segundo cita do autor, de um “antigo romance burguês de formação”.

Agradaria a Benjamin, portanto, a parte do estilo linguístico (o uso de dialetos, provérbios e expressões coloquiais) e literário do livro (a montagem que expõe documentos do dia a dia) e não o “caráter humano” ali presente. O traço de união que possa existir está em que *Alexanderplatz* “rege o destino” de Biberkopf – um entre os vários desempregados que por ali transitam. O que Benjamin reprova, em suma, é a cura do personagem. (DAMIÃO, 2009, p. 54)

Benjamin entende, portanto, a suposta “cura” de Biberkopf como resultado de estratégias do *Bildungsroman*, o “romance de formação”, quando, ao contrário, Döblin parece desejar parodiar o gênero de forma crítica. O ideário otimista de desenvolvimento moral e de redenção por meio da conversão a uma “vida decente” se apresenta na obra de forma irônica, descrente.

Alexanderplatz, o raio de no máximo mil metros em que se move a existência de Franz Biberkopf (Benjamin), cenário onde se forja o linguajar-linguagem do romance, nos é apresentada pelo crítico berlinense. Aquela área em que rugiam trens subterrâneos sofria, há dois anos, a ação violentamente transformadora de guindastes e escavadeiras que escancaravam, “mais profundamente que em qualquer outro lugar, as vísceras da grande cidade”, para onde

se abrem à luz do dia os pátios dos fundos em torno da praça Georgenkirch, e onde se preservara mais silenciosamente que em outras partes da cidade, nos labirintos em torno da Marsiliusstrasse (onde as secretárias da Polícia dos Estrangeiros estão alojadas em cortiços) e em torno da Kaserstrasse (onde as prostitutas praticam, à noite, suas rondas imemoriais), remanescentes intactos da última década do século passado. Não é um bairro industrial, e sim comercial, habitado pela pequena burguesia. No meio de tudo isso, o negativo sociológico desse meio: os marginais, reforçados pelos contingentes de desempregados. Biberkopf é um deles. (BENJAMIN, 1994, p. 57-58)

2 *A pena começa... na Berlim-montagem*

Libertado da prisão, colado ao muro vermelho da penitenciária, horrorizado por não mais pertencer ao grupo dos que lá dentro catavam batatas, ou ainda “carpintejavam, envernizavam, selecionavam, colavam” (DÖBLIN, 2009, p. 13), Franz Biberkopf não toma os primeiros bondes elétricos que passam. Instado pelo guarda do presídio, tropeça no próprio pé, toma impulso e se senta no próximo bonde que dispara. A cidade o devora num redemoinho de eventos sensoriais:

Ruas animadas surgiam, a Seestrasser, pessoas subiam e desciam. Dentro dele, o grito soava terrível: atenção, atenção, vai começar. A ponta de seu nariz gelou, sua bochecha vibrava. “Jornal vespertino do meio-dia”. “B.Z.” “A mais nova revista”, “a *Funkstunde*”, “subiu mais alguém?”. Os policiais agora usam uniformes azuis. Desceu do vagão sem que ninguém percebesse, estava no meio das pessoas. E daí? Nada. Olhe a postura, seu porco esfomeado, controle-se, vai sentir o cheiro do meu punho no nariz. Formigueiro, que formigueiro. Como tudo se movimentava. Meu miolo parece que não tem mais banha, deve ter secado por completo. O que era tudo isso? Lojas de calçados, lojas de chapéus, lâmpadas, lojas de bebidas destiladas. As pessoas precisam de sapatos se andam tanto de um lado para o outro, nós também tínhamos uma sapataria, vamos manter isso em mente. Quebravam o calçamento da Rosenthaler Platz, caminhou entre os outros sobre pranchas de madeira. A gente se mistura aos outros, aí tudo passa, daí você não percebe nada, cara. Manequins posavam nas vitrines com ternos, casacos, saias meias e sapatos. Do lado de fora tudo se movimentava mas, lá atrás, não havia nada! Nada parecia ter vida! Tinham rostos alegres, riam, aguardavam na ilha, diante do Aschinger, em dois, ou em três, fumavam cigarros, folheavam jornais. Ficavam como os postes – e – cada vez mais imóveis. Faziam par com as casas, tudo branco, tudo madeira. (DÖBLIN, 2009, p. 14)

A cidade-vórtice que o traga cada vez mais para o fundo, “não podia voltar, viera de bonde de tão longe até aqui, fora solto da prisão e precisava entrar aqui, bem mais fundo”, (DOBLIN, 2009, p. 15) presta-se bem aos influxos da metáfora do mar com que Benjamin introduz sua resenha, nos advertindo sobre as diferentes formas que com este podemos nos relacionar. Não estamos aqui diante de um poeta épico que se deita na praia para ouvir as ondas ou colher moluscos, tampouco de um narrador mercador que leva e traz histórias de além mar. A serenidade

marítima “fora perturbada por ondas tão altas de acontecimentos e reflexões” (BENJAMIN, 1994, p. 56) que nos encontramos chacoalhados, como Biberkopf, no bonde, em meio aos solavancos da linguagem. Ou, na bela formulação de Benjamin, nos encontramos “molhados, até os ossos, pela espuma da linguagem verdadeiramente falada”. Biberkopf encontra-se, no trecho acima citado, em meio a um amontoado de sensações auditivas, visuais, olfativas, cinéticas.

Tais efeitos não provêm de descrições minuciosas, detidas em pormenores que ofereçam, progressivamente, elementos ao trabalho imaginativo do leitor. O procedimento requer uma leitura de adesão avassaladora, o leitor é sugado não por imagens isoladas, mas pelo ritmo que as preside, como é próprio do efeito de montagem pretendido pelo autor, de que falaremos a seguir.

Referindo-se aos materiais de toda ordem que “enxameiam” no romance de Döblin, Benjamin, que pelo menos desde 1927 colecionava suas *Passagens*, reflete que, “em seus melhores momentos, o cinema tentou habituar-nos à montagem. Agora, ela se tornou, pela primeira vez, utilizável para a literatura épica” (BENJAMIN, 1994, p. 56). As vanguardas alemã e russa já haviam produzido (ou produziram concomitantemente à escrita do romance de Döblin) seus *Berlim, sinfonia de uma grande cidade*, de Walther Ruttmann (1927) e *O homem com a câmera*, de Dziga Vertov (1929), respectivamente. A montagem em ambos os filmes, ora plácida, ora acelerada em fusões e superposições, ritmos que pretendem se imiscuir das temporalidades próprias das metrópoles, inspira a observação de Benjamin.

A relação entre cidade literária e cidade cinematográfica foi objeto de análise empreendida por Elcio Loureiro Cornelsen no artigo “Berlin Alexanderplatz, da cidade-palavra à cidade- imagem” (2004), em que o autor se propõe a analisar o processo de transcrição intersemiótica na representação da cidade de Berlim transposta do romance de Döblin para a série de TV homônima dirigida pelo cineasta alemão Rainer Werner Fassbinder, lançada em 1980.

O pesquisador vê no trabalho de Döblin um procedimento artesanal de montagem de textos extraliterários, movido por “‘fatos’ textuais” e não apenas pelo “‘gênio’ criativo do autor” que, desta forma, se torna um montador. A problemática do artigo é, principalmente, pensar as estratégias utilizadas por Fassbinder para transpor para uma peça televisiva a cidade literária. Partindo de críticas feitas na época de seu lançamento, especialmente aquelas publicadas pelo escritor e crítico literário suíço

Hermann Burger, que se mostra ressentido pela ausência de Alexanderplatz nas imagens (o título de seu ensaio, nos informa Cornelsen, é “Sem lugar para a Alexanderplatz”), o autor contrapõe-se com base no fato de que a cidade literária não é um mero dado cênico. Para Cornelsen, a escrita döbliniana imagina uma Berlim mural, “uma Berlim que ultrapassa meramente o *status* de *Kulisse* (cenário, bastidor) [e] se materializa em sua totalidade através do jornal, da previsão do tempo, do reclame, do sucesso a tocar no rádio, do noticiário político”. (CORNELSEN, 2004, p.18). Seu argumento se desenvolve no sentido de defender a autonomia criativa de Fassbinder e a forma como este projeta, mesmo nas cenas realizadas predominantemente em espaços interiores, a Alexanderplatz exterior. Para nosso intento, cabe-nos reter aqui o aspecto de que a Berlim döbliniana quer realizar-se como metrópole literariamente, uma vez que “o discurso literário da modernidade torna possível a simulação da atividade dos suportes sensoriais por meio da montagem e colagem de textos do cotidiano”. (CORNELSEN, 2004, p. 19).

Tal efeito de montagem produz uma ambiência metropolitana que, saturada por toda gama imagética e textual, não se trama apenas em um espaço exterior à vida privada das personagens. Essa malha de acontecimentos, ou esse “emaranhado”, no dizer de Cornelsen, infiltra-se mesmo na cena mais intimista posta no interior de um ínfimo compartimento onde quer que se encontre Franz Biberkopf. O romance quer pontilhar a linha de privacidade e de proteção que o ambiente doméstico confere às vidas burguesas. Os discursos textuais e signícos em voga na cidade e o arco da vida de Biberkopf encontram-se de tal forma atados que não se pode destacar uma coisa da outra sem que se desarme o dispositivo do romance.

Berlim-Confluência

Para se analisar as vias de ventilação entre espaços citadinos e domésticos em *Infância passada em Berlim por volta de 1900* (1987) é frutífero, antes, se pensar sobre a voz do “eu” do texto. Sabrina Sedlmayer (2011) situa bem as questões suscitadas pela escrita que reputa como “antiautobiográfica” de Benjamin e, em especial, nessa obra, em que identifica um escritor vigilante no sentido de conter o “eu” do enunciado na perspectiva do sujeito histórico, evitando dar espaço demasiado para a própria subjetividade. Para ela, deseja o autor “que a palavra ‘eu’ apenas represente o trabalho misterioso da memória, as infinitas interpolações naquilo que já se foi, e se abra para o avesso do ensimesmamento, a experiência do choque”. (SEDLMAYER, 2011, p. 55).

Refere-se a pesquisadora ao choque entre tempos, entre passado e presente, que, em sua revisitação memoriosa a Berlim, Benjamin detecta. Em suas deambulações, o autor colige locais, obras, objetos, monumentos que, atravessados por ecos de outros tempos, provocam-lhe lampejos à semelhança da sensação fugidia de um “*déjà vu*”, embora, para ele, a expressão francesa pareça insuficiente para designar essa experiência, como se percebe no fragmento “Notícia de uma morte”:

Será tal expressão [*déjà vu*] realmente feliz? Não se deveria antes falar de acontecimentos que nos atingem na forma de um eco, cuja ressonância que o provocou parece ter sido emitida em um momento qualquer na escuridão da vida passada? Além disso, acontece que o choque com que um instante penetra em nossa consciência, como algo já vivido, nos atinge, o mais das vezes, na forma de um som. É uma palavra, um rumor ou um palpitar, aos quais se confere o poder de nos convocar desprevenidos ao frio jazigo do passado, de cuja abóboda o presente parece ressoar apenas como um eco. (BENJAMIN, 1987, p. 89).

Tais detecções, próprias do escritor moderno, foram também objeto de formulação em Döblin no ensaio “O romance histórico e nós” (2017), no qual examina o conceito de “ressonância” para se referir aos ecos e iluminações entre passado e presente na escrita épica.

Ele [o verdadeiro artista] carrega em si um ressoador especialmente delicado e sofisticado. E quando certas coisas históricas de que ele gosta (é preciso que ele goste delas) chegam suficientemente perto, o ressoador vibra e ele, o cientista, será um escritor ou um poeta, se souber transformar a ressonância em linguagem e imagens. (DÖBLIN, 2017, p. 178)

Dirigindo as palavras de Döblin à itinerância de Benjamin, podemos reconhecer o “ressoador” deste último deambulando, pela imaginação, por velhos lugares conhecidos de Berlim. Em sua recomposição, Benjamin buscava, diria Döblin, “abrir a boca aos mortos, movimentar seus esqueletos ressecados” (DÖBLIN, 2017, p. 179), fazendo reemergir a Berlim de sua infância e seus inseparáveis escombros.

O ressoador de Benjamin ou, se quisermos, seu sismógrafo, peregrina, sensível, pelos rumores da Berlim de sua infância. Retomando as reflexões de Sedlmayer, Benjamin faz seu “pensamento itinerante”, expressão que a autora cita do escritor e crítico francês Maurice

Blanchot, com um eu menos individualista e mais gregário, menos particularizado e mais social.

Essa espécie de eu vazado pela experiência se reflete em um dos trechos de *Infância* examinados pela autora: o fragmento “Loggias” (BENJAMIN, 1987, p. 132), vocábulo italiano mantido por Benjamin no original, que ela traduz por varandas e/ou galerias semiabertas sustentadas por colunas – no caso da experiência do filósofo, por cariátides. Sedlmayer percebe nesse espaço entreaberto uma forma de compreender o lugar sempre transitório ou o entre-lugar que caracteriza, no ver da autora, toda a obra benjaminiana.

As *loggias* eram o lugar da casa contíguo ao exterior, voltadas para o bairro, para a cidade, lugar onde, nos conta Benjamin, roupas eram estendidas em varais, de onde se podia ver uma árvore em crescimento em cuja cerca protetora cocheiros dependuravam suas capas para proceder ao trato dos cavalos. Era o lugar onde se batiam tapetes, onde se arejavam colchões, onde as manhãs “há muito já eram manhãs” quando alguém ali chegava. Era, ainda, o lugar da “tertúlia de leitores”, onde os meninos liam *Romeu e Julieta*. As *loggias*, portanto, não eram lugar privado de um morador, de uma família, ao contrário, tratavam-se de espaços compartilhados, pontilhados, frequentados por muitos. A menção às *loggias*, que Benjamin faz também no fragmento “Rua Blumeshof, 12” (BENJAMIN, 1987, p. 95), como lugar que lhe “facultava a visão dos pátios das casas vizinhas com porteiros, crianças e tocadores de realejo”, denota esse movimento constante de explorar, por meio de seus fragmentos, as fronteiras nas quais ocorrem experiências coletivas, históricas, e não particulares, mesmo em se tratando do cotidiano domiciliar. Berlim começa nas *loggias*, afirma Benjamin, o “próprio Deus da cidade” começa nelas e “sob sua guarda se reconciliam o tempo e o espaço”. (BENJAMIN, 1987, p. 134).

Essas varandas que davam para os pátios são também atravessadas por outras experiências compartilhadas. As confluências entre pobres e ricos são tema do fragmento “Um anjo de natal” (BENJAMIN, 1987, p.120). No pátio contíguo às *loggias* o menino Benjamin via aproximarem-se as crianças pobres vendendo ovelhinhas de lã, as quais, juntamente com outros meninos ricos, comprava por ordens paternas, forma que os adultos encontraram para abrandar os constrangimentos que cercavam as relações entre os que davam e recebiam esmolas. Na varanda, à vista de todos, estava a árvore natalina enfeitada pela mãe, a despeito da família ser de origem judaica. Em seu quarto, aguardando

soarem as seis horas, o menino Benjamin se deixa trespassar por “uma flecha que vibra no coração do dia”:

Já estava escuro; apesar disso não acendi a lâmpada para não desviar o olhar das janelas que davam para o pátio, atrás das quais se viam agora as primeiras velas. De todos os momentos da existência da árvore de Natal aquele era o de maior ansiedade, momento em que sacrificava à escuridão agulhas e ramos para não ser nada além de uma constelação inacessível e, no entanto, bem próxima, atrás da janela embaçada de uma moradia dos fundos. Porém, como aquela constelação por vezes agraciava uma das janelas abandonadas, enquanto muitas permaneciam escuras, e outras, ainda mais tristonhas, se atrofiavam à luz de gás da noite emergente, parecia-me que essas janelas natalinas continham em si a solidão, a velhice e a indigência – tudo aquilo que os pobres calam. (BENJAMIN, 1987, p. 121).

Transmutada pelo olhar da criança em uma constelação, a árvore natalina ilumina, desperta e conecta as janelas do entorno antes isoladas ou apagadas. Entre janelas e *loggias*, a experiência de Benjamin palmilha passagens, corredores, estruturas basculantes que se abrem entre classes sociais distintas.

No fragmento “O telefone” (BENJAMIN, 1987, p.79) somos apresentados ao aparelho que já era um “consolo para a solidão” de uma geração mais jovem quando, adulto, o escritor o convoca de lá do “corredor escuro” onde habitava. O objeto aparece como um “herói lendário”, um viajante do tempo, indo e vindo da maturidade, à infância e à juventude de Benjamin. O mesmo aparelho que “ganhou os aposentos iluminados” habitados por gerações mais jovens e “que piscava com a luz da derradeira esperança” para os desesperados, perturbara outrora não apenas as tardes de sesta de seus pais como também “a época da história universal no curso da qual adormeceram” (BENJAMIN, 1987, p.80).

Instalado, conforme indica o autor, “entre o baú de roupa suja e o medidor de gás”, o aparelho fissa o espaço privado e ganha as redondezas ao despertar, com seu som potente, a atenção sobressaltada dos vizinhos. É possível imaginar uma cadeia deles interrompendo tarefas rotineiras e especulando sobre que voz desejava ali se enunciar pela campainha, até que, apressado, o jovem Benjamin finalmente continha o som estridente da engenhoca “arrancando-lhe os dois auscultadores que tinham peso de halteres” (BENJAMIN, 1987, p.80). Torna-se difícil resistir a discorrer benjaminianamente sobre o aparelho que se tornaria familiar a tantos de

nós num futuro próximo, cada vez menor e mais apresentável, tomando seu lugar na mobília de salas e copas onde encontrava-se disponível também para vizinhos ainda resistentes a adquirir os próprios, e que, numa trajetória cada vez mais vertiginosa em direção à sua miniaturização como aparelho multifuncional pessoal, ganharia bolsos e cabeceiras, onde guardaria, privatizadas, inclusive nossas redes de relações.

Considerações finais

Chamamos a atenção para alguns aspectos que marcam as distintas temporalidades da escrita das duas obras bem como das diferentes espacialidades nelas abordadas. *Berlin Alexanderplatz* é um romance “aqui-e-agora”, escrito no período de 1927 a 1929, publicado neste último. A própria resenha de Benjamin sobre a obra de Döblin, também escrita “a quente” (em 1930), nos informa sobre a perturbação que esta causara na “serenidade do leitor”, registrando “a perplexidade de muitos leitores desse novo livro” (BENJAMIN, 1994, p. 56). Para dar conta, no estilo, da cacofonia de Alexanderplatz, lugar dos párias, da violência e da pobreza, Döblin faz sua composição heterogênea de elementos nas quais o protagonista do romance, Franz Biberkopf, é tragado. A cidade do *lumpen* com seu cotidiano febril e violento, parece infiltrar-se em seus pensamentos e reger seus desígnios.

Infância é uma incursão memoriosa de um Benjamin que viveu na região nobre de Berlim, em Grunewald e Charlottengurg. Escrita após pelo menos três décadas da data em que, no título, menciona corresponder à sua infância (por volta de 1900) quando o autor já encontrava-se num exílio que não teria mais fim, é um texto fragmentário, cravejado de imbricações temporais diversas. A personagem que, vestida de primeira pessoa, perambula em diferentes idades pela casa da infância de Benjamin margeia o precipício, inscrevendo o tenebroso momento presente da guerra numa perspectiva histórica.

Em ambos os autores a cidade é viva, caleidoscópica, é ruína e projeta-se adiante.

Referências

BENJAMIN, Walter. A crise do romance (1930). In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas: I. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 54-60.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas: I. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.

BENJAMIN, Walter. Infância em Berlim por volta de 1900. In: _____. *Rua de mão única*. Obras Escolhidas II. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa, São Paulo: Brasiliense, 1987.

CORNELSEN, Elcio Loureiro. Berlin Alexanderplatz – da cidade-palavra à cidade-imagem. *Devires*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 8-31, 2004. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/231>>. Acesso em: 08 jun. 2018.

DAMIÃO, Carla Milani. A resenha “Crise do romance” de Walter Benjamin: Alfred Döblin e Berlin Alexanderplatz. *Artefilosofia*, Ouro Preto, v. 6, p. 44-56, abr. 2009. Disponível em: <www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/download/694/650>. Acesso em: 8 jun.2018.

DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz*. Tradução de Irene Aron. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 9-47.

DÖBLIN, Alfred. O romance histórico e nós (1936). In: _____. *A construção da obra épica e outros ensaios*. Trad. Celeste Ribeiro de Sousa e Alceu João Gregory. Florianópolis: EDUFSC, 2017. p. 159-186.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Da escrita filosófica em Walter Benjamin. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Fapesp; Annablume, 1999.

SEDLMAYER, Sabrina. Sobre os restos: ‘Infância berlinense por volta de 1900’. *Cadernos Benjaminianos*, Belo Horizonte, n. 4, p. 51-59, ago.-dez. 2011. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/5336/4744>>. Acesso em: 8 jun.2018.

Recebido em: 8 de outubro de 2018

Aprovado em: 22 de novembro de 2018



Alfred Döblin, crítico-romancista: propostas para o novo romance e a aliança da teoria e da prática em *Berlin Alexanderplatz*

Alfred Döblin, critic-novelist: proposals for the new novel and the alliance between theory and practice in Berlin Alexanderplatz

Izabela Baptista do Lago

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

Resumo: A partir de ensaios de Alfred Döblin sobre o romance, publicados entre 1913 e 1930, o presente artigo examina as considerações críticas e teóricas do autor sobre o romance enquanto gênero literário e obra de arte em consonância com seu tempo. Considerando em especial a proposta romanesca de Döblin na forma do romance épico, uma breve análise do romance *Berlin Alexanderplatz*, publicado em 1929, verificará em que medida os elementos presentes nesta obra se adequam com o posicionamento expressado por seu autor. Por fim, conclui-se que Döblin concilia suas propostas teóricas com a sua prática artística, transformando-se no crítico-romancista do romance épico, alinhado com as transformações e aspirações culturais do século XX.

Palavras-chave: Döblin; romance épico; crítico-romancista.

Abstract: Based on Alfred Döblin's essays on the novel, published between 1913 and 1930, this article examines the author's critical and theoretical considerations of the novel as a literary genre and work of art in accordance with its time. Chiefly considering Döblin's novelistic proposal in the form of the epic novel, a brief analysis of the novel *Berlin Alexanderplatz*, published in 1929, will verify the extent to which the elements present in this work can correspond with the position expressed by its author. Finally, it can be concluded that Döblin conciliates his theoretical proposals with his artistic practice, which turns him into a critic-novelist of the epic novel, aligned with the transformations and cultural aspirations of the 20th century.

Keywords: Döblin; epic novel; critic-novelist.

Alfred Döblin (1878-1957), ensaísta e escritor alemão, é autor de vários ensaios em que aborda suas concepções sobre o romance a partir de um posicionamento crítico acerca das publicações de sua época. No entanto, é sobretudo após a publicação de seu romance *Berlin Alexanderplatz* (1929), ambientado na cidade de Berlim nos anos 1920, que Döblin se impõe no cenário literário. *Berlin Alexanderplatz* representa a concretização das propostas de Döblin para o novo romance, ao aliar a prática literária e o posicionamento teórico de seu autor. De acordo com a crítica literária, devemos a Döblin a criação do romance épico, alinhado com as vanguardas do século XX (SOUZA, 2017, p. 9), como demonstraremos neste artigo.

1 A crise do romance e o “velho” romance

Nos ensaios de Alfred Döblin com os quais trabalharemos, publicados entre 1913 e 1930 – “Técnica verbal futurista” (1913), “Observações sobre o romance” (1917), “Reforma do romance” (1919), “O trabalho no romance” (1928), “A construção da obra épica” (1929) e “Crise do romance?” (1930) –, o autor aponta os entraves que os romances de sua época vêm apresentando, problemas que, segundo este, são responsáveis por uma “crise” no romance enquanto gênero.

A concepção do romance atual para Döblin, o romance épico, que se diferencia do romance “velho”, “antigo”, está esparsa em seus ensaios, e parte, muitas vezes, de suas críticas a outros romances: ou seja, Döblin diz mais sobre “como não deve ser um romance”, o que faz a partir de uma leitura crítica de romances de seus contemporâneos, como o romance de Marinetti, *Mafarka, o futurista* (1910), e *A cidade do cérebro* (1919), de Otto Flake.

No início do ensaio “Técnica verbal futurista”, Döblin relembra o artigo que escreveu em 1912 sobre a exposição de quadros futuristas, enaltecendo a importância deste movimento de vanguarda, que contribuiu para a originalidade e a liberdade no trabalho do artista: “O Futurismo é um grande passo. Ele representa um ato de libertação. Não se trata de uma tendência, mas de um movimento. Melhor dizendo, é o movimento do artista para diante” (DÖBLIN, 2017a, p. 83-84).

Todavia, no que diz respeito ao romance futurista, Döblin refuta o fascínio pela técnica e os decretos categóricos expressos por Marinetti acerca da obra de arte inovadora, concluindo que “o método não tem

lugar na arte” (*Ibid.*, p. 89). Nesta oportunidade, enaltece a “[...] leveza do puro escritor desligado de teorias, que sobrevoa as muralhas” (*Ibid.*, p. 90), colocando em evidência a autonomia e a subjetividade do artista e de seu trabalho de criação, ressaltando que cada um se desenvolve de uma maneira que lhe é única, e que um artista deve agir com cautela em relação ao outro: “Não há uma medida literária e artigos universais” (*Ibid.*, p. 91).

Crítica similar é feita por Döblin no ensaio “Reforma do romance”, no qual ele se insurge contra o tom de manifesto expresso pelo autor alemão Otto Flake no prefácio de seu romance *A cidade do cérebro*. Neste ensaio, Döblin mais uma vez se posiciona contra a existência de proposições ou diretrizes para a obra literária; para ele, em termos de romance, “tudo é livre [...]” (DÖBLIN, 2017c, p. 101). Ademais, Döblin vale-se da obra de Flake para questionar o uso do romance como espaço para a reflexão filosófica na medida em que este autor se utiliza da forma do romance para colocar em evidência a razão e a reflexão. Döblin conclui: “O reflexivo tem [...] um caráter artístico duvidoso e de fácil polemização. É óbvio que o puramente reflexivo não tem nada a ver com a arte” (*Ibid.*, p. 104). É neste sentido que Döblin se posiciona contra *roman à thèse*: “É perigoso escrever livros que têm a função de provar algo” (*Ibid.*, p. 117).

Estas observações sintetizam uma das causas que Döblin aponta como responsáveis pela crise no romance, a confusão das fronteiras entre as artes e as ciências. Em “A construção da obra épica”, Döblin afirma que a era científica deu o golpe fatal no poético: “Os autores, em sua ignorância, não percebem o tipo de instrumento que lhes foi colocado nas mãos. São liquidados pelo racionalismo e pela era científica” (DÖBLIN, 2017e, p. 130). Para Döblin, o escritor não deveria usar o mesmo método de um teórico ou de um historiador (*Ibid.*, p. 131), pois assim a obra perde o seu caráter artístico.

A partir dessas duas críticas a romances de sua época, podemos inferir que Döblin se alinha com os movimentos de vanguarda no sentido de que estes apregoam uma maior liberdade criativa para o artista, na medida em que rompem com a obrigatoriedade de seguir as regras e imposição da tradição. Com efeito, em “A construção da obra épica”, Döblin enfatiza a ideia de que o escritor não pode comprometer sua liberdade em razão da herança de uma tradição, encarada como um dogma: “[...] devemos fazer do romance o que nos parece correto” (*Ibid.*, p. 133). Pois, continua, poucas são as regras estáveis que se apresentam ao artista; é, em suma, o próprio

artista quem elabora a maioria das regras artísticas, uma vez que a obra de arte não tem forma fixa, está em constante evolução, “[...] geralmente em oposição à tradição e aos seus representantes” (*Ibid.*, p. 133). Döblin enaltece “[...] o benefício da ação artística, livre e variada (*Ibid.*, p. 134), e consolida o seu papel como artista-escritor ao afirmar que “[...] a obra de arte é coisa do artista; não é o passado quem me dita as regras, eu mesmo dou as regras [...]” (*Ibid.*, p. 135).

Todavia, apesar da benéfica ruptura empreendida pelas vanguardas, a partir do momento em que estas se transformam em movimentos, ditando regras, métodos e técnicas aplicados à produção de obras literárias, estas perdem seu valor artístico e contribuem para o movimento de declínio do romance. Pois, de acordo com Döblin, além da confusão das fronteiras entre as artes e as ciências como vimos na crítica ao romance de Flake, outro problema que contribui para o declínio do romance é a sua simplificação, questão tratada no ensaio “Observações sobre o romance”, como veremos adiante.

Nesse ensaio, Döblin discorre sobre o fenômeno que denomina “simplificação do romance”, que ocorre quando este se volta para os elementos dramáticos da narrativa, focando-se na ação, no espetáculo, no suspense, na tragédia ou na comédia. Esta forma de romance é problemática na medida em que apresenta “[...] vícios da condensação, da exposição evidente e clara dos problemas” (DÖBLIN, 2017b, p. 93), o que resulta em uma falsa representação da realidade, afastando-se da obra épica, pois, como afirma Döblin em “A construção da obra épica” (1929), a característica fundamental da obra épica é que ela fale da realidade (DÖBLIN, 2017e, p. 153).

Döblin, além de identificar a problemática da simplificação do romance, especula sobre as razões que levaram ao afastamento da épica no romance, concluindo que a concentração do romance na ação, no drama, no suspense e/ou na psicologia se deve a um declínio da capacidade de leitura do público: “[...] os leitores estão sendo completamente arruinados pelos jornais. A impaciência é a medida de todas as coisas” (DÖBLIN, 2017b, p. 94). Para corroborar sua tese acerca do declínio da leitura, Döblin responsabiliza o filme, que equipara ao jornal, pois estes, com respaldo no suspense e na novidade, conduzem à crise do romance: “Essa proximidade com a informação cotidiana desacredita o romance, torna-o para alguns o gênero mais rebaixado” (*Ibid.*, p. 96). Nesse sentido, Döblin conclui: “É o completo fracasso do romance” (*Ibid.*, p. 94). O escritor,

portanto, a fim de enfrentar a crise do romance, deve se posicionar no sentido de negar adaptar-se os elementos que fazem do filme e dos jornais produtos de consumo imediato, a novidade e o suspense, como vimos.

Por fim, Döblin também identifica como uma forma de simplificação do romance a presença de explicações sobre a própria obra em seu conteúdo. Esta é uma das críticas que Döblin também dirige à obra de Flake, o qual acusa de explicá-la no prólogo, causando o seu empobrecimento (DÖBLIN, 2017c, p. 107).

São estes problemas, de acordo com Döblin, que afastam o romance da épica, e que levam à perda de seu caráter artístico, culminando na “crise” vivenciada pelo gênero. É neste sentido que o romance se afasta da épica, pois, ao contrário da obra épica, que apresenta “[...] uma realidade completa, perfeitamente acabada” (DÖBLIN, 2017b, p. 95), o romance produzido por seus contemporâneos apresenta um descompasso entre a realidade e a sua forma, e esta é uma das razões de seu declínio enquanto obra de arte. Como observa Alceu João Gregory, na “Introdução” para o volume da tradução dos ensaios, *A construção da obra épica e outros ensaios* (2017): “O problema do romance à época de Döblin, a sua crise, por assim dizer, está em não conseguir trazer para dentro de sua forma, redonda, acabada, completa, uma realidade incompleta, desintegrada, frustrada” (GREGORY, 2017, p. 50).

Por meio da argumentação acima exposta, Döblin propõe a forma do romance épico como uma reação à crise, uma maneira de consolidar o romance diante das transformações e reivindicações artísticas de sua época: ao criticar a confusão das fronteiras entre artes e ciência, refutando o puramente reflexivo na arte, Döblin entende que a obra deve procurar um equilíbrio entre o reflexivo, o inteligível e o afetivo (DÖBLIN, 2017c, p. 104). De fato, em “Crise do romance?” (1930), Döblin enfatiza a exigência da fantasia [fabulação] e a capacidade de representação como formas de consolidar o romance (DÖBLIN, 2017f, p. 157), elegendo a fábula como elemento artístico primordial do romance. Neste sentido, ao mesmo tempo em que acata o que há de positivo nos movimentos de vanguarda, romper com a tradição, Döblin defende a liberdade artística de cada um, reconhecendo a autonomia do artista em sua individualidade.

É este resgate da épica, enfim, que Döblin aponta como primordial para a formação de um “novo romance”, um romance de vanguarda, capaz de resgatar o valor do romance enquanto expressão artística, que se completaria na forma do que denomina o “romance épico”.

2 A proposta döbliniana do romance épico

Mas, enfim, em que consistiria o romance épico defendido por Döblin? Esta resposta também se encontra esparsa entre os ensaios do autor, que, ao longo destes, pincela os elementos que considera fundamentais em uma obra artística literária.

Em “Técnica verbal futurista”, Döblin cita como características de uma obra literária “admirável”: o estilo original e impetuoso, o anseio muito forte pela busca da realidade (DÖBLIN, 2017a, p. 88). Em “Reforma do romance”, Döblin elogia na obra a “proximidade da vida”, o “arrepio” e a “admiração diante da verdade” (DÖBLIN, 2017c, p. 108). Neste mesmo ensaio, Döblin manifesta sua preocupação com a unidade da obra (*Ibid.*, p. 111), com a coerência entre método e conteúdo: para ele, não basta ser inovador na forma e “antigo” nas ideias (*Ibid.*, p. 110).

Como já vimos, a preocupação fundamental de Döblin é com a representação da realidade pela obra literária, e é com base neste elemento que ele explica em “A construção da obra épica”, o que faz uma obra ser “épica”:

A capacidade de seu criador de penetrar fundo na realidade, de atravessá-la, para atingir as grandes situações básicas, simples e elementares, bem como as personagens da existência humana. A isto se acrescenta a impetuosa arte de fabular do autor para compor a obra da palavra viva. E, em terceiro lugar, derrame-se tudo na corrente da linguagem viva, que o autor acompanha (DÖBLIN, 2017e, p. 153).

De acordo com Gregory, na proposta döbliniana de romance, esta preocupação com a representação da realidade se concretizaria com “[...] um romance que projete a simultaneidade dos fatos, a sobreposição em camadas dos acontecimentos e a não linearidade do tempo e do espaço” (GREGORY, 2017, p. 56). Ainda segundo Gregory:

A proposta romanesca de Döblin [...] está mais voltada para a forma de elaborar, para o modo como os assuntos se dispõem, num compromisso exclusivo com a palavra. Essa forma e disposição é que carregam em si uma carga nada harmônica, que entra em conflito com uma apresentação linear e progressiva dos assuntos. A proposta de Döblin está relacionada a uma nova forma de narrar, que caracterizaria um novo subgênero de romance, o qual denomina de romance épico (*Ibid.*, p. 58).

A fim de recolocar o romance na posição de uma obra de arte relevante e valiosa, Döblin propõe resgatar a épica, e, para isto, observa, é necessário observar o passado, sobretudo aqueles escritores que considera mestres da arte de narrar, quais sejam, Homero, Dante, Cervantes e Dostoiévski, de acordo com o ensaio “Observações sobre o romance”. Döblin reconhece que os exemplos do passado podem reconectar o escritor com o caráter épico dessas narrativas-modelo. Estes autores produziram obras épicas porque nelas a realidade que apresentam é completa, redonda, acabada, apresentam uma visão de um mundo integrado, um todo coerente (DÖBLIN, 2017b, p.95).

Com efeito, é nesse sentido que Döblin rechaça, como vimos, os romances que colocam em primeiro plano conflitos, relações amorosas, suspense, taxando-os de romances velhos, comerciais (de consumo) ou de folhetim, ao mesmo tempo em que também critica o uso do romance para a especulação filosófica.

Em “Reforma do romance”, Döblin propõe o resgate do valor do romance enquanto expressão artística, uma vez que “[a] função da arte não é a mudança, esclarecimento e despertar de novos raciocínios, mas sim, a apresentação de configurações sensíveis, que influenciem os estados emocionais, inclusive os desejos e as movimentações intelectuais” (DÖBLIN, 2017c, p. 102).

Em “Crise do romance?” Döblin enfatiza mais uma vez a necessidade de não se misturar ciência [filosofia] e arte, pois o romance deve ser um gênero artístico: “O romance não deve ser conduzido à filosofia, mas sim à forma artística” (DÖBLIN, 2017f, p. 157).

Em sendo assim, o “progresso do romance” (DÖBLIN, 2017c, p. 112), para Döblin, deve aliar inovação na forma e no conteúdo a partir de uma nova responsabilidade artística, com base na coerência (*Ibid.*, p. 109-110).

A partir de seus ensaios “A construção da obra épica” e “Crise do romance?”, podemos inferir que o novo romance proposto por Döblin representa, além da busca por uma nova forma de narrativa, também uma busca de uma outra linguagem, alinhada com a representação da realidade de seu tempo. É neste sentido que Döblin disserta sobre o trabalho do escritor na concretização deste projeto.

3 O autor épico: o papel do escritor na construção da obra épica

No que se refere à produção do romance épico, Döblin dá ênfase especial ao trabalho do escritor. Como vimos nas proposições já discutidas retiradas dos ensaios “Técnica verbal futurista”, “Reforma do romance” e “A construção da obra épica”, Döblin defende a autonomia do escritor frente à tradição e às regras e métodos determinados pelos movimentos literários, enaltecendo-o como “artista da palavra”, valorizando-o em sua singularidade.

Após discorrer sobre os problemas e a crise do romance em sua época e propor uma nova forma de expressão artística literária capaz de representar a realidade de seu tempo, o romance épico, Döblin se dedica a analisar os elementos necessários para transformar o romancista em um “escritor épico”.

Em “A construção da obra épica” Döblin salienta a diferença de produção entre poeta épico de antigamente e o autor contemporâneo: para o primeiro, a sua obra tomava a forma um trabalho coletivo entre autor e público, que devido à oralidade da performance da obra, manifestava uma crítica produtiva e viva; já para o escritor contemporâneo, a construção da obra se converte em um trabalho solitário, individualista, uma vez que, como de dá pela escrita, perde-se a conexão com seu público-receptor, o que causa um impacto na própria obra:

A situação atual dos estados produtores de cultura é propícia a criar por toda parte autores individualistas, pois as grandes associações, as grandes coletividades são, em nossos países, geralmente de ordem política e econômica; não existem coletividades poderosas em torno de ideias, pelo menos, para a maioria dos autores; neste sentido, em geral, não sopram bons ventos, nem para o grande teatro nem para a grande obra épica (DÖBLIN, 2017e, p. 137).

Nesta conjuntura do processo de produção épica, Döblin ressalta a importância do trabalho do escritor épico: na incubação da obra épica, o “eu” observador assume o papel e a função do público de “carregar o povo dentro de si” (*Ibid.*, p. 141). Assim, o escritor épico toma para si um papel coletivo, e atua como um “porta voz” desse povo na medida em que sua obra é a expressão de uma consciência coletiva. A obra épica, portanto, representa a aliança entre a expressão de uma coletividade e o esforço de um ser individual, que se exerce no trabalho da escrita.

Em uma tentativa de demonstrar como se desenvolve esse trabalho de escrita, Döblin discorre, em “O trabalho do romance”, sobre como transcorre o seu próprio processo de produção literária, que se dá a partir de uma aliança entre o trabalho intelectual e a imaginação:

Não se deve traçar um plano. Dia após dia, preciso da surpresa daquilo que será amanhã; assim o trabalho torna-se empolgante, adquire ares de aventura, do contrário, seria insuportável. Repito: nada de melancolia e, sim, forte claridade, função intelectual especialmente ativada. Colabora-se, encolhe-se, seleciona-se, rejeita-se, atraem-se situações (DÖBLIN, 2017d, p. 121).

Além disso, debruçando-nos sobre a experiência pessoal de escrita de Döblin que reverbera na sua proposta romanesca, sublinhamos a relação entre condições de produção e a obra produzida. Como bem sintetiza Gregory (2017, p. 62): “O autor épico deve ser um profundo conhecedor da realidade em que vive, só assim conseguirá escapar de trazer para dentro de sua obra representações superficiais, calcadas na ação e no suspense”.

Na perspectiva de Döblin, o trabalho da criação literária está intrinsecamente relacionado com o espaço urbano: criar com o ruído da cidade vai resultar em um romance sobre a cidade, como é o caso do romance *Berlin Alexanderplatz*, como explica o autor no citado ensaio, usando como o exemplo o seu próprio trabalho e a obra que assim produziu.

Concluimos, portanto, que o romance épico proposto por Döblin é construído com base na habilidade de seu autor, o autor épico, em encontrar o equilíbrio entre o reflexivo, o inteligível e o afetivo (DÖBLIN, 2017c, p. 104), em sua capacidade como artista em trazer unidade e coerência para a obra (*Ibid.*, p.106-107), em se empenhar contra a artificialidade, além de carregar em si a voz do coletivo (DÖBLIN, 2017e, p. 141).

4 Döblin, escritor épico, narrador nato

Após elencarmos as proposições de Döblin para a obra épica e sua produção, analisaremos a seguir o romance *Berlin Alexanderplatz* à luz desta concepção romanesca.

Walter Benjamin, no ensaio “A crise do romance” (1930), retoma alguns dos argumentos já abordados por Döblin em seus ensaios sobre o romance e antecipa algumas de suas ideias acerca do tema do declínio

da experiência e da narração tradicional que aprofundará nos ensaios “Experiência e pobreza” (1933) e “O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1936). Benjamin inicia o ensaio explicando que o declínio da narrativa se deve espaço que a leitura de romances tem ocupado no mundo contemporâneo:

A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém. [...] O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fadas, sagas, provérbios, farsas – é que ele não provém da tradição oral nem a alimenta (BENJAMIN, 1994, p. 54-55).

É em consonância com os argumentos de Döblin em “A construção da obra épica” que Benjamin diferencia o romancista do poeta épico, retomando e alinhando-se com suas proposições na medida em que enaltece o romance *Berlin Alexanderplatz* como a concretização dos argumentos críticos e teóricos de seu autor. Como observa Benjamin, ao tratar da crise do romance e propor a forma do romance épico para se opor a ela, Döblin confirma suas teorias em seu romance, obra de um “narrador nato” (*Ibid.*, p. 55). Benjamin conclui: “Como teórico, Döblin não se resigna com essa crise, mas antecipa-se a ela e a transforma em coisa sua. Seu último livro mostra que em sua produção a teoria e a prática coincidem” (*Ibid.*, p. 55).

Döblin se torna um “narrador nato” porque “[...] raramente se havia narrado nesse estilo, raramente a serenidade do leitor fora perturbada por ondas tão altas de acontecimentos e reflexões, raramente ele fora assim molhado, até os ossos, pela espuma da linguagem verdadeiramente falada” (*Ibid.*, p. 56).

Assim como propôs em “A construção da obra épica”, em *Berlin Alexanderplatz* Döblin atua como porta-voz da coletividade na medida em que faz de seu livro “[...] um monumento a Berlim” (*Ibid.*, p. 57), retratando e dando voz ao seu povo, à pequena burguesia, aos marginais, aos criminosos e aos desempregados que nela transitam, ao fazer do dialeto berlinense o seu meio de expressão. A tradição oral se encontra também presente na forma do romance de Döblin, cujos capítulos são estruturados no estilo das narrações populares (*Ibid.*, p. 57) e também por retomar narrativas e canções da tradição oral nos diálogos entre os seus personagens, como, por exemplo, os “ensinamentos” presentes na

história de Zannovich, contada ao protagonista Franz Biberkopf logo no primeiro livro do romance (DÖBLIN, 2009, p. 21-23).

Nesse aspecto, a fabulação, elemento principal da épica que vinha se perdendo no romance, como observou Döblin, se reencontra em *Berlin Alexanderplatz* com a retomada dessa cultura popular (como as menções ao conto de fadas João e Maria, as cantigas de guerra, os produtos culturais da época retratada no romance, como o teatro de Piscator, etc.) e, sobretudo, com a intertextualidade com a Bíblia (a cidade, Berlim, apresentada como uma Babilônia). Como observa Benjamin: “Os versículos da Bíblia, as estatísticas, os textos publicitários são usados por Döblin para conferir autoridade à ação épica. Eles correspondem aos versos estereotipados da antiga epopeia” (BENJAMIN, 1994, p. 56).

A preocupação de Döblin com a representação da realidade na obra literária, impasse nos romances de sua época na medida em que estes encontram diante do desafio de apresentar a realidade fragmentada, desintegrada e multifacetada do século XX, se resolve em *Berlin Alexanderplatz* com a adoção dos recursos da montagem e da colagem na estrutura do romance, que rompem com a narrativa linear. Como ressalta Benjamin, enquanto princípio estilístico, “[a] montagem faz explodir ‘o romance’ estrutural e estilisticamente, e abre novas possibilidades, de caráter épico, principalmente na forma” (BENJAMIN, 1994, p. 56).

De fato, Döblin inova ao trazer para o romance a heterogeneidade da linguagem, das narrativas e dos textos presentes no ambiente urbano berlinense, apresentando “fragmentos” da realidade cotidiana ao incluir no livro as imagens das placas que Franz Biberkopf vê ao penetrar em Berlim (DÖBLIN, 2009, p. 51-52) e ao integrar às descrições o conteúdo de informes publicitários ou cartas oficiais – como o comunicado que o protagonista recebe do comissário de polícia (*Ibid.*, p. 44-45) – e a maneira peculiar como escreve os diálogos entre os personagens entremeados pelos pensamentos e observações de Franz Biberkopf, o diálogo interior do protagonista, de forma altamente dinâmica e sem demarcações no texto, como podemos verificar no trecho abaixo transcrito:

Caminha com Pums pela Alten Schönhauser Strasse, sobe até a ala lateral, lá fica o seu escritório, diz Pums. Há luz lá em cima, o cômodo parece mesmo um escritório, com telefone, máquinas de escrever. Uma senhora de certa idade, de rosto severo, entra e sai sempre da sala onde Franz está sentado com Pums: “Esta é minha mulher, senhor Franz Biberkopf, ele quer participar hoje”. Ela sai

como se não tivesse ouvido nada. Franz lê enquanto Pums lida em sua escrivania, quer ver algumas coisas no jornal *Berliner Zeitung* que está sobre a cadeira: *3.000 milhas marítimas numa casca de noz*, de Günther Plüschow, Férias e Roteiros, a *Conjuntura* de Lania, o palco de Piscator, no teatro Lessing (*Ibid.*, p. 235).

Berlin Alexanderplatz, portanto, representa o romance épico na medida em que Döblin, como observa Elcio Loureiro Cornelsen em “Franz Biberkopf está de volta” (2009), “[...] conseguiu transpor com maestria na prática, aspectos teóricos que postulara anteriormente” (CORNELSEN, 2009, p. 251). Com efeito:

O aspecto inovador em *Berlin Alexanderplatz* é a forma de expressão do mundo narrado, a Berlim no final dos anos 1920. A maneira de representação tradicional do romance do século XIX tornou-se inadequada para o processo de representação da grande cidade em transformação. A velocidade com que se apresentavam as mudanças exigia uma nova forma de linguagem. Através do princípio estilístico da montagem, que tem suas raízes na técnica do filme e da simultaneidade a partir de diversas perspectivas, além da técnica de colagem dos mais variados textos, presente também no Dadaísmo, Döblin oferece ao leitor um quadro múltiplo de imagens e planos que, em um primeiro momento, podem transmitir a ideia de caos e de desconexão, mas que, todavia, relacionam-se entre si (CORNELSEN, 2009, p. 251).

Observamos, por fim, que Benjamin, ao apresentar Döblin como narrador nato, também enaltece o caráter de conservação, de durabilidade do romance, que o aproxima de uma obra épica: “[...] não se trata de uma duração no tempo, e sim no leitor” (BENJAMIN, 1984, p. 59). Döblin, portanto, perpetua em seu romance o “espírito épico”, atuando, como pregara em “A construção da obra épica”, como uma consciência coletiva, a expressão de seu povo; no caso de *Berlin Alexanderplatz*, o povo berlinense.

Ademais, Döblin também inova ao romper com a forma do romance de formação, um exemplo de “velho” romance, de romance burguês, uma vez que o leitor não assiste em *Berlin Alexanderplatz* à formação de Franz Biberkopf – que, por sua condição de ex-presidiário, já é, desde o início da obra, um anti-herói – mas sim à sua transformação em Franz Karl. Como bem sublinha Cornelsen:

[...] Döblin contempla os leitores com uma paródia do romance de formação. Pois o cabeça-dura nada aprende, precisa “renascer” para ser dotado de consciência. Poderíamos falar de um “romance de transformação”, ou mesmo “anti-romance de formação” (CORNELSEN, 2009, p.252).

Concluimos, portanto, que o romance de Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, é condizente com as propostas teóricas de seu autor, em consonância com sua definição de romance e da função que impõe à obra de arte, que não é empreender mudanças ou esclarecer, mas sim de “[...] representar formas sensoriais, que repercutem na sensibilidade e no intelecto” (GREGORY, 2017, p. 55).

Alfred Döblin, portanto, se inclui na linhagem dos críticos-romancistas, ao lado de Victor Hugo, Théophile Gautier e Guy de Maupassant, autores que, no século XIX, na falta de um espaço para crítica literária propriamente dita, se utilizavam dos prefácios de suas obras para realizar uma espécie de manifesto literário – Hugo, no prefácio de sua peça de teatro *Cromwell* (1827), considerado o texto fundador do romantismo francês por preconizar um rompimento com as regras do teatro clássico; Gautier em prol da “arte pela arte” em seu prefácio para *Mademoiselle de Maupin* (1835), e Maupassant em defesa do romance realista em seu prefácio a *Pierre et Jean* (1887) – concretizando suas propostas na forma de uma obra literária.

Com seus ensaios sobre o romance e com seu romance *Berlin Alexanderplatz*, Döblin concilia suas propostas teóricas com a sua prática artística, transformando-se no crítico-romancista do romance épico, alinhado com as transformações e aspirações culturais e artísticas do século XX.

Referências

BENJAMIN, Walter. A crise do romance (1930). In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas: I. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 54-60.

CORNELSEN, Elcio Loureiro. Franz Biberkopf está de volta. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, v. 1, p. 250-256, 2009. Disponível em: <http://dlm.fflch.usp.br/sites/dlm.fflch.usp.br/files/13_Cornelsen_E.pdf>. Acesso em: 13 jun. 2018.

DÖBLIN, Alfred. *Berlin Alexanderplatz*. Trad. Irene Aron, São Paulo: Martins, 2009.

DÖBLIN, Alfred. Técnica verbal futurista (1913). In: _____. *A construção da obra épica e outros ensaios*. Trad. Celeste Ribeiro de Sousa e Alceu João Gregory, Florianópolis: EDUFSC, 2017a. p. 84-91.

DÖBLIN, Alfred. Observações sobre o romance (1917). In: _____. *A construção da obra épica e outros ensaios*. Trad. Celeste Ribeiro de Sousa e Alceu João Gregory, Florianópolis: EDUFSC, 2017b. p. 93-97.

DÖBLIN, Alfred. Reforma do romance (1919). In: _____. *A construção da obra épica e outros ensaios*. Trad. Celeste Ribeiro de Sousa e Alceu João Gregory, Florianópolis: EDUFSC, 2017c. p. 99-117.

DÖBLIN, Alfred. O trabalho no romance (1928). In: _____. *A construção da obra épica e outros ensaios*. Trad. Celeste Ribeiro de Sousa e Alceu João Gregory, Florianópolis: EDUFSC, 2017d. p. 120-122.

DÖBLIN, Alfred. A construção da obra épica (1929). In: _____. *A construção da obra épica e outros ensaios*. Trad. Celeste Ribeiro de Sousa e Alceu João Gregory, Florianópolis: EDUFSC, 2017e. p. 123-153.

DÖBLIN, Alfred. Crise do romance? (1930). In: _____. *A construção da obra épica e outros ensaios*. Trad. Celeste Ribeiro de Sousa e Alceu João Gregory, Florianópolis: EDUFSC, 2017e. p. 155-158.

GREGORY, João Alceu. Introdução. In: _____. *A construção da obra épica e outros ensaios*. Trad. Celeste Ribeiro de Sousa e Alceu João Gregory, Florianópolis: EDUFSC, 2017. p. 49-77.

SOUZA, Celeste Ribeiro de. Apresentação: Alfred Döblin, um perfil. In: DÖBLIN, Alfred. *A construção da obra épica e outros ensaios*. Trad. Celeste Ribeiro de Sousa e Alceu João Gregory, Florianópolis: EDUFSC, 2017. p. 9-47.

Recebido em: 4 de outubro de 2018

Aprovado em: 22 de novembro de 2018



Diálogos a partir de Walter Benjamin: a figura de Maiakovski como elo de ligação entre o cubofuturismo e o formalismo russo

Dialogues from Walter Benjamin: the figure of Mayakovsky as the connecting link between Cubo-Futurism and Russian formalism

Carolina Izabela Dutra de Miranda

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
carolina.miranda@santoagostinho.com.br

Resumo: O presente trabalho aborda as especificidades do futurismo russo, nomeado cubofuturismo, a partir das colocações de Walter Benjamin, presentes nos textos “A nova literatura Russa” (1927) e “O agrupamento político dos escritores na União Soviética” (1927). Embasando-se na discussão desses textos, pretende-se esclarecer a relação deles com o formalismo russo, importante movimento crítico que ocorreu contemporaneamente ao cubofuturismo. Para tanto, pretende-se explicitar como a figura de Vladimir Maiakovski estabeleceu um elo de ligação entre esses dois movimentos – o crítico e o literário – e de que forma o poeta tornou-se importante marco para o cubofuturismo russo e para engajamento político social do movimento literário. Este trabalho pretende expandir as informações e as visões apresentadas por Benjamin em seus textos, sobretudo em relação à atualização acerca do progresso destes movimentos literários e à importância deles, que dificilmente poderiam ser antevistos pelo teórico alemão no momento de produção de seus escritos.

Palavras-chave: Cubofuturismo; Futurismo; Formalismo russo; Maiakovski.

Abstract: This study aims to deal with the singularities of Russian futurism, named Cubo-Futurism, based on the writings of Walter Benjamin, exposed in the texts “New Russian Literature” (1927) and “The Political Groupings of Russian Writers” (1927). Based on the discussion of these texts, it is intended to clarify their relationship with Russian formalism, an important critical movement which happened contemporaneously with Cubo-Futurism. For this purpose, it aims to explain how the figure of Vladimir

Mayakovsky established a connecting link between these two movements – the critic and the literary – and how the poet became an important symbol for Russian Cubo-Futurism and also for the social and political engagement of the literary movement. This study intends to expand the information and the aspects exposed by Benjamin in his texts, especially in relation to the update on the progress of these literary movements and the importance of them, which could hardly be foreseen by the German theorist at the time of his writings.

Keywords: Cubo-Futurism; Futurism; Russian formalism; Mayakovsky.

Introdução

No texto “A nova literatura Russa”, publicado em 1927, Walter Benjamin afirma que a literatura russa daquele período assumiu uma espécie de condição fisiológica de aliviar o corpo do povo em relação à sobrecarga das experiências vividas. Dessa forma, a literatura foi vista como um processo de eliminação, tendo um significado higiênico e terapêutico, em que as pessoas passavam a somente conseguir se comunicar umas com as outras em uma linha de fuga de uma tendência, inseridas na perspectiva do comunismo. Esse contexto cultural gerou uma multiplicidade de produções artísticas. Sendo assim, a literatura russa tornou-se mais precursora de uma nova historiografia do que de uma nova beletrística, em que passa a ser vista como uma forma de acesso ao fenômeno moral da Revolução Russa, constituindo o movimento artístico do cubofuturismo russo.

Esse trabalho objetiva partir das colocações de Walter Benjamin sobre o futurismo, presentes nos textos “A nova literatura Russa” (1927) e “O agrupamento político dos escritores na União Soviética” (1927), para tratar das especificidades do futurismo russo, nomeado cubofuturismo. Com base na discussão dos textos, pretende-se esclarecer sua relação com o formalismo russo, importante movimento crítico que ocorreu contemporaneamente ao cubofuturismo. Para tanto, pretende-se explicitar como a figura de Vladimir Maiakovski estabeleceu um elo de ligação entre estes dois movimentos – o crítico e o literário – e de que forma o poeta tornou-se importante marco para o cubofuturismo russo e o engajamento político social desse movimento. Este trabalho visa expandir as informações e as visões apresentadas por Benjamin em seus textos, sobretudo em relação à atualização acerca do progresso

destes movimentos literários e à importância deles, que dificilmente poderiam ser antevistos pelo teórico alemão no momento de produção de seus escritos.

O surgimento do cubofuturismo russo: contexto histórico e social

O crítico Walter Benjamin propõe que a origem do futurismo russo nasce das condições socioculturais da Rússia em meados de 1917. A derrocada do império de Tzar, líder da nobreza russa, e o avanço do comunismo russo, tendo como líderes Lênin e Trotsky, propiciaram um contexto adequado para o surgimento de um movimento que expressasse a quebra da aristocracia literária e da ideologia burguesa. Esse rompimento deu origem ao futurismo, um movimento de negação às formas de arte anteriormente predominantes na Rússia, como o simbolismo e o realismo. Assim, propõe um projeto literário que busca uma forma de arte autônoma e engajada com o momento social. Nesse sentido, a destruição dos cânones artísticos rígidos, baseados em leis técnicas e teorias, leva ao surgimento de verdadeiros talentos, como Maiakovski, que aproveitaram essa nova liberdade artística para realizar criações geniais para a literatura russa.

Benjamin propõe que, além da situação de extrema pobreza e penúria das classes baixas, que eram contra o regime de Tzar e a ideologia burguesa, o movimento sofre com algumas dificuldades.

Os próprios teóricos do bolchevismo enfatizam quão pouco a situação do proletariado na Rússia, depois de sua revolução vitoriosa de 1918, se pode comparar com a da burguesia na França, em 1789. Naquela época, a classe vitoriosa, antes de tomar o poder, se assegurara o domínio do aparato intelectual por meio de lutas de várias décadas. A organização intelectual e a educação tinham sido penetradas pela ideologia do tiersétat,¹ havia muito tempo, e a luta pela emancipação intelectual havia sido travada antes da luta política. Na Rússia de hoje a situação é bem diferente. Para milhões e milhões de analfabetos, os fundamentos de uma educação geral ainda precisam ser colocados. (BENJAMIN, 1927, p. 101)

¹ “O Terceiro Estado” é um texto político, escrito em 1789, pelo escritor, eclesiástico e político francês Emmanuel Joseph Sieyès. Nesse texto, o autor fala que o terceiro estado é uma nação completa e que não necessita dos outros dois estamentos: o clero e a nobreza.

O crítico explica que Lênin, ao propor sua luta contra o império russo e tomar o poder, propõe três frentes em seu governo para mobilizar a população e a cultura: a (I) frente política, a (II) frente econômica e a (III) frente cultural. A relação íntima entre contexto político e produção literária será melhor trabalhada por Benjamim em seu artigo “O agrupamento político de escritores na união soviética” (1927), em que se destaca que o regime ditatorial russo faz com que a exposição do trabalho dos escritores russos e seu controle sejam bem maiores em relação aos escritores ocidentais. Tal controle ocorre inclusive por meio de uma censura prévia do partido aos livros que serão publicados e, por isso, a tomada de posição e o engajamento dos escritores russos são considerados vitais.

Ainda nesse texto, Benjamim explica o surgimento da VAPP, Associação Pan-russa de escritores proletários², constituída por 7.000 membros, que objetiva abrir espaço para a expressão do proletário russo nas artes. Porém, como os meios organizatórios e produtivos ainda se encontram nas mãos da burguesia, o proletariado acaba por não lograr sua expressividade nos campos da arte e da literatura. O crítico chama a atenção para as divisões e lideranças dentro do grupo como os “napostovtzi”³ – assim chamado por causa de sua revista *Na Postu* (No posto). Sob a liderança de Leopold Leonidovich Averbakh, ela representa a ortodoxia partidária propriamente dita. Os representantes teóricos do grupo são Lelévitch e Besymênski. Os trabalhos de Lelévitch tentam aperfeiçoar as bases da estética materialista de outro importante escritor do futurismo russo, Guiorgui Valentinovitch Plekhanov.⁴

² A Associação dos Poetas Operários (VAPP), criada a partir dos programas contra núcleos literários autenticamente revolucionários e vivos e submetida à sujeição burocrática, caiu ideologicamente no abandono e aparentemente não conseguiu unidade moral.

³ Grupo organizado em torno da Revista *Na postu*, que representava uma fração extrema e ao mesmo tempo líder, representa ainda a ortodoxia propriamente dita. Formado por escritores como Demian Bédny, Juri Nikolajewitsch Libedínski e Alexander Serafimowitsch.

⁴ Guiorgui Valentinovitch Plekhanov nasceu em 29 de novembro de 1856 e morreu em 17 de maio de 1918. Pertenceu à primeira geração de marxistas russos. Foi o principal propagandista do materialismo histórico e dialético em sua geração e seus textos tiveram grande influência junto aos lutadores sociais do século XX. Aliado dos mencheviques, ironicamente quem melhor esclareceu o papel do indivíduo nas transformações históricas, não apoiou a maior revolução de sua época.

Em sua obra *A história da literatura russa* (1948), Paulo Chostakowsky explica que o contexto histórico e social que culmina na origem do futurismo é iniciado em 1894, com a morte de Alexandre II, que leva o povo à perda da confiança no governo. Alexandre II é sucedido por Nicolau II, que, indeciso e vacilante, esfacela o prestígio e a autoridade do império e origina uma onda de descontentamento geral. O regime em derrocada busca sua salvação no êxito militar ocorrido entre 1904-1905 na guerra russo-japonesa, sucedida pela primeira revolução popular, que será sufocada pelo império. Diante da situação de pobreza e dos métodos repressivos do governo, a população mostra-se indignada. Sem saber conduzir esse fracasso, a falência da autoridade czarista foi total em 1917. Chostakowsky caracteriza a primeira parte da Revolução Russa como política e intelectual, em que a família do Tzar tenta recuperar o poder do regime, que se forma no seio da Duma do império. Já a segunda fase será caracterizada como popular e será marcada pela volta de Lênin de seu exílio na Suíça, assumindo a liderança do grupo dos Bolcheviques em oposição aos Mencheviques, liderados por Julius Martov. Assim, a propaganda Bolchevique desenvolve-se amparada na revolução popular e toma o poder. De acordo com o historiador, neste contexto, a partir de 1917, a literatura russa divide-se em dois ramos: literatura de exílio e literatura soviética, não havendo, portanto, literatura russa fora deste conceito nacional.

O surgimento de uma nova literatura russa: origens e desdobramentos

Benjamim esclarece que esse contexto de decadência político social levou ao surgimento de organizações, jornais e revistas que se propuseram ao engajamento social, tentando expressar o sentimento das classes operárias e camponesas, como a publicação do jornal Pravda⁵. A VAPP acredita que somente o escritor proletário de verdade se identificaria com a ditadura do proletariado. Ao mesmo tempo surgiriam

⁵ O Pravda, que em russo significa verdade, foi o principal jornal da União Soviética e um órgão oficial do Comitê Central do Partido Comunista da União Soviética entre 1918 e 1991. O jornal ainda existe e está em circulação na Rússia, mas ficou mais conhecido nos países ocidentais por seus pronunciamentos durante o período da Guerra Fria. O Pravda original foi fundado por Leon Trotsky, Victor Kopp, Adolf Joffe e Matvey Skobelev como um jornal socialdemocrata russo semanal voltado para os operários, chamado Zvezda. O periódico era publicado no exterior, para evitar censura, e de lá era enviado para dentro da Rússia.

também grupos patrióticos nacionalistas de direita, como os popútchki. Esse grupo teve dois principais representantes: Iessenin e Ehrenburg. Iessenin é caracterizado pelo crítico como “a personificação brilhante e irradiante de um tipo russo “antigo”, o sonhador profundo e caoticamente telúrico e atormentado pela dor, um tipo inconciliável como o homem novo criado na Rússia pela Revolução” (BENJAMIN, 1927, p. 99).

Esse grupo de direita foi representado por escritores como Vorónski e Efros. Vorónski assimila a teoria de Trotski e conclui que o operariado não conseguirá até aquele momento ter força o suficiente para produzir uma literatura proletária. Esse foi o projeto, também fracassado da chamada Proletkult, uma organização que tinha como principal objetivo fomentar o surgimento de escritores operários, que tomassem as rédeas da produção cultural literária. Esse grupo foi formado por imagistas e construtivistas que, de forma análoga aos surrealistas franceses, produziam uma poesia de base associativa, apresentando sequências de períodos desconexos. Os construtivistas seriam conhecidos pela busca em levar a palavra a um efeito máximo, tendo como principal exemplo o alemão August Stramm⁶.

De acordo com Thales Camelo da Costa, em seu artigo “Democratização Proletkult” (2008), a lógica desta associação é de que, se a revolução era dos trabalhadores, cabia a eles lançar os fundamentos da cultura da nova sociedade. Porém, os fundadores haviam se esquecido de que o processo de divisão de trabalho e de estruturação da sociedade em classes fez com que o acesso à alfabetização e à cultura se tornassem possíveis apenas para as classes privilegiadas. Leon Trotski diagnosticou em sua obra *Literatura e revolução* (1923) o avanço do futurismo russo. Segundo ele, enquanto “a burguesia chegou ao poder completamente equipada com a cultura de sua época, o proletariado só chega ao poder completamente equipado com a necessidade aguda de conquistar a cultura” (TROTSKI *apud* COSTA, 2008, p. 2).

Esta obra de Trotsky também será citada por Walter Benjamin em seu texto “A nova literatura” (1927), em que se destaca que Trotski

⁶ August Stramm (1874-1915), poeta alemão. Formado em Filosofia na universidade de Halle, trabalhou como inspetor dos correios em Bremen. Convocado para lutar na I Guerra Mundial, faleceu em combate na frente russa. O poeta, que integrou o grupo da revista literária *Der Sturm*, foi um dos autores mais talentosos e inventivos do expressionismo alemão, abandonando a métrica e fraturando a sintaxe de forma radical.

foi o primeiro a lançar o debate para a proletkult sobre a possibilidade de sucesso do grupo em formar escritores proletários: “Quando se quer de verdade uma literatura de proletários, tem de se começar pela pergunta: Será que hoje em dia, na época da guerra civil, no momento da mais ferrenha luta pela existência, o proletariado tem forças disponíveis para a literatura, para a poesia?” (BENJAMIN, 1927, p. 103). O crítico também fez referência aos questionamentos de Maiakóvski, integrante da Proletkult, pois o poeta afirmava que o grupo queria levar a nova literatura para as massas, queria conquistar o direito da existência literária em relação à máquina e levá-lo para o cotidiano da fábrica. Entretanto, a situação de analfabetismo e ignorância cultural dos operários, vítimas do regime de servidão, fez com que esses não conseguissem entender os intelectuais futuristas e seu engajamento social.

O fracasso do Proletkult pode ser melhor compreendido por meio das colocações sobre a situação dos trabalhadores e dos camponeses na Rússia, propostos na crítica de Liev Tolstói por Rosamund Bartlett. Ela explica que, em 1890, menos de 6% da população camponesa e proletária era alfabetizada, pois em várias regiões não havia escolas públicas. Outro fator era a persistência em várias propriedades rurais do sistema de servidão, pois a Rússia neste período ainda apresentava traços do feudalismo, já que muitos de seus servos ainda eram considerados “escravos” dos fazendeiros. Ou, apesar de terem conquistado sua liberdade oficialmente, esses servos não tinham para onde ir e continuavam a trabalhar nas fazendas, dando continuidade à sua situação de penúria, miséria e subserviência aos fazendeiros. Segundo Bartlett, “muitos nobres julgavam como seu direito divino a posse de escravos, por isso, a seu ver, o ato de emancipação da servidão era um desastre. Na opinião deles, eles haviam sido roubados por Alexandre II. Eles se perguntavam que diabos um servo faria com a ‘liberdade pessoal?’” (BARTLETT, 2013, p. 191). Somente em 1861, os servos se tornam de fato livres, por meio de um discurso de Alexandre II, em abril de 1856, em que ele declarou que “era melhor que a servidão fosse abolida ‘de cima para baixo’ do que permitir que ela fosse abolida ‘de baixo para cima’” (BARTLETT, 2013, p. 169). Essa situação dos servos, junto ao contexto posterior à sua liberdade, com a falta de empregos, a rejeição social para ocupar os postos de trabalho, a fome e a miséria em que se encontraram, análoga à situação dos ex-escravos no Brasil, contribuíram significativamente para a derrocada de Tzar e a ascensão de Lênin, culminando na Revolução Russa.

Walter Benjamin propõe que, em oposição ao Proletkult, os *napóstovtzi* é um grupo que se une em torno da revista *Na postu*, identificando-se com o programa da VAPP e constituindo um grupo ultra dentro do partido Bolchevique. Esse grupo propõe a impossibilidade da criação de uma literatura produzida pelo proletariado. Nesse sentido, a literatura poderia ser vista como um meio de cooperação pacífica. Para os *napóstovtzi*, a arte literária também passou a ser uma espécie de arena onde acontece a luta de classes entre o proletariado e a burguesia. Dessa forma, mais que produzir e criar uma literatura proletária, seria necessário reconhecer o princípio hegemônico dessa literatura e o princípio da luta que esta travaria, deglutindo aspectos da cultura burguesa e pequeno-burguesa.

Outro grupo de escritores originado neste contexto é aquele que resulta da NEP (Nova Política Econômica), representado por artistas como: o romancista Pliniák, os dramaturgos Alexiei Tolstói (Primo de Liev Tolstói) e Buklgákov⁷. Outro escritor que pôs sua obra a serviço da Revolução foi Vsévolod Mayerhold⁸, dramaturgo que marcou inovações, como a recusa ao misticismo no palco, as peças sem cortina e luzes de ribalta, com uma cenografia móvel e o palco aberto, demonstrando a busca de uma sinceridade artística. Torna-se conhecido por propor a dramatização de um romance de outro escritor futurista: Iliá Ehrenburg⁹.

⁷ Mikhail Bulgákov (15 de maio de 1891, Kiev – 10 de março de 1940, Moscou) foi um escritor russo da primeira metade do século XX. Ele é considerado um dos maiores escritores russos modernos. Também atuou como dramaturgo. Um de seus trabalhos mais conhecidos é o romance fantástico *O mestre e Margarida*, que se trata de uma narrativa revolucionária, na qual se conta a vinda de uma visita estranha na Moscou comunista dos anos 1930, e que era nada mais que a figura do diabo.

⁸ Vsévolod Meyerhold, que nasceu em Penza, na Rússia central, em 1874, desde muito jovem tem contato com a arte por intermédio de sua mãe, que transmitiu ao filho o gosto pela música e por espetáculos. Sua primeira experiência teatral foi aos 18 anos com teatro amador em uma representação escolar, onde atuou e também foi assistente de direção. Meyerhold foi para Moscou estudar Direito, mas abandona o curso e entra na Escola Dramática. Participa do Teatro de Arte Moscou, fascinando-se pela arte de Stanislavski. Após algumas experiências no T.A.M, Meyerhold começa a discordar do conceito stanislavskiano e, em 1902, separa-se de seus mestres e junto com Kocherov monta um grupo chamado “Sociedade do drama novo “com a tentativa de contrapor a estética naturalista”.

⁹ “Iliá Ehrenbur - A verdadeira vocação deste escritor é o jornalismo, e algumas de suas notas publicadas no transcórre da última guerra mundial chamaram a atenção

Por fim, Demian Bédni será um escritor de engajamento destacado, pela produção de seus cartazes e manifestos.

O cubofuturismo e a figura de Maiakovski

De acordo com Bruckner, em 1909, os movimentos de escritores russos dividiram-se, em continuidades dos decadentes, em ego inumeráveis e cubofuturistas, em que predominava a divisão da necessidade de ebulição da consciência e a falta de objetividade e de conteúdo da obra literária. Posteriormente houve uma lenta transição desses aspectos, parte deles culminará no chamado cubofuturismo. Assim, de acordo com Ripellino, em 1910, surge o Almanaque Sadóksudiéi (*O viveiro dos árbitros*), redigido por Vielimir Khliébnikov, David e Nicolai Burliuk, Vassili Kamiênski e Elena Guro. Primeiramente, o grupo denomina-se “Guiléia”, posteriormente rebatiza-se por Khliébnikov com as palavras russas: “‘Budietliane’ (de ‘budu’, futuro de ‘bit’ = ser), revelando-se o seu amor pelas civilizações remotas e pelos fatos mitológicos” (RIPELLINO, 1971, p. 15). Os cubofuturistas construíram as poesias líricas com emplastos cromáticos e relações de volumes. Suas produções foram marcadas pela rudeza arrojada do verso, pela superposição de planos semânticos opostos e pela consistência tangível dos objetos. De acordo com Ripellino, para os cubofuturistas:

A poesia não é mais um espelho de reflexos fulgurantes, uma distensão polida, como na época do simbolismo, mas uma escabrosa sequência de torções e desmoraamentos. [...] Muitos elementos do léxico, nas suas estrofes, são tirados em peso do repertório dos pintores cubistas. Vejam-se as letras do alfabeto, que Maiakóvski introduz nos versos como marionetes sonoras e khliébnikov faz até recitar na tragicomédia Zanguei, ou nos letreiros, em que Maiakovski aparece com uma frequência obsessiva. (RIPELLINO, 1971, p. 33)

geral. Como produção literária, sua obra mais notável é certamente *A queda de Paris*, romance que tem grande valor histórico internacional, pois explica não só os motivos da decadência como também o processo da derrocada de uma grande nação. É possível que a profissão de jornalista tenha imposto a Ehrenburg o estilo telegráfico deste romance. Porém, sob o ponto de vista puramente artístico, esses períodos breves, que se sucedem com uma aspereza rápida a um efeito muito adequado ao tema, obrigam o leitor a entrar no ritmo do relato, que se desenvolve com a nervosidade própria da época conturbada de pré-guerra e da guerra mundial. Ehrenburg era um homem de grande erudição e viveu em Paris vários anos.” (CHOSTAKOWSKY, 1948, p. 343-345)

O cubofuturismo russo se diferiu do futurismo de Marinetti não apenas porque baseou-se em aspectos do cubismo, mas também porque renegou o futurismo italiano como escola, procurando aproximar-se do proletariado e de suas questões. Um exemplo claro disso foi visto no fato de que Maiakovski recusou-se a encontrar Marinetti quando o líder futurista visitou a Rússia, em 1914.¹⁰ Outro aspecto que diferenciou o cubofuturismo consistiu no fato de que o futurismo italiano propunha a destruição e a negação de todos os movimentos literários anteriores ao surgimento das vanguardas. Já o cubofuturismo dialoga com a literatura tradicional, sobretudo devido a Voronsky, redator do “Krug” e do “Krasnaia Novi”, que exaltou os escritores contemporâneos que retomaram os textos dos clássicos realistas. De certa forma, a produção das obras nessa vanguarda russa fundamentou-se em certas conquistas já realizadas. Esse retorno à tradição foi realizado de maneira mais marcada nos “equilibrismos” de Biély e na prosa eclética de Pliniak. Em *La história de la literatura Russa* (1929) Bruckner afirma que “a literatura russa não se propõe a aproveitar velhas embalagens para transformar o velho em novo, e sim que ela se impõe com a pauta da precisão, a simplicidade, a clareza e o conhecimento da vida em seu profundo dinamismo” (BRUCKNER, 1929, p. 313).

Outro exemplo destacado por Benjamim que comprovou essa tendência de retorno a movimentos anteriores, distinguindo-se, portanto, do futurismo, foi o poeta simbolista Valeri Briussov,¹¹ pertencente ao

¹⁰ “No início de 1914, enquanto Maiakovski e seus amigos continuavam sua tournée, chegou à Rússia Marinetti. Pronunciou três conferências em Moscou (27-28 janeiro, 3 fevereiro) e duas em Petersburgo (1-4 fevereiro) Alguns dias antes da sua chegada, o pintor Mikhail Larionov declarou ao jornal de Moscou que era preciso recebê-lo com ovos podres, porque traía os princípios por ele mesmo promulgados. Os “buditliane” eram zelosos da própria independência. E na realidade se excluíamos talvez a influência de certos quadros de Boccioni, como Forças de uma estrada, ou as líricas em que Maiakovski retrata os reveses e as destroncadas convulsões das cidades modernas, existem, na poesia e na pintura, escassas analogias entre o futurismo russo e o futurismo italiano. Entremeados de temas primitivos e asiáticos, e imersos sempre num clima de paganismo eslavo, os escritos de Khliébnikov e de Kamienski estão em contraste direto com as páginas dos futuristas italianos.” (RIPELLINO, 1971, pp. 24-25)

¹¹ Sobre Briussov, o historiador Chostakowsky declarou que “sua grande cultura intelectual e uma capacidade de trabalho superior à normal, unidas a uma vontade sobre-humana de alcançar êxito, conquistara-lhe o posto de relevo no domínio das

grupo dos outsiders¹², que não eram ligados a nenhuma tendência, mas eram bastante conhecidos na Europa do período. O poeta russo, que foi considerado o fundador do simbolismo naquele país, foi comparado a ilustres escritores como Stefan George¹³, e se posicionou imediatamente do lado da revolução, quando surgiram as vanguardas na Rússia. Bruckner complementou que os cubofuturistas Maiakovski, Tretiakov e Aseiev também derivaram suas produções de um diálogo com o realismo, demonstrando esses aspectos nas inovações de suas obras e em uma atitude artística cada vez mais voltada para a luta de camponeses e trabalhadores. Ripellino destaca que Púshkin também buscou aprender a língua dos camponeses e aproximou cada vez mais a linguagem e os temas das massas a uma linguagem revolucionária que caracterizava a nova literatura russa, atitude que foi vista em seu ápice com a publicação do poema 150.000.000, de Maiakovski:

150.000.000 é o nome dos autores deste poema
Seu ritmo: a bala.
Sua rima, o fogo saltando de um prédio para o outro.
150.000.000 falam pela minha boca.

letras pré-revolucionárias. De temperamento, Briússov era o que os franceses chamam um piocheur (cavador). Sua aplicação constante, incansável, para suprir o gênio com o esforço é um traço comum entre os homens de ciência, porém raro entre os poetas.” (CHOSTAKOWSKY, 1948, pp. 313-314)

¹² Outsider é aquele que não se enquadra na sociedade, que vive à margem das convenções sociais e determina seu próprio estilo de vida, através de suas crenças e valores. Vários escritores e pensadores foram críticos ferrenhos da sociedade em que viveram: através de inúmeros romances e ensaios filosóficos, estes “outsiders” condenaram as práticas e os comportamentos hipócritas de seus contemporâneos.

¹³ Poeta germânico nascido em Büdesheim, na Renânia, que impulsionou a nova lírica germânica e se propôs a formar uma nova elite intelectual e revitalizar o ideário estético, contra o naturalismo predominante na época, tornando-se a figura mais representativa do simbolismo alemão. Foi educado no Gymnasium in Darmstadt (1882-1888) e depois viajou pela Europa ocidental. Frequentou cursos de filosofia e de história da arte (1888-1889) e conheceu as principais figuras do simbolismo francês, tornando-se seguidor (1889) da sutileza musical de Verlaine, em Paris. Com *Das neue Reich* (1928) elaborou um autêntico manifesto profético, no qual anunciava o reino do espírito, que se identificava com o renascimento dos valores da antiga Grécia. Convidado pelos nazistas a aderir a suas fileiras, quando da ascensão de Hitler (1933), optou pelo exílio voluntário e morreu em Minusio, Locarno, Suíça, naquele mesmo ano.

Esta edição foi impressa com a rotação dos passos,
 no papel velino empedrado.
 Quem pergunta a lua?
 Quem pretende que o pôr do sol lhe preste contas?
 Quem ousaria afirmar:
 Este é o autor mais genial do mundo?
 Da mesma forma
 esse poema
 não tem autor
 Sua única ideia é
 brilhar no dia nascendo
 esse mesmo ano,
 nesse dia e hora,
 no subterrâneo, na terra pelo céu e até mais alto
 apareceram estes
 cartazes,
 folhetos,
 propagandas:
 “A TODOS! A TODOS! A TODOS!
 Para todos aqueles que não aguentam mais!
 Saiam e vamos juntos! (MAIAKOVSKI, 1920)

O poema foi uma tentativa de Maiakovski de dar voz aos camponeses e trabalhadores russos que lutavam por melhores condições de sobrevivência durante a Revolução Russa. O engajamento do poeta também foi visto na utilização de cartazes e objetos animados, sob clarões de luzes dos automóveis e nos reflexos dos faróis, misturando a temática político-social às novas técnicas de produção. Walter Benjamin caracterizou Vladimir Maiakovski como um “frondista excêntrico”, um “Dândi egocêntrico”, que em 1920 colocou seu talento teatral a serviço da revolução. Para Benjamin “O poema ‘150.000.000’, pela primeira vez, pôs as conquistas formais do futurismo a serviço da propaganda política. A fala da rua, a bagunça fonética, a baderna imaginosa comemoram a nova época da dominação das massas” (BENJAMIN, 1927, p. 102).

Outras técnicas utilizadas pelos escritores cubofuturistas eram percepções gráficas expressas por meio de caligramas ou dissecando palavras em partículas fonéticas. Assim as coletâneas de Kamiênski, *Tangos Koróvami* (Tango com as vacas) e *Nagóisriediodietikh* (Nu entre gente vestida), de 1924, foram impressas com impressões pictóricas em papel de formato pentagonal. Outra técnica foi a publicação de versos

como manuscritos litografados, em que borrões e manchas assumiram uma função decorativa. Por meio de análises e decomposições de palavras, os cubofuturistas chegaram a uma linguagem transmental (“zaúmni iajik”), em que eram balbuciados vocábulos inexistentes, misturando tramas fonéticas abstratas, como nos versos rangentes, de 1912, de Krutchônikh: “Dir- bulchchil/ Ubieieur/ Skum/ vi- so-bu/ r – l – ez” (RIPELLINO, 1971, p. 36). Em abril de 1913, Krutchônikh: publicou a Deklarátzia slova kak takovo (Declaração da palavra como tal), propondo que “As palavras morrem, o mundo é eternamente jovem. O artista vê o mundo de maneira nova e como Adão dá um nome a cada coisa. O lírio é belíssimo, mas é feita, violada e consumida a palavra ‘lília’. Portanto eu o chamo ‘eu’, devolvendo-lhe a pureza primitiva” (RIPELLINO, 1971, p. 36). Assim, em suas produções, Krutchônikh inventou palavras e expressões nunca ouvidas, que pareciam ser retiradas de um nexos selvagem, além de dar preferência a dissonâncias bruscas, monossílabos guturais, locuções contraídas e crepitantes. Também Maliévitch trabalhou com novas formas de produção literária e publicou o manifesto “Do cubismo ao suprematismo”, de junho de 1915, em que propõe que o cubofuturismo foi uma forma de encaminhamento à pesquisa das formas abstratas, em uma pintura fundada na intuição, na supremacia dos sentimentos, despida de qualquer relação com o mundo exterior. De acordo com o escritor, o suprematismo nasceu da busca em “devolver uma pureza primitiva à superfície pictórica” (RIPELLINO, 1971, p. 38).

Benjamim ressaltou outros escritores que se destacaram no movimento cubofuturista como Aleksander Blok¹⁴, que se tornou famoso na Alemanha por suas tentativas de unir o misticismo religioso com o delírio dos anos de revolução. Na Revista *Katórga*, os escritores vítimas da pré-revolução, que foram banidos para a Sibéria, publicaram suas anotações, como Vera Figner, que posteriormente publicou a obra *Noite sobre a Rússia*. Outros autores foram perseguidos pela Tcheká (Polícia Secreta

¹⁴ Aleksandr Blok é um dos maiores poetas de língua russa. Dramaturgo e crítico literário, Blok tornou-se um dos reconhecidos gênios da Era de Prata. Nascido em São Petersburgo, a 28 de Novembro de 1880, o autor viveu e trabalhou na viragem de duas épocas históricas e foi o último grande poeta da Rússia pré-revolucionária que concluiu na sua obra as buscas poéticas de todo o séc. XIX. Ao mesmo tempo, o seu nome abre a primeira página da história da poesia soviética russa. Blok traduziu Byron, Heine e as trovas de Rutebeuf.

Revolucionária)¹⁵, por isso essa perseguição tornou-se uma área temática para escritores como Tárassov-Rodionov, Slonimski e Grigónev. A autora Lídia Seifulina dedicou-se especialmente ao estudo dos “besprizórni,” menores abandonados que andariavam pela Rússia. Outros cubofuturistas e suas respectivas obras que mereceram destaque são Iúri Lebedínski, *Uma semana*; Ivanov¹⁶, *Ventos coloridos, O trem blindado 19-69*; Dibenko, Larissa Reisner, importante jornalista, Sosonóvski e Fiódor Gladkóv. O crítico chamou a atenção para o papel de líder exercido por Maiakovski, integrante de grupos como: os popútchiki de esquerda, originado da Lef – Líevi Front ou Frente de Esquerda (1923-1925) – que era um agrupamento de artistas que se propuseram à tarefa de desenvolver formas revolucionárias, além de liderar um dos primeiros grupos da Proletkult.

No estudo *Maiakovski e o teatro de vanguarda* (1971), Angelo Maria Ripellino, conta que Maiakovski infundiu com vigor e impetuosidade o grupo dos ‘Budietliane’. Após a morte do pai, em 1906, o poeta se filiou ao partido bolchevique, aos quatorze anos de idade e, em 1911, foi admitido no Instituto de pintura, escultura e arquitetura, onde conheceu David Burluik. Em sua biografia, o poeta recorda a noite de 4 de fevereiro de 1912 como uma data essencial para a história do cubofuturismo: “O desdém do mestre que tinha superado os contemporâneos, em mim, o pathos de um socialista convencido de que toda velharia seria inelutavelmente derrubada. Nasce o futurismo russo” (RIPELLINO, 1971, p. 17-18). Maiakóvski fez parte do grupo dos cubofuturistas russos que publicaram em 1910 o almanaque *Sadóksudiéi*

¹⁵ A polícia soviética, ou a chamada Tcheka, foi a primeira das organizações de polícia secreta da União Soviética. Ela foi criada por um decreto emitido em 20 de dezembro de 1917, por Vladimir Lenin, e, posteriormente, conduzida pelo aristocrata que se tornou comunista Felix Dzerzhinsky. Sua tarefa era reprimir qualquer ato contrarrevolucionário. Estas tropas policiaram campos de trabalho, o sistema de Gulags, conduziu requisições de alimentos, liquidou os adversários políticos (de direita e esquerda), sufocou as rebeliões camponesas, tumultos por parte dos trabalhadores, e motins no Exército Vermelho.

¹⁶ “Viatcheslau Ivánov - durante muitos anos foi um sábio arqueólogo e filólogo, um dos homens mais instruídos da Rússia, autor de um tratado latino *De societa busrectigalium publicorum Populi Romani*. Seus estudos sobre a Grécia antiga, sua religião, filosofia e poesia levaram-no a uma concepção simbolista do universo, que expressou em um grande volume de versos intitulado *As estrelas pilotos*. Sendo professor de ensino superior, Ivánov conserva ao dedicar-se à poesia o tom e os procedimentos de um sábio universitário. É o único poeta da época em cujos versos não sopra o vento da revolta; é metódico, consequente, respeitável e exato” (CHOSTAKOWSKY, 1948, p. 319).

(Armadilha para juízes). Em 1912, Maiakóvski, juntamente a Khliébnikov, Burlíuk e Aléksipei Katchôn, apresenta o manifesto do cubofuturismo, no almanaque *Pochhótchinaobchchéstvienomuvkússu* (uma bofetada no gosto público), exaltando a repulsão dos escritores realistas e proclamando o direito dos poetas de “aumentar o volume do vocabulário com as palavras arbitrárias e derivadas” (RIPELLINO, 1971, p. 17-18).

Em *A poética de Maiakovski* (1971), Boris Schnaiderman parte da colocação de Ripellino de que, nas fotografias e nos versos futuristas, o poeta e teatrólogo Maiakovski posicionava-se como um “malandro-gentil-homem” que se “rebaixava” para defender os miseráveis e os aflitos. Para Schnaiderman, o futurismo russo, após a revolução de outubro, foi um movimento protegido pelo regime e considerado uma tendência oficial no campo das artes. Em 1963, L. Pajitnov e B. Chráguin declararam que “O futurismo não foi para Maiakóvski qualquer coisa de superficial e adventício. Em seus lábios soava como um apelo à derrubada das caducas fronteiras da arte burguesa – precisamente da arte decadente – uma palavra de ordem que exortava a criar a cultura artística do futuro” (SCHNAIDERMAN, 1971, p. 23). Em 1929, em um artigo chamado “Uma gôta de fel”, Maiakóvski afirma que todos eram futuristas em seu tempo, inclusive o povo, porém a primeira parte do programa futurista russo já havia sido completada e nesse momento iniciou-se a nova fase de construção do futurismo, que foi posteriormente nomeada construtivismo. N. A. Sviertchkóv propõe que “o construtivismo está intimamente ligado ao crescimento da cultura industrial e expressa o seu patos intelectual, técnico e industrial” (SCHNAIDERMAN, 1971, p. 35). De acordo com Schnaiderman, o construtivismo se embasa na ideia da adequação racionalista, na exigência da economia, no cálculo matemático, no laconismo dos meios de expressão artística. A tendência construtivista aproximava a arte e a indústria, renegando o decorativo e esquematizando a lógica e a maquinação da linguagem da arte. Nas formulações mais extremadas do construtivismo, o movimento visava à liquidação da arte como esfera espiritual, à substituição do artista pelo engenheiro, pelo construtor e à dissolução da obra artística na construção da vida e na criação de objetos adequados e racionais. Em 1929, no prefácio para a projetada edição de um almanaque do grupo Ref (O. C. XII, 203, 204), o poeta escreveu: “Nós sabemos – o futuro pertence à máquina fotográfica, à crônica radiofônica, ao jornalismo cinematográfico, mas serão espécies e formas aprofundadas dessas culturas” (SCHNAIDERMAN, 1971, p. 58).

Maiakovski, o cubofuturismo e o formalismo russo

Maiakovski foi atuante em várias áreas da arte durante o cubofuturismo, na produção de cartazes em defesa do povo e das necessidades dos trabalhadores, em que demonstrou uma preocupação com a aliança da palavra e da imagem pictórica. Atuou ainda como ator, cenarista e editor nos trabalhos de encenação dirigida (Meyerhold) e no espetáculo “Mistériobufo”. Benjamin destaca que essa peça de teatro seria o ápice do sucesso de Maiakovski, por ser “uma apresentação com milhares de atores, alarma de sirenes, música militar, orquestras barulhentas a céu aberto” (BENJAMIN, 1927, p. 102). Também realizou desenhos, como as séries “Prun” e “Lissítzki”, que visavam lançar uma ponte entre a pintura e a escultura, e uma integração da palavra à imagem. E, ainda, em fotomontagens, em colaboração com Ródtchenko, e em sua atuação juntamente a Víctor Chklovski e Ossipi Brik como roteiristas. Boris Schnaiderman relaciona a figura de Maiakovski à de Walter Benjamin ao afirmar que:

O cientifismo de Maiakóvski, a aproximação que faz entre a poesia e a ciência e que nos aparece tão poundiana, liga-o a algumas grandes concepções poéticas de nosso século. E a compreensão de que as novas condições do mundo moderno obrigam à busca de outras formas de arte aproxima-o certamente não só de Brecht e Piscator, mas também de Walter Benjamin. Maiakóvski afirmou em diversas ocasiões a necessidade de se anular a diferença rígida entre prosa e verso e, neste sentido, ele prenuncia a noção moderna de texto. Enfim, quando reflete sobre alguns aspectos fundamentais da arte moderna, da poesia moderna, surge soberano o papel precursor de Maiakóvski, sua intuição e perspicácia. (SCHNAIDERMAN, 1971, p. 59)

Além destas aproximações, as técnicas de escrita poética, as experimentações e a desconstrução das palavras em suas produções aproximou Maiakóvski do movimento crítico ocorrido concomitantemente ao cubofuturismo, o formalismo Russo. Apesar de aparentar ser uma relação óbvia, a ligação entre futuristas e formalistas russos não foi discutida por Walter Benjamin e será citada rapidamente por poucos críticos, como Boris Schnaiderman, Boris Eikhenbaum e Leon Trotski.

Para Schnaiderman, a relação entre o poeta e o formalismo foi estreita, já que a atuação dos futuristas russos estava encaminhada para

a pesquisa de uma linguagem poética vinculada à vida e não petrificada. Em 1913, os cubofuturistas publicaram uma “Declaração da palavra como tal”, essa expressão também será utilizada pelos formalistas para indicar a necessidade de um estudo puramente formal da linguagem. No artigo “O dois Tchekhov” (1914), Maiakovski propõe que Tchekhov foi o primeiro escritor russo a compreender que o escritor “apenas modela um vaso artístico”, referindo-se, assim, à forma da linguagem. Para Maiakovski, “não é a ideia que engendra a palavra, mas a palavra que engendra a ideia” (SCHNAIDERMAN, 1971, p. 38). Essa proposição aproxima o pensamento de Maiakovski ao de seu amigo, Victor Chklovski – crítico formalista e escritor de roteiros futuristas – pois o poeta aplicava a análise formal ao estudo de várias obras, comparando os versos de Púchkin sobre temas triviais com outros escritores de intenção grandiloquente, escritores com o mesmo metro, ritmo e a mesma entonação. Essa análise se assimilava à desmistificação através da apreciação estilística, que era um dos processos prediletos dos formalistas russos e resultou nos trabalhos mais significativos do movimento. A obra do poeta aproxima-se ainda mais do grupo de críticos devido à sua forma radical e extremada de lutar contra a banalização da linguagem poética em suas produções. Além disso, esteve muito ligado a escritores formalistas que publicaram juntamente a ele na Revista *Lef*. Assim, para Schnaiderman, a relação de Maiakovski com o formalismo russo ficou fortemente marcada pelo apreço do poeta a uma corrente que permitia ao poeta apoiar-se numa teoria de produção.

Para Boris Eikhenbaum, o que aproximou o movimento cubofuturista do formalismo russo foi a criação de uma língua transracional pelos escritores de vanguarda. A criação dessa língua destacou o valor autônomo das palavras e figurou uma demonstração contra as teorias simbolistas, criticadas pelos formalistas e também pelos cubofuturistas, em uma segunda fase do movimento. Chklovski, paralelamente a Jacobinski, publicou um artigo nomeado “Sobre a poesia e a Língua Transracional” (CHKLOVSKI *apud* EIKHENBAUM, 1925, p. 10). No texto, o crítico acentuou o aspecto articulatório e destacou o aspecto puramente fônico que possibilitou interpretar a correspondência entre o som e o objeto descrito, ou a emoção apresentada de maneira impressionista. Eikhenbaum esclarece que o aspecto articulatório da língua foi importante para a fruição de uma palavra transracional, em que o prazer, proporcionado pela poesia, estaria contido no aspecto articulatório, no movimento harmônico dos órgãos da fala. Chklovski

formula o problema geral propondo que as construções transracionais permanecem exteriores à língua, mas elas não seriam as únicas que permaneceriam externas: “os fatos nos incitam a refletir sobre a seguinte questão: as palavras têm sempre um significado na língua poética (e não somente na língua transracional) ou não se nota nesta opinião um ponto de vista do espírito resultante de nossa falta de atenção” (EIKHENBAUM, 1925, p. 11). Assim, conclui-se que a língua poética não é uma língua de imagens e sons do verso, mas ela teria uma significação autônoma, e este fato organiza o reexame da teoria geral da Potebnia, construída a partir da afirmação de que a poesia é uma forma de pensar por imagens.

De acordo com Leon Trotsky, a relação entre o formalismo russo e o futurismo russo é paradoxal, uma vez que o formalismo foi a única teoria que se opôs ao marxismo como teoria da arte, em contraposição ao futurismo, que estava em alguns momentos ao lado do comunismo. O escritor destaca que Victor Chklovski era um teórico do futurismo e, ao mesmo tempo, era o chefe da escola formalista. Apesar do caráter reacionário do formalismo, o trabalho de investigação do movimento será extremamente útil. Entretanto, os futuristas, por mais que suas pretensões fossem fundadas ao se reconhecerem como representantes exclusivos da arte, não se podia negar que eles realizaram o processo que prepararia a arte para o futuro. Para o futurismo russo, a forma determina o conteúdo. O cubofuturismo foi então uma nova forma de expressão que nasceu para responder às novas necessidades artísticas.

Considerações finais

Como se vê, a relação entre futurismo e formalismo é íntima e inegável, sobretudo quando se considera a atuação artística de Maiakovski como fundador e representante do cubofuturismo russo e a utilização que o poeta faz dos procedimentos de análises poéticas do formalismo Russo. Para entender melhor o formalismo russo, propõe-se a visão de alguns críticos que tentaram captar a essência do movimento formalista e de suas técnicas e processos de análise. Um deles será Leon Trotsky, que reconhece a figura de Chklovski, Jirmunski e Jakobson como representantes do formalismo, mas critica a atuação dessa tendência.

Trotsky reconhece que os formalistas estudam a forma e a essência da poesia, e reduz suas tarefas a uma análise sintática, à contagem de vogais e consoantes que se repetem, das sílabas e dos epítetos. Essa análise é sem

dúvida essencial, necessária e útil para a compreensão do poema e da poética, porém ela também deve ser entendida como parcial, fragmentária, subsidiária e preparatória. Assim, os métodos formalistas puderam ajudar a esclarecer as peculiaridades artificiais e psicológicas da forma, abrindo caminho para uma compreensão artística individual ou de uma escola literária inteira com o ambiente social que a rodeia. O crítico propõe que a criação artística é sempre um retorno complexo às formas antigas, sob a influência de novos estímulos. Dessa forma, ele entende a arte como uma função subordinada do homem social indissolivelmente ligado à sua vida e a seu ambiente. Trotsky critica Chklovski, pois, para ele, o crítico formalista chegou à conclusão de que a arte é absolutamente independente do seu ambiente social justamente em um momento em que a história russa foi revelada pela arte com muita franqueza, demonstrando sua dependência espiritual e material das classes, subclasses e grupos sociais determinantes.

Eikhenbaum também fez referência a Chklovski, ao afirmar que o método formal resultou dos esforços para a criação de uma ciência autônoma e concreta. Assim, para os formalistas, o essencial não era o problema do método nos estudos literários, mas da literatura como objeto de estudo. O que caracterizou o formalismo foi o desejo de criar uma ciência literária autônoma a partir das qualidades do material literário. O objetivo dos formalistas foi, então, chegar à consciência histórica dos fatos que se destacam na arte literária. Os formalistas, de certa forma, promovem uma atualização dos métodos críticos, por se voltarem para os problemas teóricos e para uma análise mais aprofundada do seu objeto de estudo, a produção literária. O crítico destaca uma colocação feita por V. Chklovski, em 1914, em uma publicação intitulada *A ressurreição da palavra*, que demonstra a concepção de percepção artística de Chklovski: “Se queremos dar a definição poética e mesmo artística, é isto que se impõe inevitavelmente: a percepção artística é aquela através da qual nós experimentamos a forma (talvez não somente a forma, mas ao menos forma)” (CHKLOVSKI *apud* EIKHENBAUM, 1925, p. 10).

Eikhenbaum propõe que, para os formalistas, era necessário reconhecer que o caráter específico da arte consistia na utilização particular do material, era necessário tornar concreto o princípio da sensação da forma, mostrar que esta surgia como resultado de procedimentos artísticos. O texto “A arte como procedimento” (1917), de Victor Chklovski, expôs tais necessidades e representou uma espécie de manifesto do método formal. Nesse texto, Chklovski propõe que a arte é

pensar por imagens e que a arte seria também uma criadora de símbolos. Propõe ainda que as leis de nosso discurso prosaico, como as frases inacabadas e também as palavras pronunciadas pela metade explicam o processo de automatização do olhar para cenas, objetos e fatos. Assim, o objetivo da arte seria dar a sensação do objeto como visão, e não como um processo de reconhecimento. E um dos procedimentos utilizados pela arte para expressar tais sensações será a “singularização do olhar”, exemplificada pelo crítico no conto “Kholstomier”, de Liev Tolstói. Essa técnica narrativa consiste em não chamar o objeto pelo nome, mas descrevê-lo “como se o visse pela primeira vez” (CHKLÓVSKI, 1917, p. 46) e tratar cada incidente como se acontecesse pela primeira vez.

Portanto, nota-se que os procedimentos analíticos e a pesquisa sobre o estudo literário dos críticos formalistas, que ocorreram concomitantemente ao futurismo russo, de certa forma, apoiaram o progresso do movimento cubofuturista, auxiliando as técnicas de escrita e produção poética.

Dessa forma, a figura de Maiakovski, produtor de poesias, peças e manifestos do cubofuturismo, associada a publicações e trabalhos cênicos, juntamente a escritores formalistas, indicam o poeta como um possível elo de ligação e de diálogo entre o movimento literário e a tendência crítica. No contexto de produção dos textos de Walter Benjamin, explorados neste trabalho, possivelmente a visão crítica sobre a aproximação entre estes dois movimentos não seria visível, devido às divisões políticas presentes na época. Sendo assim esclarecidas neste trabalho com textos produzidos posteriormente à publicação dos artigos do teórico alemão.

Referências

BARTLETT, Rosamund. *Tolstói: a biografia*. Tradução de Renato Marques. São Paulo: Globo, 2013.

BENJAMIM, Walter. A nova literatura Russa. (1927). In: _____. *Documentos de cultura, documentos de barbárie (escritos escolhidos)*. Seleção e apresentação de Willi Bole. Trad. Celeste H. M. Ribeiro de Souza *et al.* São Paulo: Editora Cultrix, Editora Universidade de São Paulo, 1986.

BENJAMIM, Walter. O agrupamento dos escritores na união soviética. (1927). In: _____. *Documentos de cultura, documentos de barbárie (escritos escolhidos)*. Seleção e apresentação de Willi Bole. Trad. Celeste H. M. Ribeiro de Souza *et al.* São Paulo: Editora Cultrix, Editora Universidade de São Paulo, 1986.

BRUCKNER, Alexander. *História de la Literatura Russa*. Trad. Manuel de Montoliu. Barcelona: Labor, 1929.

CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. (1917). Trad. Ana Mariza R Filipouski *et al.* In: *Teoria da literatura: Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.

CHOSTAKOWSKY, Paulo. *História da Literatura Russa: desde as origens até os nossos dias*. Trad. Álvaro Bittencourt. São Paulo: IPE, 1948.

COSTA, Thalles Gomes Camelo. *Democratização Proletkult*. Disponível em: <<http://www.uff.br/revistacontracultura/Proletkult.pdf>>. Acesso em: 18 jun. 2018.

EIKHENBAUM, Boris. A teoria do “Método formal”. Trad. Ana Mariza R Filipouski *et al.* In: *Teoria da literatura: Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.

GUIORGUI V. PLEKHANOV. MARXIST INTERNET ARCHIVE. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/plekhanov/index.htm>>. Acesso em: 18 jun. 2018.

O MESTRE E A MARGARIDA DE MIKHAIL BULGAKOV: UM CLÁSSICO DO ROMANCE RUSSO. Século Diário. Disponível em: <<http://seculodiario.com.br/30006/17/>>. Acesso em: 18 jun. 2018.

PLIASSOV, Vladimir I. Aleksandr Blok. Disponível em: <<http://www.elfikurten.com.br/2016/06/aleksandr-blok.html>>. Acesso em: 18 jun. 2018.

RIPELLINO, A. M. *Maiakóvski e o Teatro Russo de Vanguarda*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

SCHNAIDERMAN, BORIS. *A Poética de Maiakóvski*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

STEFAN GEORGE. Encyclopaedia Britannica. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Stefan-George>>. Acesso em: 18 jun. 2018.

THOMAZ, Dirce; HENRIQUE, Fernanda. Vsvolod Meyerhold. História do Teatro. Disponível em: <<http://historiadoteatroelt.blogspot.com/2008/11/vsvolod-meyerhold.html>>. Acesso em: 18 jun. 2018.

TROTSKY, Leon. A escola poética formalista e o marxismo. Trad. Ana Mariza R Filipouski *et al.* In: *Teoria da literatura: Formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.

ZUNÁI - Revista de poesia & debates. August Stramm. Disponível em: <http://www.revistazunai.com/traducoes/august_stramm.htm>. Acesso em: 18 jun. 2018.

Recebido em: 24 de outubro de 2018

Aprovado em: 8 de novembro de 2018



Amos Oz e Avraham B. Yehoshua à luz de Walter Benjamin

Amos Oz and Avraham B. Yehoshua in the light of Walter Benjamin

Juliano Klevanskis Candido

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
literatices@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo analisa os contos “O caminho do vento” e o “O nômade e a víbora”, publicados por Amos Oz em 1965, e o conto “O casamento de Gália”, publicado por Avraham B. Yehoshua em 1970, à luz de alguns aspectos teóricos postulados por Walter Benjamin como “alegoria”, “narrativa”, “obra épica”, entre outros. Os três textos surgem no Brasil na coletânea *O novo conto israelense* (1978), organizado por Rifka Berezin. Nas narrativas é possível vislumbrar algumas imagens surrealistas e expressionistas, bem como um sentido de personagem moderno que demonstra a crise do homem no século XX, tal como proposto por Benjamin. Como isso acontece em um só texto? As reflexões sobre os contos de Oz e de Yehoshua, lidos à luz de Walter Benjamin e de suas proposições sobre a vanguarda europeia, se revelam apropriadas, assim, para se avaliar essas e outras questões presentes nas narrativas.

Palavras-chave: Amos Oz; Avraham B. Yehoshua; Walter Benjamin.

Abstract: This article examines the short stories “The way of the wind” and “Nomad and viper”, published by Amos Oz in 1965, and the short story “Gallia’s wedding”, published by Avraham B. Yehoshua in 1970, in the light of some theoretical aspects postulated by Walter Benjamin as “allegory”, “narrative”, “epic work”, among others. The three texts appeared in Brazil in *O novo conto israelense* (1978), organized by Rifka Berezin. The narratives show some surrealist and expressionist images, as well as a sense of modern character that demonstrates the crisis of man in the 20th century, as proposed by Benjamin. How does it happen in a single text? The reflections on the tales of Oz and Yehoshua, read in the light of Benjamin’s propositions on the European vanguard, are appropriate, therefore, to evaluate these and other issues present in the narrative.

Keywords: Amos Oz; Avraham B. Yehoshua; Walter Benjamin.

Este trabalho pretende analisar os contos “O caminho do vento” e “O nômade e a víbora”, publicados por Amos Oz, em 1965, e “O casamento de Gália”, publicado por Avraham B. Yehoshua, em 1970, à luz de aspectos teóricos postulados por Walter Benjamin. No Brasil, esses contos foram publicados na coletânea *O novo conto israelense*, organizada por Rifka Berezin em 1978.¹ Nesses textos, é possível vislumbrar algumas imagens que parecem aproximar os escritores israelenses de uma estética da vanguarda europeia, principalmente a expressionista e a surrealista.

Berezin divide a literatura israelense em três gerações. A primeira, dos anos 1930, é representada por Shmuel Yossef Agnon (1888-1970) e Haim Hazaz (1898-1973). Essa geração, denominada Palmach, é composta, sobretudo, por imigrantes europeus com ideias sionistas-socialistas que tematizaram a vida no país, tendo o hebraico como segunda língua e profundo conhecimento da literatura de cunho religioso (BEREZIN, 1978, p. 9). A segunda geração, estudada por Berezin, é a da Terra, representada por Aharon Megged (1920-2016) e Yoram Kaniuk (1930-2013) e marcada pela criação de Israel, em 1948. Essa geração expressou suas experiências em hebraico, em uma literatura marcada por “distanciamento da religião, dos valores sociais da diáspora, do *shtetl* e a aversão à imagem do judeu da diáspora” (BEREZIN, 1983, p. 10). A terceira é a Geração do Estado, composta por *sabras*, ou seja, judeus nascidos em Israel e educados em hebraico, cuja expressão literária tende ao individualismo, à introspecção e ao subjetivismo, “com abundante emprego de alegorias e frequente alusão a símbolos e mitos” (BEREZIN, 1978, p. 10). Os autores desse grupo focalizam, de acordo com Berezin, os problemas do judeu vítima da *Shoah* e os conflitos da sociedade israelense e tratariam “de problemas de amor e sensualismo, de tédio, de solidão, de estranhamento e do homem sem raízes” (BEREZIN, 1978, p. 10).

¹ Os contos aqui analisados fazem parte da coletânea *O novo conto israelense* (1978), organizado por Rifka Berezin e traduzido pela equipe de professores da FFLCH da USP: Ana Szpiczkowski, Cecilia K. Schnaider, Cléa Tanai Salzstein, Dezi Siamban, Dora F. Błatyta, Eliana Langman, Ester A. Dimenstein, Fani Stein, Frida G. Spiewak, Ilda Apor, Luba Kignel, Rosilda L. Rozenchan, Miriam Rattner, Nancy Rozenchan, Nora Rosenfeld, Rifka Berezin, Rosely Mandelman, Sônia W. Boguchwal, Suely Dinah Goldstein.

Os judeus tiveram contato com as vanguardas europeias e possivelmente as trouxeram à literatura hebraica, pois, segundo Alan Mintz, houve uma tradição expressionista na literatura ídiche, com Moyshe Kulbak e Yaakov Shteinberg (PINSKER, 2010). Mintz considera a poesia hebraica de Uri Tzvi Greenberg (1894-1981) especialmente influenciada pelo Expressionismo Alemão (MINTZ, 2003, p. 15). E Aminadav Dykman vai além ao considerar Greenberg e Avraham Shlonsky não apenas influenciados pelo Romantismo Europeu Central, mas também pelo Simbolismo Russo, Expressionismo Alemão e Futurismo Soviético (MINTZ, 2003, p. 73).

Para Benjamin, a arte de narrar estava definhando porque a sabedoria, que denominou de “lado épico da verdade”, estaria em extinção (BENJAMIN, 1994, p. 201). E Benjamin imaginava a essência das coisas nos próprios objetos (BENJAMIN, 2009, p. 15). O crítico escreveu inúmeros ensaios que se tornaram clássicos para a refletir sobre a crise de narrar, fruto da pobreza de experiência transmissível. Em 1936, ele apontou para a “voz do narrador nato” (BENJAMIN, 1985, p. 55), e considerou que “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1985, p. 198). O crítico defendeu a anulação ou o aniquilamento da individualidade do narrador em nome da tradição oral.

De acordo com Benjamin, as obras expressionistas deformam a realidade e revelam o lado pessimista da vida. Há aqui a “asperidade acumulada de seus materiais, a presença incondicional do detalhe político, o predomínio do elemento material”, o que denominou de Barroco (BENJAMIN, 1986, p. 98). Parte de sua análise incidia sobre a insurgente literatura russa soviética, que “à semelhança dos atuais surrealistas franceses, apresentam uma sequência de imagens desconexas, [...] tais como aparecem, por exemplo, nos sonhos” (BENJAMIN, 1986, p. 102).

E para Karl Pressler, a “grande contribuição de Benjamin na caracterização da modernidade é a retomada da alegoria como conceito-chave. Esse conceito não foi elaborado no ensaio sobre o surrealismo, mas no livro sobre o drama barroco alemão e nos ensaios em torno de Baudelaire” (PRESSLER, 1998, p. 128). Para ele, “Benjamin era o único autor alemão que percebeu a importância do surrealismo e adaptou sua maneira de pensar que visava um conhecimento não limitado ao racional” (PRESSLER, 1998, p. 137).

Benjamin lidou com a produção literária soviética no início do século XX. Israel não estava em sua visão. Mas um de seus tantos questionamentos era em que medida um escritor pode estar ligado a um projeto político sem comprometer sua autonomia? Autonomia da escrita em relação à sociedade representa liberdade de pensamento. Talvez a análise de contos do século XX devesse eliminar desta época o caráter de período concluso, de passado definitivo, daquilo que literalmente se tornou história. Seus meios de produção e formas de vida não se reduzem àquilo que foram naquele tempo e lugar, no interior do modo de produção dominante; Benjamin igualmente via neles em plena função o imaginário de um inconsciente coletivo que ultrapassou em sonhos seus limites históricos, já atingindo o presente, transpondo do indivíduo para o coletivo, onde é multifacetada e fragmentada. Nesse conjunto, seria adequado dizer que a obra de Yehoshua ou a de Oz “prepara uma saudável alienação do homem com relação a seu mundo ambiente” (BENJAMIN, 1987, p. 102) assim como foi, para Benjamin, as literaturas surrealista e expressionista?

Em “O nômade e a víbora”, os habitantes de um Kibutz – fazenda coletiva baseada na posse comum da propriedade e dos meios de produção – são surpreendidos pela chegada de beduínos assolados pela fome. Aparecem casos de furto de objetos e de produtos da colheita. Os *kibutznikim* – residentes em Kibutz – não sabem como enfrentar o problema e a polícia é acionada. Mas esta mostra-se incapaz de identificar os ladrões. No conto, as etnias parecem não se entender. Vários *kibutznikim* jovens querem responder com violência.

No conto podemos perceber, em primeiro lugar, o choque cultural entre beduínos e habitantes do kibutz como consequência do processo de migração: “Seus rebanhos escuros invadem os campos amarelo-dourados, devorando a palha da colheita ceifada com dentes fortes e vingativos. Os movimentos dos nômades são furtivos e contidos; recuam diante de olhos vigilantes” (OZ, 1978b, p. 51).

A partir da origem genuinamente campesina dos beduínos, Oz mostra ao leitor a incapacidade dos habitantes do kibutz em negociar com os árabes. Oz propõe que se indague a maneira como os israelenses percebem os árabes, em “Você se aproxima dele e lança-lhe a sua sombra agressiva. Surpreendido, você constata que seus olhos estavam abertos” (OZ, 1978b, p. 51), e em “Não achamos senão pegadas de gente e de animais nos canteiros de legumes” (OZ, 1978b, p. 53).

A convivência entre os povos é posta em xeque. Os beduínos são considerados árabes genuínos, vivem no deserto, falam língua árabe,

[e] ainda tem as suas canções toda a noite. Uma espécie de lamento melancólico e prolongado paira à noite no ar, desde o pôr-do-sol até a madrugada. As vozes penetram até os confins do Kibutz e oprimem nossas noites com um vago mal-estar. Mal a gente se deita para dormir e o rufar de um tambor distante marca o compasso do nosso sono, como as batidas de um coração relutante (OZ, 1978b, p. 53).

Oz, igualmente, propõe que se indague o universo do kibutz. Como fenômeno espacial, o kibutz é uma colônia agrícola coletiva baseada na posse comum da propriedade, mas externamente precisa de guarda armada e de segurança; assim, o conto fornece um quadro de insegurança a partir da ineficácia das medidas tomadas pelo Estado para supostamente defender o kibutz das ações dos beduínos:

A febre aftosa veio do deserto trazida pela saliva dos animais nunca submetidos a qualquer controle veterinário. Embora tivéssemos tomado medidas de precaução, o vírus contagiou nossos carneiros e nosso gado, reduzindo a produção de leite e causando a morte de alguns animais (OZ, 1978b, p. 53).

Os beduínos não se mostram abertamente desobedientes às leis, mas os crimes perpetrados acontecem à noite e às escondidas:

A escuridão era cúmplice. Esquivos como o vento, passavam pelo povoado e de nada nos valeram os guardas que colocamos de plantão, nem os que mais tarde juntamos aos primeiros para reforçar a vigilância. Saindo por volta da meia-noite para fechar torneiras de irrigação numa gleba distante, montado num trator ou guiando um jipe velho, as luzes dos faróis captavam de repente sombras fugidias de um homem ou de um animal. Um guarda encolerizado decidiu certa noite disparar sua arma e matou apenas um chagal perdido (OZ, 1978b, p. 54).

Os habitantes do Kibutz não se satisfazem com a ineficácia da polícia, “que havia desistido de continuar a investigação” (OZ, 1978b, p. 56), e diante dos prováveis delitos cometidos pelos beduínos, partem para a ação, saindo do seu confinamento, numa ação de guerra contra um vizinho indesejado: “alguns dos nossos jovens propuseram realizar um ataque noturno aos selvagens e dar-lhes uma boa lição numa linguagem

que realmente entendessem e à qual estavam acostumados” (OZ, 1978b, p. 56). Eles conhecem a lei enquanto os beduínos a ela não se adequariam. Aqueles cabe utilizar-se da lei ou da violência para conter a ação dos beduínos e de seus animais. Como o que realmente importa no kibutz é a produção, assim o ataque contra os beduínos é admissível. Ao final, reúnem-se vários homens para efetuar o ataque. Eles são anti-heróis.

Assim, a história é igualmente incontável: como pelo personagem de Franz Kafka, Gregor Samsa, temos compaixão por Gueula, vítima de um estupro – que não está claro se ocorreu. Destaco este trecho, depois do encontro entre Gueula, jovem habitante de Kibutz, com um nômade – encontro ao mesmo tempo ameaçador, sensual e repugnante:

No chuveiro, o ralo estava entupido e o banco engordurado. Gueula colocou a roupa limpa sobre o banco de pedra. Não tremo por causa da água fria, não: é de nojo. Que dedos negros, e como agarrou o meu pescoço... E os dentes dele... E as cabras... Magro e pequeno como um menino, mas tão forte. Somente a pontapés e mordidas salvei-me dele. Ensaboar o ventre e tudo o mais. Ensaboar de novo e mais outra vez. Sim, que os rapazes ataquem o acampamento, esta noite ainda, e que lhes arrebenhem todos os ossos negros pelo que me fizeram. Preciso sair (OZ, 1978b, p. 64).

Na vasta obra de Oz, há vários momentos em que o escritor flerta com essas imagens de deformação da realidade tão caras ao estilo expressionista. No conto “O caminho do vento”, por exemplo, o kibutz é personificado e a sociedade, predominantemente agrária, torna-se, na narrativa, como um “monstro sagrado”: “Vagos raios atacavam a muralha de nuvens que cerrava o horizonte do nascente. Astuto, o dia novo escondia as suas intenções e não dava sinal algum do calor sufocante nele encoberto” (OZ, 1978a, p. 31).

Nesse espaço monstruoso, predominaria o que o crítico Gerschon Schaked chama de baixo instinto, um retorno à natureza, mas de forma fantasmagórica.

Uma luz violeta acende-se nas montanhas a leste. O vento matutino a atiça. Em seguida, raios luminosos rasgam a muralha de nuvens. É dia. Brechas se abrem a dedos de luz. Finalmente, a bola incandescente eleva-se, é atirada à cordilheira de nuvens, e vencendo-a no horizonte oriental, todo deslumbrante, o violeta delicado rendeu-se e se retirou diante do vermelho brilhante e poderoso (OZ, 1978a, p. 31).

Para Shaked, a narrativa é tensa, sarcástica, grotesca, reflete o conflito de gerações na sociedade israelense, em especial no Kibutz. Nele, não apenas o espaço muda, mas há especificamente uma mudança cultural, constituída a partir do confronto modernização *versus* valores judaicos, e onde se percebe a esperança por parte do personagem em relação à geração seguinte, *síntese* da combinação entre as gerações anteriores – a “Geração dos Avós” e a “Geração dos Pais”:

A segunda geração cresceu à sombra do nosso empreendimento e por isso ficou complexada. Dialética. Mas a terceira geração, esta constituirá uma maravilhosa síntese e um abençoado produto: seus pais lhes transmitirão a espontaneidade e seus avós, o espírito. Este será um legado magnífico, livre dos efeitos de uma hereditariedade desvirtuada. [...] Nós não permitiremos que a terceira geração seja corrompida por mimos e poesias de damas nobres e decadentes (OZ, 1978a, p. 40-41).

O personagem de Oz menciona o escritor Yosef Haim Brenner (1881-1921), um dos pioneiros da Literatura Hebraica Moderna. Destaco também: Shmuel Yosef Agnon (1888-1970), Moshe Smilansky (1874-1953), David Shimoni (1891-1956), Yakov Fichman (1881-1958) e Hayim Nahman Bialik (1873–1934). A criação de Israel data de poucas décadas, porém, a literatura hebraica moderna já acontece naquele país há mais de um século. As raízes desta nova escrita remontam ao Iluminismo Judaico (*Haskalá*), na Europa Central do século XVIII, bem como a episódios isolados de escritores que escreviam [mas não falavam] em hebraico.

No final do conto irrompe o personagem arrebatador, personificação do vento: “Um vento, passa entre os ciprestes, à noite, e procura apaziguá-los entre o calor e outro. É o caminho do vento, vem, cessa, e novamente vem” (OZ, 1978a, p. 50). O título do conto relaciona-se com Eclesiastes 11:5: “Assim como tu não sabes qual o caminho do vento, nem como se formam os ossos no ventre da mulher grávida, assim também não sabes as obras de Deus, que faz todas as coisas”.

“O casamento de Gália” (1970), de A. B. Yehoshua, é um conto estranho, talvez influenciado por Kafka. O personagem é cheio de receios e a morte parece habitar a narrativa. É a atmosfera surrealista de abstração da realidade, de situações grotescas. Nele, o personagem central apresenta ânsia para chegar ao casamento de sua amada.

O conto possui características expressionistas e se passa no Kibutz Sdot-Or, que em hebraico significa campo de luz. Ele narra sobre uma “suja terminal de ônibus”, o motorista retratado como “um monstro”, “uma coisa empoeirada”, um “ser inanimado”, que possui na testa um “galho partido” e “mãos de urso”, uma “coisa pesada” de “grande boca aberta”, enfim uma “abominável criatura”, “uma coisa empoeirada que deve ter sido arrancada, com as raízes ainda se agitando, de dentro de uma moita entre as rochas” (YEHOSHUA, 1978, p. 118).

Na narrativa, o leitor é levado brutalmente aos fatos, como em uma realidade fantasiosa: “Ainda estou me recompondo do meu sonho febril, esfrego os olhos, e já a abominável criatura se deixa cair sobre o assento” (YEHOSHUA, 1978, p. 119).

O personagem remonta a um passado onde se sentira só, mas vira chegar ao kibutz o grupo no qual estava Gália, sempre descrita com a cor azul, como cura para o mal ou esperança: Ela assim é descrita: “Gália delgada, roupa de trabalho azul, olhos de brasa, azuis. Solitária, trazia a inquietação do mundo inteiro contida nos seus ombros estreitos. Despenteada, descuidada, sofrida, porém completa num outro mundo” (YEHOSHUA, 1978, p. 120). E agora, no tempo da narrativa, há o ônibus que o levaria de volta a Gália: “Um belíssimo ônibus azul está parado entre os últimos da fila e seus metais brilham à luz do sol” (YEHOSHUA, 1978, p. 117-118).

O personagem principal em um momento tenta “acordar o chofer que parece congelado” (YEHOSHUA, 1978, p. 122). Ambos, motorista e ônibus, parecem manifestações do mal, de outro mundo, e que impelem um fluxo histórico-geográfico à narrativa, já que somente ele é capaz de atravessar o país e levar o personagem ao encontro de sua amada:

Á máquina está sendo forçada na subida, mas o chofer não alivia a sua marcha. O motor geme, no seu sofrimento, mas ele o sufoca com maldade, injetando mais gasolina. Estupidamente bronco, continua a acelerar a máquina infeliz, que começa a estertorar em agonia, até que por fim morre, no meio a ladeira; seu corpo inanimado recua, descaindo um pouco para a beira do barranco. [...] Ouve-se um murmúrio ao lado da direção e todos nós perscrutamos a escuridão. O pequeno chofer abre a porta ao seu lado e é logo tragado para baixo das rodas do ônibus, para dentro do motor que silenciou (YEHOSHUA, 1978, p. 123).

Nestas partes, o autor diz: “Eles vão matá-lo... – penso com alegria” (YEHOSHUA, 1978, p. 128), “Ele vai morrer num acidente... ou de uma doença grave... que não será culpa dele... e tu, tu ficarás para mim...” (YEHOSHUA, 1978, p. 131), “– Gália, minha menina... Eles, os três, vão voltar e engravidar as esposas que os esperam. Eu, porém, voltarei para morrer ao lado da oliveira estéril” (YEHOSHUA, 1978, p. 132). E a realidade aparece confusa para o personagem, que se rende aos desígnios do motorista:

Um vulto escuro ergue-se ante mim no caminho. Enxugo os olhos para compreender e vejo, então, o ônibus que me trouxe. Os pés me atraíam e voltam a erguer, furiosos, a poeira branca do caminho. Todo confuso, apresso-me em sua direção. Minha cabeça gira e está pesada. Faz tempo que estou caminhando, mas a distância entre nós parece que não diminui. Afinal, entendo, com supressa, que o ônibus estivera se movendo o tempo todo, lentamente, sozinho, sombrio, ao longo da estrada. [...] Com certeza ele conhece bem o caminho, pois o ônibus voa na escuridão, fazendo as curvas com segurança. Às vezes, porém, parece perder o controle ou sua memória o trai. Gira, então, o volante, sem necessidade, rodando para os lados e o grande ônibus, pula em valas e buracos, quase se desmontando (YEHOSHUA, 1978, p. 132-134).

Mas ele é obstinado, e se vê diante de outro personagem de linguagem crua, que encarna a liberdade, para além do bem e do mal:

Ponho a mão, a medo, em suas costas, mas ele nada sente. Continua concentrado na estrada e suas mãos acariciam com força o volante reluzente. [...] Levo as mãos à caixa de engrenagens, tento puxar a alavanca mas ela não me obedece. Arrasto-me até os pedais, que estão embaixo. Os pés dele, entretanto, parecem barras de ferro, curtas e terríveis, sobre sua base. Mordo essas barras de ferro e ele, sem nada sentir, continua fazendo a máquina ruidos acorrer e sacudir pela beira da estrada. [...] O gordo motorista ergueu-se de seu assento e observa-me com toda a sua estatura de anão. Ergue a mão lentamente e retira os óculos escuros, revelando-me sua face. Agora eu a conheço a face do desejo, gorda e vermelha, os olhos escuros e gigantescos nela cravados, que a claridade reveladora mostra até as raízes irisadas; rosto de deus antigo, rasgado por uma boca pequena (YEHOSHUA, 1978, p. 134).

O motorista, além de se mostrar uma fortaleza, também onisciente:

Ele mede-me atentamente. Descompõe-me em fragmentos, suga-me para o abismo de seus olhos metamorfoseados, até que eu me humilho, pequeno e insignificante. Subitamente ele sente piedade por mim. Inclina o corpo pesado, pega no meu braço mirrado e ergue-me, assustado e sujo, do chão. Agora aproximo-me dele, vejo sua testa enorme lavrada de miríades de rugas vermelhas e pequenas. Fita-me com admiração por muito tempo, até que sua voz profunda brame, triturada:

- O casamento de Gália terminou (YEHOSHUA, 1978, p. 135)!

Assim, percebe-se a existência de personagens sarcásticos e irônicos nas obras de Oz e de Yehoshua, além da multiplicidade de estilo, como surrealismo e expressionismo. Tanto Gueula, personagem de “O nômade e a víbora”, quanto o personagem principal de “O casamento de Gália” não são heróis. Gália deseja vingança e morte, assim como o outro anima-se com a surra que marido de sua amada leva. Os personagens principais mostram-se vítimas e algozes, violentos, ciumentos, individualistas e introspectivos. Este é um sentido de personagem moderno que demonstra a crise do homem no século XX.

A partir de Benjamin e sua leitura do expressionismo alemão percebia-se o advento do novo homem, quase bíblico/judaico. Aqui, nos contos, percebe-se a crise do homem do kibutz, do ideal cidadão israelense, ou mesmo do conceito de nação. No contexto dos escritores da Geração do Estado rompe-se com o ideal nacional de formação do caráter do povo. Nesse sentido, essa geração tinha todas as armas e instrumentos para tornar realidade uma nova literatura de uma nova época, de um novo homem e de novos modos de relações sociais. Aqui não se evidencia o pessimismo de Benjamin: o expressionismo, desencadeado pelas circunstâncias históricas daquele momento, expressou de forma subjetiva a natureza e o ser humano, dando primazia à expressão de emoções e sentimentos na representação da arte, em detrimento à simples descrição objetiva da realidade.

Nos três contos, o cenário é o kibutz, local em que o homem está integrado à natureza. É marcante a relação entre “natureza” e “homem”, havendo duas posturas diferentes, uma técnica ou exterior, e outra religiosa ou interior. A primeira postura foi evidenciada no final de “O nômade e a víbora”, onde o ódio resultaria na guerra contra os beduínos. O narrador elucida e critica a estrutura do kibutz e mesmo a sociedade,

alinhando-se à ideia que Benjamin tem do artista: informar com crítica, liberto da alienação do homem moderno. Em “O casamento de Gália”, a ação é linear, apesar de o motorista ser uma espécie de personagem paralelo, fora do espaço-tempo tradicional. Ademais, o desfecho da obra é deixado em aberto, o mesmo ocorrendo em “O nômade e a víbora”. Ambos fazem relações com o real, com a lógica real, a verossimilhança. Estas são características que Benjamin propôs em sua perspectiva de romance: estranhamento e distanciamento. O narrador é levado a uma suprarrealidade, realidade para além. A oralidade está presente entre os beduínos e o kibutz é agente. Há questões existenciais e egocentrismo. Benjamin propôs também que a perspectiva da narrativa moderna passara a ser múltipla. Em “O caminho do vento”, há certo distanciamento e estranhamento, mas ainda assim um narrador onisciente. Assim como no Expressionismo, esses contos não dão um sentido à existência, pelo contrário, proporcionam angústia e alienação.

Benjamin formulou a teoria das “formas primordiais” na arte, baseado na leitura de Goethe e produziu um conceito de tempo presente na arte. Ele encontrou as “formas primordiais” da arte no drama barroco alemão no século XVII e XVIII, persistindo até o expressionismo alemão da década de 1920 (BENJAMIN, 1984). Desse modo, por influência da ótica benjaminiana os contos aqui analisados podem ser manifestações de arte produtora de pensamento. Os autores aqui estariam rompendo com convenções sociais e literárias, como normalidade e anormalidade, principalmente as israelenses. Aqui, com Oz e Yehoshua, não há mais a nostalgia que levou Iehudá Halevi a escrever “Meu coração está no Oriente enquanto eu resido no meu extremo ocidente” (GUINSBURG, 2009, p. 23 *apud* GLASSMAN, 2007). Os escritores não estão mais no exílio, apegados às raízes históricas e ao Segundo Templo, e principalmente a Jerusalém, como se este passado fosse o “elixir da juventude” (GUINSBURG, 1966, p. 5). A experiência surrealista enfraquece a realidade empírica, pois o mundo é um mundo de coisas sonhadas, o leitor é imerso em uma realidade onírica. Assim os contos romperam com barreiras ideológicas sionistas.

As reflexões sobre os contos de Oz e Yehoshua, lidos à luz de Walter Benjamin e de suas proposições sobre a vanguarda europeia, se revelaram apropriadas, no entanto, pode-se levantar a seguinte questão: trata-se, de fato, de contos com características vanguardistas, ou seriam estes contos “pós-modernos”?

Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas: v. 1, 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. A crise do romance. In: *Documentos de cultura. Documentos de barbárie: escritos escolhidos*. Seleção e apresentação de Willi Bolle, trad. Celeste Ribeiro de Sousa *et al.* São Paulo: Edusp; Cultrix, 1986. p. 126-129.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin; tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades, 2011.

BENJAMIN, Walter. Infância em Berlim por volta de 1900. *Obras escolhidas*, v. II. Trad. José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 71-142.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão e Patrícia de Freitas Camargo, 2006.

BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. *Obras escolhidas*. v. II. Trad. José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 9-70.

BEREZIN, Rifka (Org.). *O novo conto israelense*. Trad. Nancy Rozenchan, Rifka Berezin, entre outros. São Paulo: Símbolo, 1978.

GUINSBURG, Jacó. A literatura hebraica no Estado de Israel. *WebMosaica*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 23-32, 2009.

MINTZ, Alan L. (Ed.). *Reading Hebrew literature: critical discussions of six modern texts*. New England: UPNE, 2003.

OZ, Amós. O caminho do vento. In: _____. *O novo conto israelense*. Trad. Nancy Rozenchan, Rifka Berezin, entre outros. São Paulo: Símbolo, 1978a.

OZ, Amós. O nômade e a víbora. In: _____. *O novo conto israelense*. Trad. Nancy Rozenchan, Rifka Berezin, entre outros. São Paulo: Símbolo, 1978b.

PINSKER, Shachar. *Literary Passports: The Making of Modernist Hebrew Fiction in Europe*. Stanford: Stanford University Press, 2010.

PRESSLER, Günter Karl. A idéia da vanguarda no ensaio O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia e sua repercussão na crítica alemã. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, n. 2, p. 119-140, 1998.

ROSENTHAL, Herman Peter. *Haskalah*. In: WIERNIK, Singer Isidore; ALDER, Cyrus (Ed.) *et al. The Jewish Encyclopedia*. New York: Funk and Wagnalls, p. 1901-1906. v. 8.

YEHOSHUA, Avraham B. O casamento de Gália. In: _____. *O novo conto israelense*. Trad. Nancy Rozenchan, Rifka Berezin, entre outros. São Paulo: Símbolo, 1978.

Recebido em: 7 de outubro de 2018

Aprovado em: 8 de novembro de 2018



Walter Benjamin e Roland Barthes às margens da escritura

Walter Benjamin and Roland Barthes on the Banks of Writing

Derick Davidson Santos Teixeira

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

Resumo: A noção de escritura, desenvolvida por teóricos como Roland Barthes, Jacques Derrida e Maurice Blanchot, no século XX, possui um lugar medular na teoria da literatura e na crítica literária. O presente trabalho propõe um cotejamento entre a teoria de Walter Benjamin e de Roland Barthes no que concerne à escritura. Tomando alguns traços principais da escritura, analisados por Barthes, em conjunto com o pensamento de Benjamin acerca da narração, do declínio da experiência e de algumas obras da literatura moderna – como a obra de Proust – é possível elucidar de que forma a escritura, operando como um limiar (*Schwelle*), escapa à rigidez das fronteiras que separam o pessoal e o histórico, a ordem comum do individualismo, a experiência da vivência.

Palavras-chave: Roland Barthes; Walter Benjamin; escritura; limiar.

Abstract: The notion of writing, developed by theorists such as Roland Barthes, Jacques Derrida and Maurice Blanchot, in the 20th century, has a fundamental place when it comes to literary theory and literary criticism. This work proposes a collating between Walter Benjamin's and Roland Barthes' theory concerning writing. Taking some main features of writing, analyzed by Barthes, together with Benjamin's thought about narration, the decline of experience and some modern literary works – such as Proust's oeuvre – it is possible to elucidate how writing, working as a threshold (*Schwelle*), escapes from the rigidity of the borders that separate the personal and the historical, the common order and individualism, experience and “inner lived experience”.

Keywords: Roland Barthes; Walter Benjamin; writing; threshold.

A teoria da literatura desenvolvida na França, na segunda metade do século XX, é marcada pela basilar noção¹ de escritura,² cara a pensadores como Roland Barthes, Maurice Blanchot, Jacques Derrida e Michel Foucault. Partamos da constatação de que a escritura é desde sempre da ordem do traço, vestígio, isto é, fragmento, diferente da totalidade épica, e cuja origem histórica não pode ser devidamente localizada, havendo dela somente rastros.³ Apesar de sua presença embrionária ao longo dos séculos, o aflorar da escritura se dá, gradualmente, no decorrer do século XVIII e XIX, alcançando seu ápice perceptível nas escritas do século XX, em especial nas vanguardas.

É no século XIX que Barthes localiza uma cena que proponho, aqui, pensar como mito que tenta reparar a origem histórica não localizável da escritura. Segundo o teórico, por volta de 1850, o autor deixa de ser uma testemunha universal para se tornar uma consciência solitária às voltas com a linguagem, dando origem, assim, à escritura. Em texto inspirado pelo pensamento de Marx, Barthes descreve a seguinte imagem:

Começa então a elaborar-se uma ideia imagística do escritor-artesão que se encerra num lugar lendário, como um operário que trabalha em casa, e desbasta, talha, dá polimento e incrusta a sua forma, exatamente como um lapidário extrai a arte da matéria, passando nesse trabalho horas regulares de solidão e esforço. (BARTHES, 2000, p. 54).

Para além do que traz sobre o escritor enquanto trabalhador manual, ainda que não restrito ao “pragmatismo da atividade burguesa”, como

¹ Como esclarece Leyla Perrone-Moisés (2012, p.75) menos que um “conceito (representação mental geral e abstrata de um objeto), trata-se de uma noção (conhecimento sintético intuitivo e impreciso)”. Tal noção permite reconhecer em alguns textos um conjunto de traços que os definem como particulares, “sem que esses traços constituam uma totalidade que sirva de modelo”.

² Sabemos que o francês, ao contrário do português, possui apenas uma única palavra para designar a representação da fala ou do pensamento por meio de sinais: *écriture*. Para os teóricos que trabalham a escritura, tal prática difere da escrita entendida como mera representação da fala ou daquela estudada pela grafologia, sendo assim, aproveitando a riqueza léxica do Português, o qual possui os vocábulos “escrita” e “escritura” é mais plausível acatar a palavra escritura como forma de diferenciá-la da escrita comum.

³ Como a *Épopeia* continha já em si o germe do romance, conforme nos lembra Benjamin em “O narrador”, Roland Barthes (1980, p.17) escreve que aquilo que, hoje, chamamos escritura aqui está desde que há grafia, variando apenas seu grau em determinados textos.

escreveu Barthes às voltas com Baudelaire (2000, p. 56), a imagem nos interessa, sobretudo, pelo que condensa acerca da própria escritura. Ao lado do trabalho de incrustação, ilustrando a ampliação da ficcionalização, a qual permite ao escritor, ainda que partindo da realidade, transcendê-la, o ofício da escritura se faz, ainda, com um outro movimento: o da extração de excessos. Nesse aflorar da escritura a literatura se torna uma “linguagem consistente, profunda e cheia de segredos, dada ao mesmo tempo como sonho e como ameaça” (BARTHES, 2000, p. 4-5). Retenhamos, dessa imagem, três traços distintivos da escritura: sua origem no indivíduo solitário, sua materialidade, marcada por incrustações e extrações, e seu valor de sonho.

Pensar a escrita como materialidade é elucidar a emergência do peso do significante, em oposição ao prestígio do referente ou significado. Ao contrário da poética clássica, pautada pela retórica, a escritura, como uma poética moderna, atualiza a noção de estilo. Nela não se trata do “estilo chão”, baseado na distinção entre fundo e forma, tributário das noções de *inventio*, *dispositio* e *elocutio*,⁴ mas de um “escalonamento de significantes” (BARTHES, 2005, p. 13). Essa prática, ao tomar a palavra como objeto, segundo Barthes, aproxima-se de uma montagem, isto é “escalonamento de significantes” que “dispensa o centro”; nela, o escritor se transforma em “um cenógrafo: aquele que se dispersa através dos bastidores que planta e escalona até o infinito” (BARTHES, 2005, p. 13). Emergindo como poética descentrada, na qual o significante é evidenciado, a escritura coloca em cheque as noções de intenção – ou autoria – e levanta de forma significativa uma discussão acerca da referencialidade da escrita e de suas possíveis relações com a História.

Essa noção barthesiana de uma montagem significativa na qual o sujeito que escreve é colocado em dispersão e apagamento, como escreveu Barthes no ensaio seminal “A morte do autor”, pode ser cotejada com uma noção de escritura desenvolvida ao longo da obra de Walter Benjamin, embora tal noção não tenha, nele, lugar tão medular quanto aquele que vemos na obra de Barthes. Márcio Seligmann elucidada que tal noção, em Benjamin, surge na esteira da constatação de uma “redescoberta/colagem do mundo e da sua história a partir da tarefa imposta pela dupla revolução na técnica e na experiência histórica” (2012, p. 183).

⁴ Invenção ou escolha dos conteúdos; disposição e organização dos elementos no discurso e elocução adequada ao assunto, respectivamente

Como ele escreve, há para Benjamin, uma “revolução escritural” que “deveria ser acompanhada também de uma revolução na historiografia” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 183).

A teoria da escritura, em Benjamin, permeia praticamente toda sua obra sendo que, conforme escreve Seligmann, “pode-se dizer grosso modo que ela migra de um acento sobre o teor escritural do mundo (que pode ser lido como um texto) para uma teoria dos sistemas de escritura e do historiador como autor de uma grafia histórica” (2012, p. 184). O crítico escreve, ainda, acerca da importância da teoria do *Trauerspiel* no desenvolvimento de tal noção, para ele, este estudo leva a uma “teoria da situação do homem moderno”, a qual é, nas suas palavras, “a apresentação da fragmentação do mundo simbólico e da sua transformação em ruínas e em alegorias” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 186). Assim, o que surge na modernidade “é o significante” já que o “significado final e a moral da história, enquanto fórmulas concentradas da cultura pedagógica, estão banidos” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 186). Benjamin, escreve Seligmann, critica as visões clássicas e científicas segundo as quais a língua é “um instrumento transparente” voltado para a comunicação (2012, p. 192). Nessa perspectiva, para o filósofo alemão, “o mundo linguístico só existe a partir da leitura da arquiescritura” e o trabalho do pensador é o de “traduzir essa escritura fracionada, remontá-la em novos mosaicos” - gênero que Benjamin elegeu para caracterizar o seu trabalho “tratadístico” sobre o *Trauerspiel* (SELIGMANN-SILVA, 2012, p.192).

Essa reflexão escritural surge, também, segundo o crítico da obra benjaminiana, na leitura da obra de Baudelaire, nas suas anotações sobre *Un Coup de Dés* de Mallarmé, na sua teoria da fotografia e da obra de arte, bem como em vários momentos dos fragmentos do “Projeto das Passagens” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 194). É digna de nota a confluência de Barthes com Benjamin no que concerne às fontes de reflexão escritural. Além do muito conhecido destaque da obra de Brecht e Proust no pensamento de ambos os pensadores, dentre os nomes mencionados, por Barthes, em relação à poética escritural estão, precisamente Mallarmé e Baudelaire. Sabe-se, ainda, que Barthes percorreu, também, o âmbito da fotografia e das imagens.⁵

É plausível destacar as afinidades do próprio procedimento de Benjamin com um princípio básico das vanguardas, a saber, a colagem,

⁵ Ver, por exemplo *A câmara clara e O obvio e o obtuso*

entendida como “mecanismo de implosão do sistema representacionista da arte tradicional, que rompe o curso mimético da arte ao introduzir o gesto da montagem como quebra das continuidades, como espacialização escritural onde se misturam palavras e imagens” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 192). Nesse sentido, a obra de Benjamin problematiza as fronteiras entre a escrita dita científica, teórica e prosaica e, por outro lado, a “escritura fragmentada, opaca, ruínosa que caracteriza tradicionalmente o universo poético” (SELIGMANN-SILVA, 2012, p. 194). O mesmo notamos em Barthes, “sujeito incerto”, a escrever no incerto gênero ensaio como nos diz em *Aula* (BARTHES, 2015, p. 56). Entre o poético, o teórico e o fragmento,⁶ sua obra é colocada, por vezes, sob suspeita, como foi o caso de *O prazer do texto*. Ainda, da mesma forma que Barthes negociava escritura e transitividade em seus escritos, Georg Otte, em ensaio sobre o resto em Benjamin, nos lembra que o autor alemão se nega à mera funcionalização da palavra quando chega a afirmar sobre sua coleção de fragmentos, reunidos nas *Passagens*, que seu método é “montagem literária” sem “formulações espirituosas”, composta de “farrapos, resíduos”, sem inventariá-los para “fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os” (2011, p. 306).

O aflorar da escritura é paralelo ao declínio da experiência e da faculdade de narrar sobre o qual Benjamin disserta em textos como “Experiência e pobreza” e, de forma mais extensa, em “O narrador”, no qual escreve que “a arte de narrar está em vias de extinção” e nesse decorrer estamos “sendo privados de uma faculdade que nos parecia totalmente segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 2012, p. 2012).

A Primeira Guerra, sabemos, teve papel fundamental no que diz respeito à queda da experiência “ao submeter o homem a dominância brutal de forças impessoais da técnica, que só faz crescer e transformar nossas vidas em uma velocidade impossível de ser assimilada por palavras” (GAGNEBIN, 2013, p. 67). Como elucida Jeanne Marie Gagnebin, Benjamin evoca duas reações possíveis para a ausência de palavra comum e para o esfacelamento das narrativas (2013, p. 67). Para compensar a frieza e o anonimato social intensificados pela lógica capitalista, a burguesia busca recriar algum calor, através de um

⁶ Como exemplo, cito: *Fragmentos de um discurso amoroso, O prazer do Texto e Roland Barthes por Roland Barthes*.

processo de interiorização. Assim, no domínio psíquico alguns valores individuais substituem valores coletivos e a história do si vai preenchendo o lugar do comum. Benjamin situa, nesse processo, o surgimento da *Erlebnis*, a vivência individual. A interiorização é também espacial: “a arquitetura começa a valorizar o interior no qual o burguês escapa à despersonalização imprimindo sua marca em seus objetos” (GAGNEBIN, 2013, p. 68). Gagnebin nos lembra do prestígio do veludo, nascido na época, o qual guarda as marcas daquele que o manuseou (2013, p. 68). Tais formulações vão ao encontro da imagem descrita por Barthes, de um indivíduo solitário encerrado em seu aposento, dedicado a uma prática da escritura já menos voltada para a exterioridade da história ou do âmbito comum.

O declínio da experiência da narração, acompanhado da emergência da prática escritural, é seguido, ainda, do surgimento do romance burguês e do individualismo a ele atrelado. Nas palavras de Benjamin, o romancista “é efetivamente o mudo, o solitário”, homem “a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém” (2012, p. 55). É este “o primeiro indício do processo que vai culminar no ocaso da narrativa” (BENJAMIN, 2012, p. 157). Entretanto, ele ressalta, este “é um processo que vem de longe. E nada seria mais tolo do que ver nele um ‘sintoma de decadência’” (2012, p. 217). Para Benjamin, trata-se, antes de um sintoma “das forças produtivas seculares, históricas, que expulsam gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo” (BENJAMIN, 2012, p. 217). Tal perspectiva, conforme destaca Gagnebin, “ultrapassa a melancólica da nostalgia, na medida em que se atém aos processos sociais, políticos e artísticos de fragmentação para daí derivar não a simples constatação de uma situação irreversível”, mas, sim, para apontar “possíveis caminhos e instrumentos para uma política verdadeiramente materialista” (2013, p. 64). Segundo Gagnebin, “O Narrador” coloca alguns marcos para “uma narrativa que saberia narrar sem se encerrar na mera vivência e sem cair na forma obsoleta da narração mítica universal.” (2013, p. 71).

Ao demonstrar o enfraquecimento da experiência e sua gradual substituição pela vivência, Benjamin faz uma reflexão “sobre a necessidade de sua reconstrução para garantir uma memória e uma palavra comuns” (GAGNEBIN, 2012, p. 9). Assim, escreve Gagnebin, ele chega à ideia de que uma reconstrução da *Erfahrung* deveria ser acompanhada de uma nova forma de narração, isso, pois “o reconhecimento lúcido

da perda leva a que se lancem as bases de uma outra prática estética” (GAGNEBIN, 2012, p. 11-12). É nessa via que Benjamin recorre “ao Bauhaus, o Cubismo, a Literatura de Doblin” (GAGNEBIN, 2012, p. 12). Conforme escreve Gagnebin, “essas tendências ‘progressistas’ da arte moderna”, as quais “reconstroem um universo incerto a partir de uma tradição esfacelada”, são mais fieis ao legado da “grande tradição narrativa” que as tentativas de “recriar o calor da *Erfahrung* a partir da vivência” (GAGNEBIN, 2012, p. 12). É assim que à antiga experiência devem opor-se formas “sintéticas de experiência”, nas palavras de Gagnebin, “frutos de um trabalho de construção empreendido justamente por aqueles que reconheceram a impossibilidade da experiência tradicional na sociedade moderna e que se recusam a se contentar com a privacidade da experiência vivida” (GAGNEBIN, 2012, p. 9). Conforme escreve Gagnebin, as aporias da literatura contemporânea como “aquelas que agem em Proust”, nos advertem “da necessidade de uma longa permanência perseverante nesse *no man’s land* narrativo” (GAGNEBIN, 2013, p. 64). Nesse “*no man’s land*” no qual se situa a obra de Proust, há um encontro de Benjamin com Barthes. Cientes das diferenças entre os dois autores, tal encontro levanta algumas questões acerca da prática escritural e da mudança histórica da narrativa. Vejamos de que forma Proust apresenta os três traços da escritura aqui mencionados, o individualismo, a materialidade da escritura e seu valor de sonho e de que forma sua obra pode lançar luz sobre a noção de escritura.

1 Walter Benjamin e Roland Barthes, na escritura imersos

Proust, para Barthes, está na **gênese** do aflorar da escritura, autor de um texto capaz “de confundir inexoravelmente, por uma subtilização extrema, a relação entre o escritor e as suas personagens: ao fazer do narrador, não aquele que viu ou sentiu, nem sequer aquele que escreve, mas aquele que vai escrever” (2012, p. 59). Para o teórico francês, “Proust deu à escrita moderna a sua epopeia” ao recusar “pôr a sua vida no seu romance e fazer da sua própria vida uma obra” (BARTHES, 2012, p. 60). Citado como figura emblemática no seminal “A morte do autor”, Proust foi um dos primeiros a se posicionar contra o prestígio do indivíduo e do autor, formulações encontradas em seu “*Contre Sainte-Beuve*” (1999). Para Barthes, o autor é uma figura produzida pela sociedade a qual, com o empirismo, o racionalismo e a fé pessoal da Reforma descobriu “o

prestígio pessoal do indivíduo” (2012, p. 58). Em matéria de literatura, ele escreve, foi o positivismo, “resumo e desfecho da ideologia capitalista”, a conceder a maior importância ao indivíduo que escreve (2012, p. 58). Da mesma forma, para Benjamin, o autor de *Recherche* é valioso pois, conforme escreve Gagnebin, “realiza, com efeito, a proeza de reintroduzir o infinito nas limitações da existência individual burguesa” (2012, p. 15). A experiência de Proust, vivida, em nada se assemelha a perdida experiência comum, mas o caráter “desesperadamente único da *Erlebnis* transforma-se dialeticamente em uma busca universal,” pois o gesto genial de Proust, como Gagnebin elucida, está em escrever não suas memórias, mas, precisamente, a busca, opondo, assim, à finitude do evento vivido, o sem limites do acontecimento lembrado (2012, p.15). Nesse percurso o autor encontra não o passado em si, mas a sua presença no presente e o presente que já estava lá, “prefigurado no passado” (GAGNEBIN, 2012, p. 15).

Benjamin vê a obra de Proust como resultado de uma “síntese impossível”, composta pela “absorção do místico, a arte do prosador, a verve do autor satírico, o saber do erudito e a concentração do monomaniaco” (BENJAMIN, 2012, p. 37). Se toda grande obra excede um gênero, como o filósofo escreve, apesar do claro teor biográfico, a de Proust é “uma das menos classificáveis” (BENJAMIN, 2012, p. 37). Sua estrutura conjuga poesia e memorialística, com frases torrenciais que, como “um Nilo da linguagem”, escreve Benjamin, “transborda nas planícies”; “tudo excede a norma” (2012, p. 37). A vida não é escrita como ela foi, mas sim rememorada; construída a partir do “trabalho de Penélope da reminiscência” e, nessa tessitura, o infinito do rememorado se opõe ao finito da vivência individual (BENJAMIN, 2012, p. 38). Assim, quando Proust descreve uma hora banal individual, segundo Benjamin, “ele o faz de tal maneira que cada um de nós a reencontra em sua própria existência” (2012, p.39). Seu verdadeiro interesse é o fluxo do tempo em sua forma mais real “e por isso mesmo mais entrecruzada”. Assim, também, é para Barthes essa tessitura da reminiscência entre polos, uma síntese impossível: “a indecisão de Proust é profunda”, ele escreve, resultando em uma forma “mista, incerta, hesitante, ao mesmo tempo romanesca e intelectual” e inspirada em autores igualmente incertos “Nerval e Baudelaire” (2012, p. 351). Todo projeto, aqui, consiste em recolher o sofrimento individual e o transcender (BARTHES, 2012, p. 352). O que Benjamin chamou de tessitura da reminiscência, para Barthes, é uma costura de fragmentos

que formam uma sequência que “se subtrai à lei ancestral da Narrativa”, e produz, “a terceira forma, nem Ensaio, nem Romance” (2012, p. 353). A estrutura dessa obra será “*costurada*: a obra se faz como um vestido; [...] peças, pedaços são submetidos a cruzamentos, arranjos, ajustes”. “Provinda do sono”, ele escreve, “a *terceira forma* repousa num princípio provocante: a *desorganização* do Tempo (da cronologia)” (BARTHES, 2012, p. 353). Subtraindo “o tempo rememorado à falsa permanência da biografia”, Proust destrói a lógica ilusória da biografia que segue “tradicionalmente a ordem puramente matemática dos anos” (BARTHES, 2012, p. 353-354). Essa desorganização não é a sua destruição, na obra, numerosos elementos da vida pessoal são conservados, mas “estão desviados” (BARTHES, 2012, p. 353). Um dos desvios, segundo Barthes, é o da pessoa enunciadora, pois a obra proustiana, exemplificando neste quesito, ao lado de escritores como Mallarmé,⁷ um mecanismo da escritura, põe em cena um “eu”; “mas esse “eu”, se assim se pode dizer, já não é exatamente um “eu” (sujeito e objeto da autobiografia tradicional): é um “‘eu’ de escritura, cujas ligações com o “eu” civil são incertas, deslocadas” (BARTHES, 2012, p. 355).

Segundo Carla Damiano, o lastro comunitário sustenta a coesão pessoal, daí o paradoxo, como escreve Franklin Leopoldo Silva, do declínio do indivíduo na era do individualismo, pois com a perda do comunitário “a individualidade não pode constituir-se como totalidade, terminando por abstrair-se” (2006, p. 14). A obra de Proust surge, portanto, como sintoma de um “eu” que se constitui e se dissolve na temporalidade, no movimento perpetuo entre a busca, a perda e o encontro de si na escrita (SILVA, 2006, p. 15). O resultado é, assim, uma indecisão no que concerne ao individualismo presente na escrita, o qual é colocado em cheque não só pelo contexto histórico subjacente, mas, também, pela prática escritural a qual o sujeito se dedica.

Benjamin soube inclui em sua versão do materialismo histórico outras correntes do pensamento, preocupadas, sobretudo, com um novo modo de conhecimento, como Freud, Jung, Proust e o surrealismo (DAMIÃO, 2006, p. 19-20). O mesmo movimento é claro na obra barthesiana, pois, se Marx alicerçava sua produção em o *Grau zero da escrita*, após 1970, claramente inspirado pela psicanálise lacaniana, Barthes pensará o sujeito não só como produto histórico-social, mas,

⁷ Em “A morte do autor” Mallarmé é tomado como figura exemplar do mecanismo da escritura que leva ao *fading* do autor.

também, como corpo pulsional (2005, p. 11-12). Se Barthes, distanciado da linguística e do estruturalismo propõe o retorno do autor enquanto um corpo, afastado do prestígio do indivíduo burguês, Seligmann conclui, com Benjamin, que, em Proust, o “constructo complexo de imagens e palavras se articulam em uma escritura cujo suporte é o nosso corpo como um todo e não uma abstrata ‘mente’”(2012, p. 196).

Se tomo a obra de Proust como emblema da escritura é porque, como vemos na *Recherche*, a escritura, de um modo geral, “coloca a nu a inconsistência do sujeito, sua atopia”, como uma “perturbação de linguagem”, escreve Barthes, análoga “ao fading esgotante que, numa comunicação telefônica, atinge por vezes só um dos interlocutores” (BARTHES, 2003, p. 100). Tal movimento é também observado por Barthes na escrita surrealista (BARTHES, 2012, p. 60). Também para Benjamin, ao tomar a dimensão onírica, a poética surrealista deporta não só “a pequena moeda a que chamamos sentido”, mas, também, o “Eu”, pois “na estrutura do mundo, o sonho afrouxa a individualidade, como um dente oco” (2012, p. 23).

O sonho surge, em Proust, na estadia entre o sono e a vigília, a qual introduz uma “falsa consciência, vacilante, intermitente”, enquanto “a carapaça lógica do tempo é atacada” (BARTHES, 2012, p. 353). No dizer de Barthes, assim, já não há “cronologia”, mas uma lógica da “Vacilação, da Descompartimentação” (2012, p. 353). Aberta as comportas do tempo, Barthes escreve, os fragmentos que surgem vão formar a Terceira forma da narrativa, que solapa a lógica linear do *chronos*.

Benjamin critica a historiografia “progressista” que leva a uma concepção equivocada do fenômeno fascista, concepção que se apoia em uma noção de tempo “homogêneo e vazio”, nas palavras de Gagnebin: “tempo cronológico e linear” (2012, p. 8). Trata-se para o historiador materialista, de fundar um outro tempo, “tempo de agora”, “caracterizado por sua intensidade e sua brevidade” (GAGNEBIN, 2012, p. 8). Além de sua análise da obra proustiana, o abalo da cronologia aparecerá, em Barthes, atrelado ao Neutro,⁸ traço presente na escritura e sustentado pela

⁸ Conforme elucida Leda Tenório (2011, p. 33-36), o Neutro, em Barthes, é a conclusão do “Grau zero da escritura” que o teórico começou a desenvolver ainda na década de 50. Em linguística, o grau zero designa um termo neutro, por exemplo, a oposição entre os modos imperativos (que indicam injunção) e o subjuntivo (que indica o desejo ou a dúvida). O modo indicativo aparece, assim, como um modo de ausência das duas marcas. Barthes retoma essa formulação no fragmento

suspensão do sentido, que leva à indecidibilidade, também chamada de significância.⁹ No curso sobre o Neutro, Barthes evoca o *Kairos*, o qual tem a potência de solapar o *chronos*, o fio linear do sentido e a centralidade do sujeito, mecanismo similar ao que vemos acontecer na obra proustiana.

A costura de fragmentos de Proust se aproximará, assim, da escritura uma vez que na poética escritural, como Barthes escreve, trata-se de um “escalonamento” de significantes, similar – a meu ver – a uma montagem, no qual a palavra é teatralizada e o escritor se torna o cenógrafo disperso na cena (2005, p. 13). Acrescentemos a isso a potência da escritura de fazer insinuar uma lógica temporal diferente do tempo linear e homogêneo.

Também no romancista de vanguarda Alain Robbe-Grillet, a quem Barthes dedicou três ensaios em *Crítica e Verdade*, veremos “uma coleção de objetos,” em uma montagem que difere da escrita realista, pois o autor os escolhe entre os “menos naturais e os menos poetizáveis de uma paisagem urbana estagnada [...] e de uma vida cotidiana opaca” (TENÓRIO, 2011, p. 93). Observando essa estranha coleção, Barthes é o primeiro a notar que a proposta é fazê-los suporte de uma reflexão ótica distanciada. Tudo se passaria como se essa nova espécie de observador, lembra Tenorio, “tivesse uma luneta no lugar dos olhos, capaz de ir direta e friamente aos objetos”, sem reproduzir o mito, isto é, a ideologia da pessoa (2011, p. 93). Ora, vemos este procedimento, de forma similar, também, em Proust, cujos olhos, segundo Benjamin, “os mais silenciosos e os mais absorventes” acompanham um “distanciamento intransponível” que leva Benjamin a dizer: “nunca houve ninguém que soubesse como ele mostrar-nos as coisas. Seu dedo indicador é inigualável” (2012, p. 48).

O procedimento realizado por Robbe-Grillet, para Barthes, difere do “Efeito de Real” comum à escrita de pretensão realista. Analisando o discurso histórico tradicional, o que ele chama de “historia objetiva”,

“O segundo grau e os outros”, de Roland Barthes por Roland Barthes (2003, p. 79), dizendo: “Eu escrevo: esse é o primeiro grau da linguagem. Depois, eu escrevo que eu escrevo: é o segundo grau”. A escritura no grau zero, ele enfatiza, é anterior a essa distinção. Por isso, para literatura, o grau zero é, em última instância, uma impossibilidade. Todavia, é possível aproximar-se dele em determinados momentos da escritura.

⁹ Conforme escreve Gagnebin (2014, p. 12), o leitor atento descobrirá em “O narrador” uma “teoria antecipada da obra aberta” em oposição ao sentido consolidado da narrativa tradicional. Segundo a autora, “na doutrina benjaminiana da alegoria, a profusão do sentido, ou, antes, dos sentidos”, vem “de seu não acabamento essencial”. Em *Crítica e Verdade* (2013, p. 162) Barthes falará da literatura moderna, precisamente, como uma suspensão do sentido.

Barthes dirá que o discurso histórico é, no essencial, uma “elaboração ideológica”, já que a noção de fato depende sempre do sentido introduzido pelo leitor (2012, p. 176). Assim, o discurso histórico não “acompanha o real, não faz mais que significá-lo”, o que se dá a partir de uma operação “bastante arrevesada” de tentar resgatar o referente sempre passado e exterior ao discurso, seguindo “o tempo *res gatae*” (BARTHES, 2012, p. 178). Tal configuração levará Barthes a atribuir ao discurso da “história objetiva” o mesmo dispositivo encontrado na escrita de Flaubert, a saber, o efeito de real (2012, p. 176). Como todo discurso de pretensão realista o da história dita “objetiva” conhece apenas um esquema binário referente/significante, característica dos textos performativo, o que o leva a dizer que tal discurso histórico é um discurso performativo com trucagem. Robbe-Grillet, por outro lado, é tomado como figura do Neutro, do grau zero da escritura, da opacidade e impessoalidade, em oposição ao excesso de individualismo. O neutro, enquanto opacidade impessoal evocará, a meu ver, a imagem do vidro, que, em Benjamin, surge em oposição ao abrigo permeado por excesso de vestígios do salão burguês. Se, como lembra Gagnebin, o veludo ganha prestígio no interior do aposento burguês por permitir as marcas de quem o manuseou (2013, p.68), o vidro aparece como seu contrário, nas palavras de Damião, ele “cria o espaço onde não há rastros” (DAMIÃO, 2006). Comentando a importância, para Benjamin, do dito de Brecht “Apague os rastros”, Dag T. Anderson dirá que “o lugar que nos conduz o ‘apagar os rastros’, é o ‘ponto zero’, o limiar que Irving Wohlfarth chama de ‘terra de ninguém’” (2000, p. 174 *apud* DAMIÃO, 2006, p. 60). Chegamos, assim, ao ponto zero do vidro ao lado do grau zero (neutro) da escritura, o qual nos leva a uma terra de ninguém, isto é, a um lugar de indecisão, como o “*no man’s land* narrativo”, mencionado por Gagnebin (2013, p. 64), como o lugar de permanência temporária, no qual se situa Proust, cuja obra, tomada aqui como exemplo da escritura, se situa entre o indivíduo e seu apagamento, entre o sono e a vigília, entre a palavra enquanto materialidade livre de referente e os vestígios da memória, enfim, entre a experiência verdadeira e as “experiências sintéticas”.

2 Na outra margem da escritura

Apesar dos vários deslocamentos que sofre, a escritura jamais deixou de ser uma noção tensionada na obra de Barthes. Ainda que nasça

do indivíduo solitário dedicado à palavra, Barthes lembra, ninguém pode “inserir a sua liberdade de escritor na opacidade da língua, porque através dela é a História inteira que se mantém” (2000, p. 9). Assim, a escritura será sempre “uma realidade ambígua”; “por um lado, ela nasce incontavelmente de um confronto do escritor com a sociedade; por outro lado, ela remete o escritor às fontes instrumentais de sua criação” (BARTHES, p. 15).

Contra a história entendida enquanto resgate do passado baseada na noção de progresso e tempo linear, Benjamin pensará o método materialista, inspirado, segundo Gagnebin, na estética proustiana composta pelos vestígios do passado no presente e pelo cruzamento temporal (2012, p. 16). Se Proust, usado aqui como emblema da escritura pôde servir a Benjamin, é porque, a meu ver, a escritura estabelece com o comum histórico uma relação singular.

Falar que há na escritura algo do sonho é dizer que ela é, de certa forma, o lugar de confluência dos restos diurnos, dos restos mnemônicos e do apagamento do eu frente a emergência do desejo e do inconsciente, conforme formulou Freud em seu A interpretação dos sonhos. Retornando à cena descrita por Barthes, proposta enquanto origem da escritura, é possível dizer que o trabalho de incrustação que permite transcender a ordem mimética da escrita ocorre de forma paralela à extração que subtrai a brutalidade do individualismo. É certo que nem toda escritura tem o potencial memorialista da obra proustiana. Todavia, podemos pensar que a escritura é ela mesma uma espécie de limiar,¹⁰ entre o público e o privado, o histórico e o pessoal, o sonho e a consciência. Também limiar histórico pois é lugar de permanência, o “*no man’s land*”, onde Gagnebin situa a obra de Proust. Para Seligmann a obra de Benjamin e a escritura que nela se perfila deve ser vista como um dos momentos em que “o elemento escritural recalcado”, que primeiro se manifestara “em poetas e artistas como Mallarmé, Picasso e Apollinaire” vem à tona. Nessa via, Seligmann realiza um cotejamento entre a escritura de

¹⁰ Em texto intitulado “Entre a vida e a morte” (2010) Gagnebin, a partir de Benjamin, define o limiar como limite e a passagem, espaço de permanência temporal variável. O limiar é o lugar do sonho, do inchaço, da intumescência, oposto aos limites rígidos da fronteira, figurando como lugar de transição entre dois territórios – como uma soleira – e que leva a uma indeterminação. Me parece plausível mencionar as semelhanças do limiar com a escritura no que diz respeito aos vocábulos a eles relacionados, “incerto”, “terceira forma”, o “neutro” situado entre os dois graus, a meia-vigília de Proust, o “universo *incerto*” de certas produções contemporâneas etc..

Benjamin e aquela formulada por Derrida, pois, nas suas palavras tal escritura é, nos “termos de Derrida *écriture* – escritura críptica, traço que conserva e retém algo passado”, a saber, em “termos benjaminianos: uma escritura que encapsula um determinado agora (*Jetztzeit*)”. Para Derrida, conservando em traços residuais a personalidade e aquilo que a transcende, há uma paradoxal historicidade na escritura, pois ainda que seja leviano em relação à História, o escritor a trata por meio de uma experiência mais viva do que a de alguns “historiadores profissionais ingenuamente preocupados em objetivar o conteúdo de uma ciência” (2014, p. 83). Trata-se, aqui, a meu ver, daquilo que Georg Otte nomeou “preciosidade dos farrapos”, o valor daquilo que resta em fragmentos ricos e incertos (2011, p. 389).

Evidencia-se, assim, que, embora originada no indivíduo solitário às voltas com a palavra, a escritura, dada ao mesmo tempo como sonho e como ameaça, pode escapar, sempre em graus variados, o âmbito da vivência pessoal, lançando o leitor na indecidibilidade, como em um limiar, oposto à rigidez das fronteiras.

Referências

BARTHES, Roland. *Sur la littérature*. Paris: Universiteire de Grenoble, 1980.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTHES, Roland. Variations sur l’écriture. In: _____. *Oeuvres Complètes*: Tome IV: 1972-1976. Paris: Seuil, 2002. p. 268-280.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone- Moisé. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução de Leyla Perrone-Moisé. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 57-63.

BARTHES, Roland. Durante muito tempo, fui dormir cedo. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução de Leyla Perrone-Moiséd. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 348-363.

BARTHES, Roland. O discurso da História”. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução de Leyla Perrone-Moiséd. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 163-180.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 3.Ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Tradução de Isabel Pascoal. Almedina: Edições 70, 2015.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. v. 1: Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 37-50.

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

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

FREUD, Sigmund. [1900]. *A Interpretação dos Sonhos*. Rio de Janeiro: Imago. 2006. v. IV.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio: Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. v. 1: Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 7-19.

GAGNEBIN, J.M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

OTTE, Georg. A preciosidade dos farrapos. In: MIRANDA, Wander Melo; SOUZA, Eneida Mária de (Org.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2011. p. 289-307.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Com Barthes*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2012.

PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*. In: *Marcel Proust on art and Literature*. New York: Carroll & Graf, 1997. p. 19-265.

SELIGMANN-SIVLA, Márcio. *Walter Benjamin e os sistemas de escritura*. Disponível em: http://taurus.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/118306/1/ppec_8636165-5828-1-PB.pdf>. Acesso em: maio 2018.

SILVA, Franklin Leopoldo e. Prefácio: *Sobre o declínio da “sinceridade”*. Filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin. São Paulo: Edições Loyola, 2006. p. 11-18.

TENORIO, Leda da Motta. *Roland Barthes: uma biografia intelectual*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

Recebido em: 7 de outubro de 2018

Aprovado em: 8 de novembro de 2018

VARIA



O sublime e a coragem possível: uma contribuição do *Grande Sertão: Veredas* para a Literatura Brasileira

The sublime and the possible bravery: a contribution of The Devil to Pay in the Backlands to Brazilian Literature

Renato Rocha de Oliveira

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

Elcio Loureiro Cornelsen

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
emcor@uol.com.br

Resumo: Este artigo aborda a influência de Diadorim sobre Riobaldo em *Grande Sertão: Veredas*, pela perspectiva filosófica do sublime e da coragem (Schiller e outros), baseando-se em concepções de Walter Benjamin e dialogando com a crítica de Willi Bolle. O ensaio identifica, na obra-prima de Guimarães Rosa, uma relação importante entre o sublime, associado a Diadorim a partir de elementos levantados por Benjamin, como a *figura guia*, o amor provençal e o justo hermafrodita, e a coragem demonstrada por Riobaldo. Finalmente, contribui para a avaliação de Bolle quanto ao caráter dialético e verossímil do texto literário no que concerne à coragem desse personagem, em comparação com a representação do sertanejo em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha.

Palavras-chave: Diadorim, figura guia, sublime, coragem, Benjamin, Bolle.

Abstract: This article approaches the influence of Diadorim upon Riobaldo in *The devil to pay in the backlands* through the philosophical perspective of sublime and courage (Schiller and others), based on Walter Benjamin's conceptions and in dialogue with Willi Bolle's critique. The essay identifies, in Guimarães Rosa's masterpiece, an important relation between the sublime, associated with Diadorim per elements raised by Benjamin, as the *guide figure*, the courteous love, the hermaphrodite just, and the bravery showed by Riobaldo. Finally, contributes to Bolle's evaluation of the dialectical

and verisimilar character of the literary text concerning this character's courage, in comparison with the countryside representation in *The Backlands*, by Euclides da Cunha.

Keywords: Diadorim, guide figure, sublime, courage, Benjamin, Bolle.

1 Introdução

De acordo com Willi Bolle, a figura de Diadorim exerce uma influência mais elevada e transformadora no leitor de *Grande Sertão: Veredas* do que aquela da rotina da jagunçagem. Diadorim, para ele, assim como para outros autores, constitui o cerne e o centro emocional da obra. O autor fala de vários enfoques com que Diadorim tem sido avaliado pela fortuna crítica: 1. Filosófico-cultural em direção ao amor; 2. encarnação do topos literário da *donzela-guerreira*; 3. Figura andrógina e iniciática; 4. Figura da poética de Guimarães Rosa. Bolle adota a quarta abordagem em seu *grandesertão.br*, considerando que Diadorim é o princípio organizador de toda a obra, e, assim como a Beatriz de Dante, é uma figura que funciona como guia, perspectiva de salvação e revelação. Esse estudo opta por percorrer, com base na categoria estética do sublime, e emprestando concepções de Walter Benjamin, essa mesma perspectiva, mas também a primeira e a terceira. A segunda nos parece óbvia e menos interessante.

Vejam os a abordagem de Bolle:

O conceito guia desta interpretação é a *paixão estética*, que permite abranger os vários planos do romance, inclusive a filosofia da história do autor. Esse conceito é usado por Walter Benjamin (*apud* BOLLE, 2004), interlocutor de Auerbach, no seu projeto das Passagens parisienses como uma categoria construtiva para organizar a experiência do indivíduo no espaço histórico-cultural da Modernidade. Entendo a paixão como a forma mais densa de organização do tempo, do saber e da energia, na dimensão de uma vida humana, como também de uma geração ou de um período histórico. (BOLLE, 2004, p. 197)

O estudioso afirma que Diadorim é o princípio inspirador pelo qual Rosa estrutura a grande quantidade de elementos do sertão em sua obra, e que corresponde à paixão estética do autor em sua escrita. Entendemos, assim, que a paixão de Riobaldo, como circunstância fundamental de sua subjetividade, justifica a densidade, a intensidade e a sublimidade de sua narração.

Façamos um pequeno panorama sobre conceitos do sublime que usaremos. O objeto sublime, segundo Burke (1993, p. 56, 59), gera um deleite, um prazer negativo, pois é algo poderoso e terrível que poderia causar a morte ou a dor. Assim, para experimentá-lo, é preciso estar resguardado de sua ameaça. De acordo com Burke (1993, p.65), o sublime envolve uma simpatia pela qual é possível ao indivíduo livrar-se do constrangimento da realidade e da prisão de sua individualidade, e colocar-se no lugar do outro. Longino (1996, p. 54) afirma que “o sublime é o eco da grandeza de alma”, uma força irresistível que não se impõe pela razão, mas pelo êxtase. Figueiredo (2011, p.48) explica que o espectador capaz do sentimento do Sublime diante de uma obra de arte seria aquele que se identifica com ela, e no qual há um desfalecimento entre suas fronteiras e as do objeto. O sublime, para Kant (1993, p.95), seria o movimento da imaginação libertando-se da noção subjetiva de tempo para experimentar sensações inexprimíveis. Finalmente, Schiller considera que o sublime está numa liberdade que envolve o valor da verdade e da eticidade para além da natureza (incluindo interesses e desejos físicos), e a aceitação das imposições desta contra as quais não se pode lutar (SCHILLER, 2016, p. 61-62).

Queremos propor que Diadorim gera em Riobaldo sentimento sublime, que envolve perigo e salvação, horror, admiração e vivacidade, segundo Burke e vários outros filósofos, e que essa sensação coopera com a influência daquele amigo/amante sobre o protagonista no sentido de ter coragem, que, por sua vez, é uma virtude sublime, como afirma Longino (1996, p. 48). Essa categoria estética é a essência da grande arte para Schiller e Hegel (*apud* FIGUEIREDO, 2011, p. 48) e nos parece ser, na verdade, a essência da paixão estética, cuja importância para o sujeito moderno Benjamin destaca. Schiller indica, implicitamente, que a experiência sublime promove a coragem. Pretendemos apresentar trechos do GSV relacionando-os a alguns apontamentos de Benjamin que sustentem essa abordagem.

Na sequência, e com Bolle, avaliaremos alguns momentos de luta da coragem contra o medo em Riobaldo para esclarecer um pouco como o *Grande Sertão: Veredas* critica a visão idealizada do sertanejo que aparece em *Os Sertões*. Isso permitirá propor que, a partir da investigação da coragem em sua obra, Guimarães Rosa assume um papel literário, político e existencial relevante, dentro da concepção daquele ensaísta, ou seja, do romance como *medium* de reflexão.

2 Diadorim, singular musa da coragem

A presença de Diadorim perturba Riobaldo, porque a atração que sente por ele é proibida pela sociedade e censurada por ele mesmo:

Mas, essa ocasião, ele estava ali, mais vindo, a meia-mão de mim. E eu – mal de não me consentir em nenhum afirmar das docemente coisas que são feias – eu me esquecia de tudo, num espaiar de contentamento, deixava de pensar. Mas sucedia uma duvidação, ranço de desgosto: eu versava aquilo em redondos e quadrados. Só que coração meu podia mais. O corpo não traslada, mas muito sabe, adivinha se não entende. (ROSA, 2015, p. 36)

Riobaldo, entretanto, deixava-se, em alguns momentos, apreciar o seu amor, quando o coração sobressaía. Isso e o esquecer de tudo, contentar-se, deixar de pensar e adivinhar são índices que remetem à experiência do sublime, que suspende o sujeito num êxtase e lhe dá uma intuição inexprimível.

“Mas, se você algum dia deixar de vir junto, como juro o seguinte: hei de ter a tristeza mortal...” [...] Tinha tornado a por a mão na minha mão, no começo de falar, e que depois tirou; e se espaçou de mim. Mas nunca eu senti que ele estivesse melhor e perto, pelo quanto da voz, duma voz mesmo repassada. Coração – isto é, estes pormenores todos. Foi um esclare. O amor, já de si, é algum arrependimento. Abracei Diadorim, como as asas de todos os pássaros. Pelo nome de seu pai, Joca Ramiro, eu agora matava e morria, se bem. (ROSA, 2015, p. 45)

Esse trecho mostra o matiz sublime do amor entre os dois jagunços, quando a perda do amor, de um lado, ou a defesa do amor, de outro, são associados à morte. O abraço às asas de todos os pássaros simboliza o sentimento ou desejo de fusão entre eles, confirmando ou intensificando o sentimento de proximidade mencionado, e uma ideia de sagrada liberdade.

Acreditamos que Diadorim exerce uma função iniciática para Riobaldo. Pensamos ser possível uma aproximação dela com os justos que Benjamin vê nos contos de fada de Leskov. Benjamin destaca, entre esses justos, o hermafrodita Pisonski:

Durante doze anos, a mãe o educou como menina. Seu lado masculino e o feminino amadurecem simultaneamente e seu hermafroditismo transforma-se em “símbolo do Homem-Deus”. Leskov vê nesse símbolo o ponto mais alto da criatura e ao mesmo tempo uma ponte entre o mundo terreno e o supraterrâneo. Porque essas poderosas figuras masculinas, telúricas e maternais, sempre retomadas pela imaginação de Leskov, foram arrancadas, no apogeu de sua força, à escravidão do instinto sexual. (BENJAMIN, 1994, p. 217)

Se Diadorim não encarna integralmente a sabedoria, a bondade e o consolo do mundo, parece fazê-lo para Riobaldo, na maior parte do tempo. Além de ser sua referência de coragem, trata-o com cuidado e carinho. Diadorim confronta energicamente algumas covardias dos jagunços e do próprio Riobaldo, e tem uma relação terna com os animais e as crianças, como o justo daquele autor. Ora associada à Virgem, ora ao diabo, Diadorim representa, como o hermafrodita referido, a possibilidade de transcendência em direção ao divino, ao sublime. Benjamin ressalta, outrossim, a característica de Pisonki de mover para fora de si, de sua individualidade, que é uma prerrogativa de quem experimenta tal intensa afecção. Acreditamos que a força de Diadorim está, de alguma forma, associada a sua renúncia sexual em prol do amor a seu pai. Assim diz o seu registro de nascimento, revelado ao final do livro: “De Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins – que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor...” (ROSA, 2015, p. 489)

Vamos ver alguns exemplos que mostram aspectos importantes da figura de Diadorim para Riobaldo: A intensidade da paixão: “De um aceso, de mim eu sabia: o que compunha minha opinião era que eu, às loucas, gostasse de Diadorim...” (ROSA, 2015, p. 43) O ímpeto do amigo, seu gosto pela guerra e a sabedoria, com interjeições intensificadoras: “Hê, mandacaru! Ôi, Diadorim belo feroz! Ah, ele conhecia os caminhares.” (ROSA, 2015, p. 77) A coragem e o prazer em guerrear: “Seja por ser, Riobaldo, que em breve rompemos adiante. Desta vez, a gente tange guerra...” – pronunciou, a prazer, como sempre quando assim, em véspera.” (ROSA, 2015, p. 61) A admiração, a alegria e o conforto de sua presença:

– “Como passou, Riobaldo? Não está contente por me ver?” A boa surpresa, Diadorim vindo feito um milagre alvo. Ao que, pela pancada do meu coração. (ROSA, 2015, p. 200)
Agora eu tinha Diadorim assim perto de afeto, o que ainda valia mais no meio desses perigos de fato. (ROSA, 2015, p. 201)

Nesse trecho temos o índice sobrenatural do milagre, e mais uma vez a menção do coração (a terceira desse ensaio): é desse que Riobaldo tira coragem para permanecer em companhia daquele amigo perturbador, e também para afirmar-se como jagunço. Vale destacar a mesma origem etimológica das duas palavras. Quanto à segunda citação, devemos destacar a relação entre a coragem e o sentimento sublime, sendo um reforçado pelo outro, como podemos entender da teoria de Schiller. Nesse sentido, a presença de Diadorim, que exerce influência sublime em Riobaldo, estimula e aumenta nele a coragem para enfrentar as lutas.

Mais um fator de grandeza em Diadorim pode ser visto aqui: “Como que brilhava ele todo. Porque Joca Ramiro era mesmo assim sobre os homens, ele tinha uma luz, rei da natureza. Que Diadorim fosse o filho, agora de vez me alegrava, me assustava.” (ROSA, 2015, p. 46-47) Essas duas impressões do amado sobre Riobaldo são próprias daquelas de um objeto sublime. A figura de Joca Ramiro, pai de Diadorim, é muito exaltada por este e por Riobaldo. O amor de Diadorim por ele é tão grande que o faz reprimir a sua sexualidade para ser jagunço. De acordo com Wine (1992, p. 16), a sublimação é o caminho da formação do sujeito. Isso confirma os dizeres do registro de Diadorim e a associação com o hermafrodita justo. Além disso, na filosofia de Schiller, a superação dos instintos naturais por valores morais é sublime.

Em certo momento, Riobaldo deixa transparecer a idealização que faz do seu amigo/amante e, na sequência, fala mais uma vez na disposição em morrer:

“Diadorim, meu amor...” Como era que eu podia dizer aquilo? Explico ao senhor: como se drede fosse para eu não ter vergonha maior, o pensamento dele que em mim escorreu figurava diferente, um Diadorim assim meio singular, por fantasma, apartado completo do viver comum, desmisturado de todos, de todas as outras pessoas. [...] Um Diadorim só para mim. [...] Aquela hora, eu pudesse morrer, não me importava. (ROSA, 2015, p. 242)

Há uma noção fundamental em Benjamin, que aparece no seu ensaio sobre o Surrealismo, que se faz oportuna para avaliar a relação em estudo. “De resto, basta levar a sério o amor para descobrir, também nele, uma ‘iluminação profana’, como nos mostra Nadja.” (BENJAMIN, 1994, p. 24) Ele cita um comentário do autor dessa obra sobre seu interesse pela era de Luís VII, por causa das cortes de amor, e de como ficava fantasiando acerca da vida nesse tempo. Benjamin cita a reflexão de Auerbach sobre o amor daquela época, ao examinar Dante:

“todos os poetas do estilo novo têm amantes místicas. Todos experimentam aventuras de amor muito semelhantes, a todos o Amor concede ou recusa dádivas que mais se assemelham a uma iluminação que a um prazer sensual, e todos pertencem a uma espécie de sociedade secreta, que determina sua vida interna, e talvez também a externa”. (AUERBACH *apud* BENJAMIN, 1994, p. 24-25)

Talvez esse tipo de relação seja útil para esclarecer a “iluminação profana do amor” de Riobaldo e Diadorim, em que o contato corporal é mínimo, mas os gestos são altamente significativos. Segundo Benjamin, o que é sobriedade pudica num mundo pode ser êxtase e transe na castidade do amor cortês. “O amor cortês desemboca num mundo que não confina apenas com as criptas do Sagrado Coração ou com os altares de Maria, mas também com a alvorada antes de uma batalha ou depois de uma vitória.” (BENJAMIN, 1994, p. 25) Diadorim e Riobaldo sabem o que é batalha e vitória, e é nesse contexto que se dá o seu amor “mal encoberto em amizade”. A iluminação profana é comparada por Benjamin à iluminação religiosa e é certamente sublime. Vejamos um trecho muito significativo que mostra muito bem a intimidade e a comunicação “telepática” (para usar um termo de Breton) entre Riobaldo e Diadorim.

Sério, quieto, feito ele mesmo, só igual a ele mesmo nesta vida. Tinha notado minha idéia de fugir, tinha me rastreado, me encontrado. Não sorriu, não falou nada. Eu também não falei. [...] Naqueles olhos e tanto de Diadorim, o verde mudava sempre, como a água de todos os rios em seus lugares ensombrados. Aquele verde, arenoso, mas tão moço, tinha muita velhice, muita velhice, querendo me contar coisas que a idéia da gente não dá para se entender – e acho que é por isso que a gente morre. [...] Apanhei foi o silêncio dum sentimento, feito um decreto: – Que você em sua vida toda toda por diante, tem de ficar para mim, Riobaldo, pegado em mim, sempre!... – que era como se Diadorim estivesse

dizendo. Montamos, viemos voltando. E, digo ao senhor como foi que eu gostava de Diadorim: que foi que, em hora nenhuma, vez nenhuma, eu nunca tive vontade de rir dele. (ROSA, 2015, p. 240)

Mais uma vez, Diadorim aparece como figura singular e até uma espécie de assombração, ou sombra de Riobaldo. Por seus olhos, Diadorim demonstra habitar lugares sombrios dentro de si e do protagonista, e demonstra ser portador de mistérios inexprimíveis, ou seja, é uma personagem eminentemente sublime. A impossibilidade de rir de Diadorim naquele momento, é a mesma de se o fazer diante de um “objeto” terrível, sagrado, inefável.

A moça guerreira é uma recordação de que o protagonista-narrador se apropria para “articular historicamente o passado”, como afirmava Benjamin (1994, p. 224): momento delicado e vital que deve ser o mais autêntico. Bolle chama a atenção para o fato de que, diferente da narração de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, Guimarães Rosa organiza seu relato ao sabor dos sentimentos. Esse autor narra de forma investigativa, tentando entender as emoções envolvidas na relação com Diadorim. Esse é uma figura que representa o caráter labiríntico da história narrada e que, ao mesmo tempo, a unifica e causa-lhe desordem. A obscuridade e o ficar perdido são marcas do sublime para Burke.

Na seção 2 do seu ensaio “Sobre o conceito da História”, Benjamin (1994, p. 222-223) avalia que as reflexões sobre a possibilidade de felicidade, bem como sobre o passado, estão ligadas a uma ideia de salvação e de redenção. O passado transmitiria um apelo à geração presente para algum tipo de ação messiânica. No *Grande Sertão*, Diadorim se configura como uma formação e caminho para realização de Riobaldo. E a narração das aventuras reflete, também, a busca de sentido para o presente: “Por que foi que eu precisei de encontrar aquele Menino?” (ROSA, 2015, p. 99).

Bolle (2004, p. 205) admite que Diadorim é uma figura iniciática para Riobaldo, quando analisa o primeiro encontro e aventura dos dois, ainda meninos. A travessia do Rio São Francisco condensa o significado de todo o livro. Nela está presente o medo, a perturbação de Riobaldo diante de Diadorim, a atração por ele e a necessidade da coragem. Essa última se torna uma marca de Diadorim para Riobaldo, e durante toda a história aquele vai incentivar a virtude no protagonista, de forma explícita ou indireta. Nesse trecho, vê-se a ligação entre o relacionamento dos dois e a busca de Riobaldo por adaptar-se à vida de jagunço e por coragem:

Daquilo tudo eu gostei, gostava cada dia mais. Fui aprendendo a achar graça no desossado. Aprendi a medir a noite em meus dedos. Achei que em qualquer hora eu podia ter coragem. [...] Diadorim e eu, a sombra da gente uma só uma formava. Amizade, na lei dela. (ROSA, 2015, p. 208)

3 Um herói de carne e osso

Willi Bolle (2004, p.214) propõe que o *Grande Sertão: Veredas* pode ser visto como uma crítica a *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Ambas obras são vistas por aquele autor tanto como discurso diante de um tribunal como discurso fúnebre, que têm o objetivo de fazer um retrato do povo do sertão. Benjamin (*apud* BOLLE, 2004) usou o conceito de *medium-de-reflexão* no estudo da crítica poética apresentada pelo Romantismo alemão. Novalis afirmou que “romantizar” seria investigar por meio do gênero literário do romance. Nessa linha, e segundo Bolle, o nosso *Grande Sertão* critica o discurso euclidiano sobre o Brasil por meio do *medium* do romance. “Tal trabalho implica também, como esclarece ainda o poeta alemão, uma ‘autoperscrutação’ – o que caracteriza perfeitamente o intenso processo de reflexão posto em obra por Guimarães Rosa com a sua invenção Diadorim.” (BOLLE, 2004, p. 214)

A figura bissexual e ambígua de Diadorim seria o início do rompimento com a visão unilateral de Euclides. Esse retrata o sertanejo como um forte guerreiro e despreza quaisquer outros aspectos desse povo. Rosa responderia a essa visão machista, ainda, ironicamente, pelo amor de dois jagunços. Além disso, o autor configura um mundo inspirado numa mulher e numa paixão estética dotada de sensibilidade masculina e feminina. Outra crítica mediada pelo romance à visão euclidiana consiste em personificar a coragem em Diadorim. Nela a coragem aparece vinculada ao coração e à bondade.

Bolle ressalta ainda a diferença entre a *heroização* dos sertanejos por Euclides e a luta de Riobaldo contra o medo. Ele menciona o levantamento de Zilly (*apud* BOLLE, 2004, p.216) dos procedimentos de heroização daquele autor: embora considerado um bárbaro, o sertanejo é “equiparado aos deuses primordiais, [...] aos semideuses, aos heróis da Antiguidade, elevado a ‘titã’, ‘centauro’, ‘Anteu’, [...] a ‘Hércules’”. Ele realiza façanhas épicas e é comparado aos guerrilheiros germanos que derrotaram as legiões do romano Varus no ano 9 antes de Cristo.

Veremos agora como se comporta Riobaldo, e até que ponto desenvolve sua coragem, analisando o episódio final e depois um conflito com Zé Bebelo. Ao contrário dos heróis de Euclides, como Bolle aponta, Riobaldo – o Urutú-Branco - demonstra medo. “Sobretudo no episódio que é considerado seu feito de glória: a batalha final contra o Hermógenes.” (BOLLE, 2004, p. 217)

[A] guerra descambava, fora do meu poder... [...] [E]scutava essas vozes: – *Tu não vai lá, tu é doido? Não adianta... [...] e tu não tem mais nada com isso [...] Assim ouvi, sussurro muito suave, vozinha mentindo de muito amiga minha. O meu medo? Não. Ah, não. Mas meus pêlos crescendo em todo o corpo. Mas essa horrorizância.* (ROSA, 2015, p. 470)

Hermógenes seria para Riobaldo uma encarnação do Mal e, durante todo o livro, ele demonstra horror de sua figura. Tentara fazer o pacto com o diabo – na verdade o episódio nos parece mais um teste para sua coragem – justamente para enfrentá-lo. Neste momento, Bolle (2004, p. 217) chama a atenção para a quantidade de vezes que Riobaldo nega ter medo (o que o acaba afirmando). Vejamos agora como aparece sua ideia da coragem nessa hora:

E ali era para se confirmar coragem contra coragem, à rasga de se destruir a toda munição. Dessa guisa enrolada: como que lavar uma guerra de dentro e outra de fora, cada um cercado e cercado. [...] Duvidei não. Nasci para ser. Esbarrando aquele momento, era eu, sobre vez, por todos, eu enorme, que era, o que mais alto se realçava. E conheci: ofício de destino meu, real, era o de não ter medo. (ROSA, 2015, p. 478)

Bolle (2004, p. 218-219) chama à atenção de como Riobaldo realiza uma verdadeira investigação, pelo *medium* do romance, sobre o medo, a coragem – “[Eu] queria entender do medo e da coragem [...]” (ROSA, 2015, p. 79) – e, mais importante e relacionado aos dois, o amor. Sendo valor fundamental para o sertanejo, a coragem, no entanto, para ele, é “variável” (ROSA, 2015, p. 38). “A verdadeira coragem é um sentimento dialético, que nasce no meio da luta” (BOLLE, 2004, p. 230). E, em meio a essa, há que se vencer o medo. De acordo com filósofos como Platão e Kant, a coragem só vale quando associada a coisas como sabedoria, justiça e amor. A origem e o sentido correto da coragem de Riobaldo vêm de sua mãe:

“A bondade especial de minha mãe tinha sido a de amor constando com a justiça, que eu menino precisava. E a de, mesmo no punir meus demaseios, querer-me bem às minhas alegrias.” (ROSA, 2015, p. 34) Diadorim lhe diz para recordar de sua mãe em momentos de desânimo.

Na ocasião do enfrentamento final, a coragem parece estar pervertida por estar a serviço da busca da glória pessoal, diferentemente da coragem sublime, elevada. Depois que tentou fazer o pacto com o Diabo – parece que, de certa forma, conseguiu – e se tornou chefe, Riobaldo transformou-se, passando a fazer medo nos outros, e “estripolias”. Essa “coragem” que Riobaldo assumira não seria a verdadeira coragem. E sua relação com Diadorim turvou-se. Ela percebeu suas mudanças e advertiu-lhe, cumprindo seu papel de “mentora” em bravura. O rompimento com Diadorim e o pacto com o Diabo são fontes de culpa para Riobaldo, ambos poderiam ser a causa da perversão de sua coragem e da tragédia da morte do amado.

Na segunda vez em que Riobaldo e Diadorim cruzam o São Francisco juntos, acontece o seguinte diálogo: - “Você tem receio, Riobaldo? (...) – ‘Vau do mundo é a coragem...’”. (ROSA, 2015, p. 253) Aqui está o método da travessia no qual Riobaldo, àquela altura, já estava iniciado. Diadorim, como uma amante zelosa, parece querer conduzir Riobaldo pelo caminho que considera o mais digno, e que exige muita coragem – é ela que o insta a se tornar chefe, por exemplo.

Riobaldo demonstra coragem ao desafiar Zé Bebelo, que é, para ele, “o do duro – sete punhais de sete aços” (ROSA, 2015, p. 101), e que enfrenta os jagunços de Joca Ramiro com um punhal, e, depois, desarmado, no “julgamento”. Ele consegue superar, de certa forma, o seu grande medo de Zé Bebelo, no momento que percebe sua intenção de traição. Vejamos como se dá a disputa entre o medo e a coragem, dentro de Riobaldo, com relação a Zé Bebelo:

Eu sendo água, me bebeu; eu sendo capim, me pisou; e me ressoptou, eu sendo cinza. Ah, não! Então, eu estava ali, em chão, em a-cú atô de acuado?! Um ror de meu sangue me esquentou as caras, o redor dos ouvidos, cachoeira, que cantava pancada. (ROSA, 2015, p. 275-276)

Aqui vemos um medo aterrador de Riobaldo, e como o medo lhe causava um efeito de tensão sanguínea, que exigia uma atitude.

Eu apertei o pé na alpercata, espremi as tábuas do assoalho. Desconheci antes e depois – uma decisão firme me transtornava. [N]a hora de os soldados sobrechegarem, eu parava perto de Zé Bebelo; e que, ele fizesse feição de trair, eu abocava nele o rifle, efetuava. [...] Aquilo por amor do rijo leal eu fazia, era capaz; pelo certo que a vida deve de ser. [...] E eu mesmo senti, a verdade duma coisa, forte, com a alegria que me supriu: – eu era Riobaldo, Riobaldo, Riobaldo! A quase que gritei aquele este nome, meu coração alto gritou. [...] O que regeu em mim foi uma coragem precisada, um desprezo de dizer; o que disse: – “O senhor, chefe, o senhor é amigo dos soldados do Governo...” (ROSA, 2015, p. 276)

Nesse trecho, vemos como Riobaldo determina decididamente para si mesmo que enfrentaria Zé Bebelo, com uma ação simbólica física (apertar o pé), e com um plano simples e fatal. Nesse momento, a coragem está vinculada à lealdade e à justiça. Vemos, ainda, o orgulho e a satisfação que Riobaldo sente com sua coragem, que se mostra como um dever moral. É aí, então, que ele começa a desafiar Zé Bebelo. Vejamos o segundo momento de enfrentamento:

– “[...] Vou com o senhor, [...] Aí, na hora horinha, estou junto perto, para ver. [...] O que será vai ser ou vai não ser...” – alastrei, no mau falar, no gaguejável. [...] Só porque ele me mirou, ainda mais mor, arrepenidamente, e eu a meio me estarreci – apeado, goro. Apatetado? Nem não sei. Tive medo não. Só que abaixaram meus excessos de coragem [...] Todo fiquei outra vez normal demais; o que eu não queria. [...] Tive moleza, melindre. [...] Zé Bebelo luziu, ele foi de rajada: – “Ao silêncio, Riobaldo Tatarana! Eh, eu sou o Chefe!?” [L]á como se diz – no vertiginosamente: avistei meus perigos. [...] Aí como as pernas queriam estremecer para amolecer. Aí eu não me formava pessoa para enfrentar a chefia de Zé Bebelo? (ROSA, 2015, p. 288-289)

Riobaldo ameaça Zé Bebelo, anunciando que estaria vigiando seu comportamento. Mas ele o faz com a marca da fraqueza e do medo, por gaguejar. Diante do olhar do chefe, o protagonista fica intimidado. Vemos então algumas nuances entre a coragem e o medo, e a dúvida sobre o possível estado ridículo. Aí então Zé Bebelo aproveita o medo de Riobaldo para “colocá-lo em seu lugar”. Riobaldo sente medo, e questiona se poderia ou não enfrentá-lo. Imediatamente, porém, se determina a ter coragem, livrando-se do efeito intimidador do olhar de Zé Bebelo:

Ah? Mas, aí, nem sei, eu não estava mais aceitando os olhos de Zé Bebelo me olhar. “No mundo não tem Zé Bebelo nenhum... [...] Tem esse chefe nenhum... [...]” – eu estabeleci, em mansas idéias. [A] garrei de olhar só para um lugarzinho, naquele peito [...] – aonde se podia cravar certa bala de arma, na veia grossa do coração... [...] Teso olhei, tão docemente. Sentei em cima de um morro de grandes calmas? Eu estava estando. [D]epois ouvi minha voz, que falando a dável resposta: – “Pois é, Chefe. E eu sou nada, não sou nada [...] Sou a coisinha nenhuma, o senhor sabe? [O] menorzinho de todos. O senhor sabe? De nada. De nada... De nada...” Ao dito, falei; por quê? Mas Zé Bebelo me ouviu, inteiramente. As surpresas. Ele expôs uma desconfiança perturbada. Esticou o beijo. Bateu três vezes com a cabeça. (ROSA, 2015, p. 289)

Podemos notar que Riobaldo se impõe, primeiramente, questionando, dentro de si, a própria pessoa de Zé Bebelo, que ele tanto admirara, mas que agora parecia estar traindo seu grupo. Parece o homem de Schiller que, preparado pelo convívio com o sublime, quando diante de uma ameaça real, lida com ela como se fosse ficção, e, nesse processo, experimenta novamente a sublimidade. Em seguida, Riobaldo lembra-se de que Zé Bebelo é perfeitamente mortal. Finalmente, parece experimentar uma coragem sublime, e, a partir dessa, sua voz sai espontaneamente, desafiando o chefe com a ironia, e demonstrando que teria coragem para enfrentá-lo fisicamente.

4 Conclusões

Torna-se evidente que a coragem de Riobaldo se mostra e é conquistada na luta, com investidas insistentes contra a resistência do medo, e não é dada, como nos “heróis” de Euclides. A narrativa de Rosa é considerada por Bolle mais científica do que a de Euclides, especialmente na investigação da coragem e do medo, porque nela está mais presente a dúvida e a auto-reflexão. É importante frisar que Rosa mostra vários matizes entre o medo e a coragem, como exemplifica tão bem esse episódio com Zé Bebelo, que carrega ainda o valor simbólico de uma referência paterna para Riobaldo. Vemos como Riobaldo parte do medo, passa por sentimentos e estágios variados na luta com este, e adota medidas psicológicas e discursivas astutas – de acordo com suas possibilidades – para alcançar a coragem.

Assim, sua visão é dialética e, paradoxalmente, sublime, por representar uma luta e uma coragem verossímeis. Schiller considera sublime a atitude daquele que reconhece a grandeza nas coisas existentes. Os sertanejos do Brasil são mais próximos do *Grande Sertão* do que d’*Os Sertões*. Apesar de essa obra visar claramente a sublimidade, suas concepções e metáforas para o homem do sertão são absurdas, como as que Longino ridiculariza no seu tratado.

No confronto final com o Hermógenes e os “judas”, Riobaldo também se esforça para vencer o medo, mas a coragem, aqui, parece estar contaminada. A corrupção de Riobaldo pelo pacto e pelo poder acontece junto com a perda da conexão com Diadorim. E é aí que ele perde a coragem verdadeira, baseada no “amor constando com a justiça”, e até fica covarde e medroso. Assim, Diadorim se confirma – desta vez, negativamente – como a figura central na formação de Riobaldo.

Os maiores medos de Riobaldo eram, na verdade, o Diabo e Diadorim – o medo de perdê-lo e o medo de amá-lo. Ambos estão relacionados: Freud (*apud* NASCIMENTO, 2000) associava a figura do diabo à vida instintual reprimida do inconsciente. Talvez o amor por Diadorim seja até mais uma razão secreta para Riobaldo ter buscado o pacto. Se Riobaldo falhou por ter se corrompido ao final de sua história na jagunçagem, por ter perdido a conexão íntima com Diadorim, pelo “pacto” com o Diabo e por ambição, ele também desafiou o diabo e teve um caso de amor valente com Diadorim.

A representação da coragem quase absoluta em Diadorim, bem como sua sublimidade, associadas ao disfarce do seu sexo, embora pareçam contradizer o aspecto realista do *Grande Sertão* que apontamos, tem uma função preponderante. É a reflexão de que realização plena só pode se dar pelo sublime, e que esse caminho, geralmente, está encoberto por aparências enganosas, e desprezado pelo receio das opiniões alheias.

Ao final, Riobaldo consegue se recuperar, e encontra conforto ao lado de Otacília. Nesse processo, a aceitação de seu destino é fundamental. Trata-se de mais um privilégio de um caráter sublime, segundo Schiller. Procuramos elucidar um pouco o ganho enorme da Literatura Brasileira quanto ao tema épico da coragem que o *Grande Sertão: Veredas* representa. Finalmente, é mister afirmar que os seres humanos, ganharam, com este estudo pelo *medium* do romance, pistas vivas dos caminhos tortuosos, mas possíveis, para se ter a coragem de enfrentar desafios e fazer a travessia da vida e da História.

Referências

BENJAMIN, W. O narrador. In: _____. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BENJAMIN, W. O Surrealismo. In: _____. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 21-35.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito da História. In: _____. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994., p. 222-243.

BOLLE, W. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

BURKE, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. Tradução de Dobránszky, Enid Abreu. Campinas, SP: Papirus: Editora da Universidade de Campinas, 1993.

DANIEL, M. L. *João Guimarães Rosa: travessia literária*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968.

FIGUEIREDO, V. O sublime explicado às crianças. *Transformação. Revista de Filosofia da UNESP*, Marília, v. 34, p. 35-56, 2011.

FREUD, S. Novas Conferências Introdutórias à Psicanálise. In: _____. *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antonio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.

LONGINO, *Do Sublime*. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

NASCIMENTO, Z. A. *Diadorim, uma estranha revelação: o feminino no Grande Sertão: Veredas*. João Pessoa: Idéia, 2000.

ROSA, J. G. *Grande sertão: veredas*. 21. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

SCHILLER, F. *Do sublime ao trágico*. Organização de Pedro Sússekind, Tradução e ensaios de Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

WINE, N. *Pulsão e Inconsciente: a sublimação e o advento do sujeito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1992.

Recebido em: 12 de outubro de 2018

Aprovado em: 22 de novembro de 2018



Aelia Laelia: alegoria e sonhos coletivos na formação negativa da dramaturgia brasileira

Aelia Laelia: allegory and collective dreams in the negative formation of Brazilian dramaturgy

Ivan Delmanto

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

ivandelmanto@yahoo.com.br

Resumo: A partir dos conceitos de alegoria, messianismo e de imagem onírica, retirados da obra de Walter Benjamin, o artigo apresenta, de forma inacabada e incompleta, aspectos do processo histórico de formação da dramaturgia brasileira. Procura-se traçar o percurso de formação de uma dramaturgia nacional identificando os limites e avanços do processo de aclimação das formas e gêneros de origem europeia, escolhendo como objetos algumas obras e autores em que se pode observar a presença de uma dialética entre negatividade e utopia que, não obstante sua diversidade, poderia caracterizar esse trajeto de formação como capaz de gerar obras tão dilaceradas quanto o tecido social que lhes corresponde.

Palavras-chave: teatro; dramaturgia brasileira; alegoria, imagem onírica.

Abstract: From the concepts of allegory, messianism and dream picture, taken from the work of Walter Benjamin, the article presents, in an incomplete and incomplete way, aspects of the historical process of Brazilian dramaturgy. It is sought to trace the course of formation of a national dramaturgy by identifying the limits and advances of the process of acclimatization of forms and genres of European origin, choosing as objects some works and authors in which one can observe the presence of a dialectic between negativity and utopia and how it, notwithstanding its own diversity, could characterize this formation course capable of generating new works as lacerated as the social fabric to which they correspond.

Keywords: theater; Brazilian dramaturgy; allegory; dream image

Fragmento 1 – Origem do que virá

Nos coros iniciais das tragédias gregas, é muito comum encontrarmos, por meio da rememoração dos mitos que baseiam cada peça teatral, a exposição de toda a narrativa e sequência de ações que será encenada no momento seguinte. Neste primeiro fragmento do artigo, à maneira de um prólogo trágico, apresentaremos uma breve rememoração da pesquisa sobre a história da dramaturgia brasileira, que realizamos nos últimos anos, bem como anteciparemos o enredo que o leitor encontrará em todo o texto, com seus conflitos, instabilidades e percalços. Como diria Walter Benjamin (2013, p. 32), promover a narrativa da origem (*Ursprung*) deste artigo, é totalmente diferente de escrever uma introdução: “O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano do factual, cru e manifesto. O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado”. Caminhemos, então, rumo a pré e pós-história de nosso próprio artigo.

Conforme Antonio Candido recorda no “Prefácio” da primeira edição da sua *Formação da Literatura Brasileira* (1975), o livreiro e editor José de Barros Martins lhe encomendara uma “história da literatura brasileira, das origens aos nossos dias, em dois volumes breves, entre a divulgação séria e o compêndio”, mas acabou recebendo, com dez anos de atraso, “apenas” o estudo de dois períodos, verdade que decisivos, a Arcádia e o Romantismo. Decidida a virada do livro – que não seria mais uma história da literatura brasileira – Antonio Candido chegou à conclusão de que um critério interessante seria a articulação das obras e dos escritores, um campo histórico de influências artísticas cruzadas, ao longo do qual se poderia discernir a continuidade de uma tradição. Ao distinguir entre manifestações literárias avulsas e literatura propriamente dita, encarada no livro como um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, como um fato de cultura que não surge pronto e acabado, reapontando assim a formação de uma continuidade literária no Brasil, Candido definia a ideia teórica fundamental do livro, a de Sistema Literário.

Procuraremos formular, neste artigo, apontamentos para o panorama de uma espécie de sistema teatral que, diferentemente do sistema literário traçado por Candido, não foi plenamente formado no Brasil. Assim, seria possível dizer, parafraseando nosso crítico literário, que nenhum dos dramaturgos brasileiros que serão mencionados aqui

“pressupôs a existência de seus antecessores” em um teatro que pudesse “a cada geração aprofundar, fecundar o que havia de certo nas experiências anteriores”, por isso a ausência de uma “independência em relação aos contemporâneos europeus, do alheamento às modas” dos países centrais. Para o percurso de nossa dramaturgia, falar em interrupção constante não se trata de pensar “na continuidade pela continuidade”, mas do fracasso, em nossa história teatral, na constituição de um campo de problemas reais, particulares, com inserção e duração histórica próprias, que recolha as forças da tradição local e solicite o passo adiante. Não conseguimos, no teatro brasileiro, chegar àquele estágio da formação preconizado por Antonio Candido: “Um estágio fundamental na superação da dependência é a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciadas não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores”(CANDIDO, 1989, p.153).

Formação da literatura brasileira funciona como marco tanto para as expectativas dos pensadores do Brasil imediatamente precedentes ou contemporâneos ao livro quanto para o presente: “É como se nos dissesse que, de fato, ocorreu um processo formativo no Brasil e que houve esferas – no caso, a literária – que se completaram de modo muitas vezes até admiráveis, sem que por isso o conjunto esteja em vias de se integrar” (SCHWARZ, 1999, p.58). No caso da dramaturgia brasileira, escrita para ser encenada, o horizonte incompleto do texto teatral, que exige a materialização do espetáculo, permaneceu como parte daquele conjunto social desintegrado: ao contrário da literatura, formada graças a um grau considerável de organização mental das elites locais, a história teatral - dependente da concretude da mão-de-obra qualificada de técnicos, diretores e atores; de modos de produção artística variados (cenografia, música, figurino, texto, cena), integrados à circulação permanente de um mercado consumidor consolidado; da existência e da estrutura dos edifícios teatrais; e da formação de um público vasto, capaz de ser ver representado nas obras apresentadas -, constituiu-se a partir de processos cultural e econômico particulares. Na verdade – e a pesquisa realizada nos apontou isso até agora -, esse processo de formação peculiar, por ser material e intelectual ao mesmo tempo, reflete os impasses da formação negativa da própria nação.

Diante de um quadro atual no qual tudo indicaria ser impossível que “nossa sociedade venha a se reproduzir de maneira consistente”, Roberto Schwarz (1999, p.58), refletindo sobre o clássico livro de

Antonio Candido, pergunta-se: “como fica a própria ideia de formação?”. Na conclusão do texto, o ensaísta sumariza perspectivas possíveis para o encaminhamento desse debate. A hipótese que nos interessa é especialmente sugestiva para a revisão dos juízos a respeito da formação do teatro brasileiro: diz respeito a que essa ideia/ideal estaria reduzida à miragem, à aspiração sem respaldo no atual concerto global. O andamento da história teria inviabilizado o projeto passado; visto hoje, o contraste entre anseios e resultados atestaria a ilusão da ambição formadora: “A nação não vai se formar, as suas partes vão se desligar umas das outras, o setor “avançado” da sociedade brasileira já se integrou à dinâmica mais moderna da ordem internacional e deixará cair o resto”(Idem, *ibidem*). Essa possibilidade para o rumo das coisas, no extremo, conduziria ao abandono de qualquer empenho formativo tradicional.

Assim, seria possível identificar, no plano da história da dramaturgia brasileira, uma gradativa constituição de uma configuração nacional com feição e dinamismo próprios. Traçar um trajeto para essa formação teatral significa apresentar a crônica de uma deformação ou, mais precisamente, de uma formação negativa. Para José Antonio Pasta Junior (2010, p. 11), é possível dizer sobre o romance brasileiro: “Há bastante tempo [...] dei-me conta de que era necessário opor à “formação”, tradicionalmente compreendida, a noção de uma não-formação radical, vigente ao mesmo tempo no plano do sujeito, das obras e da sociedade/história”. Nesse sentido, o que aparentava ser extemporâneo - a forma em ruína e o desconexo - que absorveram nossa atenção, partindo de obras teatrais decisivas, mas que, talvez por isso mesmo, não apresentam proporção e sincronia das partes em um todo harmonioso, como preconizavam seus modelos europeus, mas “curva deceptiva e terminal” (*Idem, ibd.*), em aparente nulidade e fracasso. É possível, ao partir dessa mirada sobre a formação, que aproxima a ideia de negação à de aniquilamento, identificar uma espécie de processo de constituição negativa do teatro no Brasil, representado por autores e obras que dissolveram os modelos originais europeus em tecidos textuais dilacerados por contradições múltiplas e aparentemente insuperáveis. Pude constatar, na análise de uma infinidade de textos teatrais, que o jogo das oposições impõe à cada forma dramática um incessante movimento pendular entre extremos que nunca encontram um momento de síntese. Os conflitos surgem assim registrados em movimento cíclico permanente, em um “eterno” retorno do negativo, em que a aparência e a essência, o drama e o épico, o interior e o exterior se confundem de maneira quase indissolúvel.

Sob aparente regime de mera importação, na verdade esses textos dramáticos nacionais escapam da identificação com as formas hegemônicas dos modelos europeus, mas essa diferenciação se dá apenas em parte, por meio do deslocamento, da ruína, da negação e da corrosão que, se não podem inaugurar uma nova forma - daí a melancolia presente no tecido das obras, marcado por alegorias, por traumas e pelo fracasso da reprodução do modelo original importado – conseguem, do ponto de vista dos escombros, apontar aspectos da realidade do país que permanecem cifrados, mas que podem ser compreendidos. Os autores analisados apresentaram uma espécie de dramaturgia “traumatizada e fraturada”, um país em que o trauma já era o estado de coisas permanente, um modo de vida.

No entanto, há mais negativas nesse percurso, que procuraremos desenvolver no âmbito próprio a este artigo. O contrário dos traumas históricos, que pudemos constatar como presença melancólica nas peças, pode ser identificado em diversos procedimentos de alegorização da utopia, em uma espécie de **negativo do negativo**, em uma nova contradição que emerge na forma das dramaturgias para tornar seus tecidos ainda mais dilacerados, promovendo novos deslocamentos em relação ao modelo europeu. Não constatamos, nessas ruínas, apenas um trajeto de fracassos. A história da dramaturgia brasileira, em seu acúmulo de destruição mortuária, foi capaz de produzir perspectivas nas quais a imagem do país surge em deslocamento, em estranhamento, revelando suas fissuras e fendas, tal como um dia, indigente e deformado, aparecerá na luz da possível redenção histórica. Essa escrita invertida do seu contrário, emergiu quando podemos localizar, usando um termo caro a Walter Benjamin, “imagens dialéticas” presente nas peças, espécie de **negação do negado**: se a destruição formal negou os modelos do drama e do teatro épico europeus, esses fragmentos utópicos, puderam ser identificados como farpas a gerar incômodo e novos deslocamento na engrenagem dos textos, capazes de conferir sentidos antagônicos aos mesmos personagens, narrativas e ações. A imagem dialética é a emergência, escreve Benjamin, de um “fóssil antediluviano no curso histórico das coisas” (BENJAMIN, 2006, p. 517). Desse modo, na imagem dialética se encontram o agora e o tempo passado: o relâmpago permite perceber sobrevivências, a cesura rítmica abre o espaço para os fósseis anteriores da história, projetados em desejos de futuro.

Encontramos assim, nas peças dos autores brasileiros, impulsos subjacentes, muitas vezes na forma inconsciente, distorcida e sublimada,

acumulados em um imaginário – fracionado e descontínuo, soterrado – do que Benjamin também chamaria de “sonhos coletivos”, em seu *exposé* de 1935, “Paris, Capital do século XIX” :

No sonho em que, diante dos olhos de cada época, aparece em imagens aquela que a seguirá, esta última aparece intimamente ligada a elementos da proto-história, ou seja, a elementos de uma sociedade sem classes. Tais experiências, depositadas no inconsciente da coletividade, interpenetram-se no novo, gerando utopia que deixou seu rastro em mil configurações da vida, desde as construções duradouras até às modas fugazes (BENJAMIN, 2006, p. 41)

A citação acima, enfatiza o aspecto de utopia coletiva e emancipatória que confere movimento, incessante, entre as “imagens dialéticas” e as “imagens oníricas”. O que chamamos de “imagens oníricas das obras teatrais”, capazes de expressar esses sonhos coletivos, tratou-se, em diversas peças, de impulsos na direção da coletividade, tanto no modo como a vida social estava presente nos momentos históricos que deram luz às peças quanto na imaginação de como tais contextos **deveriam ser**, a partir dos ecos de sonhos e experiências coletivas passadas, não marcadas pela divisão de classes. “O que significa, porém, esta interpenetração de antiguidade e modernidade? [...] A categoria que transita de um para outro desses inseparáveis momentos relacionais, é a da imagem (Bild): imagem onírica (*Traumbild*), num momento; imagem dialética (*dialektisches Bild*), noutro”. (AQUINO, 2004, p.50)

Pudemos perceber em tais imagens rastros das épocas do processo histórico brasileiro, a partir daquilo que Benjamin chamou de ler cada época por meio dos seus sonhos coletivos:

assim como aquele que dorme dá início à viagem macroscópica através de seu corpo, e assim como os ruídos e sensações de suas próprias entranhas (...) produzem, graças à inaudita acuidade de sua sensibilidade interna, imagens delirantes ou oníricas que traduzem e explicam tais sensações, assim também ocorre com o coletivo que sonha (...). É a ele que devemos seguir, para interpretar o século (...) como consequência de suas visões oníricas” (BENJAMIN, 2006, p. 434).

Benjamin chamou esse método dialético de escrever a história como a “arte de experienciar o presente como o mundo da vigília ao qual se refere o sonho” (*Idem, ibd*). Elaborar o passado, por meio da

rememoração, significaria a recordação do sonho, cuja promoção tem a estrutura e o movimento teleológico do despertar: “O pensamento dialético é o órgão do despertar histórico. Cada época sonha não apenas a próxima, mas ao sonhar, esforça-se em despertar”(Idem, p.51). O método de despertar utilizado neste artigo esteve relacionado à “catar nas peças as alegorias”, como catava feijão João Cabral de Melo Neto: “catar esse feijão, soprar nele, e jogar fora o leve e oco, palha e eco (MELO NETO, 2008, p.321)”, acordando os sonhos coletivos presentes em cada texto.

Esse despertar dialético só pode ser compreendido por meio de um olhar alegórico para as peças, em que as alegorias “açulam a atenção, iscam com o risco”(Idem, ibd.).Mais ainda, utilizarei neste artigo a alegoria como método crítico para expressar um caminho tão antitético: inspirado pela alegoria de Pandora, que tenta dar feição a essa contradição entre ruína e esperança, destruição e utopia, encontrada nas peças teatrais que veremos a seguir. O poeta romântico Gerard de Nerval, em um conto chamado *Pandora*, assim nos define essa mitológica figura: “Era com efeito a ela – a ela em verdade – a quem podia aplicar-se o indecifrável enigma gravado sobre a pedra de Boloña: AELIA LAELIA” (NERVAL, 2004, p. 369). Segundo Nerval, Aelia é “uma fórmula solar, e Laelia é lunar” (*Idem*, p. 1119). Essa mesma ideia do andrógino luni-solar se encontra em uma *Pandora* de 1582, obra de Epimetheus Franciscus, uma de cujas lâminas representa essa fusão dos contrários, e que Nerval conheceu e admirou. “Nem homem, nem mulher, nem andrógino, nem jovem, nem velha, nem casta, nem louca, nem pudica, senão tudo isso junto...”(*idem*, ibd.) A caixa de Pandora, em que se aglutinam todos os males e bens do mundo, é imagem desse panorama histórico de formação negativa que marcou a dramaturgia no Brasil, em que a justaposição é a forma de organização dos contrários: identificamos nas obras analisadas, estruturas trágicas, movidas e paralisadas, simultaneamente, por contradições sem superação: uma dessas contradições pode ser definida como essa presença de imagem onírica e de pulsão destrutiva, corroendo o tecido de cada dramaturgia negativa.

Foi possível constatar, assim, no processo histórico brasileiro, a dialética entre esperança e catástrofe, expressa nas peças analisadas pela contradição entre função utópica e estrutura dramática arruinada, entre espera e devastação, entre repetição e inovação, deslocamento. A presença constante das imagens oníricas, corroídas sempre pela negatividade do panorama histórico de produção de ruínas, também presente na forma e

no conteúdo dos textos, revelaria a ilusão de nossa procissão de milagres, situada, na verdade, sobre o solo revolvido da mais desavergonhada dominação de classe. É possível encontrar, nestes porões do navio fantasma em que os mortos permanecem vivos e direcionando a navegação, novamente a alegoria da caixa de Pandora: ao testarmos diversas chaves alegóricas na leitura das peças, cada uma revelou-se trancada por fechadura dupla. As caixas, então, abriram-se assim como o mar aberto com cúmulos noturnos carregados durante a tempestade; mas também, virando a chave para o lado oposto, como o mesmo mar, agora com nuvens matinais dedirróseas sobre o horizonte, quando o sol não está mais distante e tem início o dia que pode ser bem-vindo já antes do anoitecer.

A seguir, testaremos essas hipóteses sobre a formação da dramaturgia nacional na análise de duas peças brasileiras que, a despeito das intenções originais e crenças políticas dos dramaturgos, podem ser lidas sob um conceito bastante presente no pensamento de Walter Benjamin, capaz de articular esse movimento que mencionamos acima, entre imagens dialéticas e imagens oníricas, o de messianismo:

Neste caso, como havia sublinhado Gershom Scholem, há em Benjamin, como na mística judaica, uma projeção da utopia no presente. O messianismo não é mais concebido como o alcançar de uma apoteose que se produziria no termo de um tempo linear e contínuo, mas como a possibilidade, dada a cada momento do tempo, ao advento do novo: para os judeus, ‘cada segundo era a porta estreita pela qual podia entrar o Messias’. (MÓSES, 1997, p. 160)

A contradição que mencionamos acima, presente em muitas peças teatrais brasileiras, entre imagem onírica e forma dramática arruinada, pode ser compreendida por meio do conceito benjaminiano de messianismo, devido à estrutura dialética deste último, capaz de conjugar a projeção da “utopia no presente”, de que nos fala Moisés, com a ideia de catástrofe: “É necessário fundar o conceito de progresso sobre a ideia de catástrofe. Que as coisas continuam assim -eis a catástrofe”. (BENJAMIN, 2006, p. 515)

Essa concepção messiânica, inspirada no materialismo dialético, é também crítica ao progresso, que Walter Benjamin leva a cabo contra o historicismo positivista e realizada na ideia da catástrofe, entendida aqui como o momento dialético que conduz a seu extremo: a redenção messiânica. Progresso e catástrofe, marxismo dialético e messianismo, longe

de se excluírem, em um paradoxo, entrelaçam-se, nessa visão histórica, sintetizados por meio do conceito de redenção. “O termo catástrofe reenvia-nos para a compreensão da ruptura da continuidade histórica, momento em que, ao explodir o fluxo contínuo da história, instaura-se uma espécie de ruptura salvadora, mediante um instante apocalíptico-messiânico e, por excelência, redentor”. (CANTINHO, 2002, p. 50)

Tal capacidade de imaginação de um futuro possível, que emerge das ruínas sociais sem conclusão e sem síntese e está presente nas alegorias messiânicas das peças que veremos a seguir, é capaz de apontar para constelações contraditórias da formação histórica brasileira. Procurarei, como sugere Benjamin, “ser dialético”, tendo “o vento da história nas velas. As velas são os conceitos. Porém, não basta dispor das velas. O decisivo é a arte de posicioná-las”. (BENJAMIN, 2006, p. 515). Voltemos, então, nossas velas para o Brasil.

Fragmento 2 - Utopia e romantismo em Mãe:

Lucien Goldmann chamou de visão de mundo “uma visão psicologicamente coerente do mundo, que pode se expressar no plano religioso, filosófico, literário ou artístico” (GOLDMANN, 1976, p.107). Ao contrário da ideologia, com seu caráter deformante, as visões de mundo estariam baseadas em totalidades, em um “ideal concernente ao conjunto da comunidade humana”, em um “ideal de homem e de organização social” (Idem, ibd.). A partir dessa definição de Goldmann, Michael Lowy e Robert Sayre, em seu livro *Revolta e melancolia*, tomaram o romantismo como uma estrutura mental coletiva, não se limitando à literatura e à arte, ou ao período histórico em que se desenvolveram os movimentos ditos românticos. Para os autores, a visão de mundo romântica “representa uma crítica da modernidade, isto é, da civilização capitalista, em nome de valores e ideais do passado (pré-capitalista, pré-moderno). Pode-se se dizer que desde a sua origem o romantismo é iluminado pela dupla luz da estrela da revolta e do sol negro da melancolia (Nerval)” (LOWY; SAYRE, 2015, p. 38-39). Essa visão se apresentaria como um conjunto de imagens oníricas articulado segundo uma lógica, como uma “estrutura significativa – não necessariamente consciente (em geral, até não consciente) – subjacente a uma diversidade muito grande de conteúdos e formas de expressão. Por estrutura significativa (...) entendemos uma totalidade coerente organizada em torno de um eixo, de uma viga” (Idem,

ibd.). Para os autores, essa viga, capaz de articular a totalidade de que estamos falando, seria: “O romantismo como visão de mundo constituiu-se enquanto forma específica de crítica da modernidade”(Idem, ibd.).

É possível perceber em *Mãe*, peça de José de Alencar, uma oposição à realidade capitalista brasileira, por meio de uma forma dramática, que mimetiza o trajeto da mercadoria, e por personagens contaminados pela reificação, pela desumanização advinda do modo de produção escravista, marca da inserção do país no sistema do capitalismo global. Sob esse prisma, seria possível identificar na peça uma visão de mundo romântica e anticapitalista. Até mesmo o amor “romântico” entre o casal da peça, que leva o herói a vender sua própria mãe/escrava para pagar as dívidas do futuro sogro, poderia ser lido como Max Weber dizia: “essa entrega sem limite é tão radical quanto possível em sua oposição a toda funcionalidade, racionalidade e generalidade”(WEBER, 2010, p. 397).

No entanto, o quadro histórico brasileiro do período era distinto: o país vivia as contradições da herança colonial e do sistema escravista, e a “modernidade”- definida como a civilização engendrada pela Revolução Industrial e pela generalização da economia liberal e de mercado – era aguardada por aqui, como uma panaceia capaz de resolver todas as nossas formas de atraso. O próprio Alencar, de convicções políticas conservadoras, chegou a se posicionar **contra** a abolição dos escravos, sob a alegação de que

Nós queremos a redenção de nossos irmãos, como a queria o Cristo. Não basta para vós dizer à criatura, tolhida de sua inteligência, abatida na sua consciência: “Tu és livre; vai; percorre os campos com uma besta fera” [...] Não Senhores, é preciso esclarecer a inteligência embotada, elevar a consciência humilhada, para que um dia, no momento de conceder-lhe a liberdade, possamos dizer: “Vós sois homens, sois cidadãos. Nós vos redimimos não só do cativo, como da ignorância, do vício, da miséria, da animalidade em que jazíeis!” [...] Queremos fazer homens livres, membros úteis da Sociedade, cidadãos inteligentes, e não hordas de selvagens atiradas de repente no seio de um povo culto” (ALENCAR, 2000, p. 228-229).

Para Alencar, nesse discurso proferido em 1871, sem que a sociedade brasileira se modernizasse, seria impossível abolir a escravidão. A escravidão teria, naquele momento, que cumprir sua missão histórica: produzir o amálgama das raças, civilizando o negro a partir do trabalho e

do seu contato com uma “raça culta”. Só então poderia o negro assumir uma posição de liberdade no interior de um mercado de trabalho já formado e de uma sociedade que oferecesse oportunidades iguais para todos, conquistando assim os seus direitos de cidadão já “habilitado como criatura racional”. Não muito diferente do que ocorreu com o índio, que teve de escolher o extermínio para transformar-se em herói, o negro haveria de se sacrificar para adquirir o direito à emancipação. Aos olhos de hoje, tais ideias soam como violentas – na defesa do cativo – e reacionárias, à luz de um processo de modernização que não ocorreu. Seria possível então falar em visão de mundo romântica na peça de Alencar nesse contexto de espera pela modernidade e não de crítica, mesmo considerando os conteúdos inconscientes, implícitos e mediatizados que o conceito de Goldmann abrange ?

Em uma primeira leitura, parece-nos que estamos, depois de analisar a peça de Alencar, diante de uma obra que configura aquilo que, a partir de um termo empregado por Engels acerca de Balzac, Lukács convencionou chamar de triunfo do realismo:

Esta [a realidade histórica] pode ser retratada com “falsa consciência”, isto é, de um modo em que o autor condena o presente em que vive e que descreve, afirmando conscientemente ou uma sociedade passada e que está perecendo, ou uma utopia presente apenas na sua imaginação, mas, não obstante, ainda reconhecendo, indicando e figurando em seu retrato as forças motrizes em sua interconexão, o que Engels considerava “um dos grandes triunfos do Realismo”(LUKÁCS, 2011, p. 53).

O que caracteriza a arte aqui denominada realista não é a perspectiva professada pelo autor, que pode dirigir-se a um passado idealizado, como nos casos de Balzac e Tolstói, ou a um futuro utopicamente concebido. O que a caracteriza é o reconhecimento e figuração, na criação literária, das forças motrizes da realidade, algo que o autor revela na construção artística de maneira mais ou menos independente da sua própria consciência ou ideário. Quer dizer, o processo total pode ser retratado na obra literária mesmo com falsa consciência: a superação do fetichismo deve levar-se a efeito na criação literária, ainda que isso contradiga a opinião professada pelo escritor. No entanto, em vez de triunfo do realismo - não podemos chamar a peça de Alencar de realista, mas antes seria possível identificar, em sua forma, a justaposição de procedimentos do drama burguês realista e de uma visão de mundo

romântica - , a análise da figuração utópica em *Mãe* pode revelar novos aspectos do processo de formação histórica do Brasil. Podemos encontrar as pistas para esse percurso não nos discursos do escritor, mas na sua própria criação literária: na mesma alegoria empregada em três de seus romances, e reproduzida no desfecho de *Mãe*.

Em *As minas de prata*, no final do romance, encontramos a alegoria do país utópico e reconciliado, entre o arvoredo, na modesta,

mas graciosa habitação de Estácio situada à margem de um rio, (...), formando uma quase ilha, do feitio de coração. Se o amor reside no grande músculo humano, sem dúvida aquela mansão deveria ser essa mesma forma (ALENCAR, 1964, p. 880).

Já em *O tronco do ipê*, a cabana de pai Benedito é sustentada na encosta de um penhasco:

No fim da planície corria uma cadeia de penhascos, que descia verticalmente das altas colinas e submergia-se no leito do rio. O mais saliente desses penhascos sustentava na encosta uma cabana de sapé. A abóbada da caverna, onde as águas se precipitavam, era naturalmente o cimo do penhasco onde estava a cabana, porque só nesse ponto se escutava bem o surdo fragor da catadupa. (*Idem*, p. 540).

Por fim, em *O guarani*, a casa de Dom Antonio de Mariz também se localiza à beira de um abismo :

via-se à margem direita do rio uma casa larga e espaçosa, construída sobre uma eminência e protegida de todos os lados por uma muralha de rocha cortada a pique. [...] Descendo dois ou três dos largos degraus de pedra da escada, encontrava-se uma ponte de madeira solidamente construída sobre uma fenda larga e profunda que se abria na rocha. (*Idem*, p. 27-28).

A alegoria da casa emerge dos romances em duplo aspecto: ora como abrigo e identificação com a natureza do arvoredo e do coração, ora como ilha ou fortaleza, suspensa sobre o abismo do mundo. Esses dois aspectos também surgem na casa de Jorge, espaço da ação principal de *Mãe*:

GOMES - Não tenho consentimento a dar... Faço um voto pela felicidade de ambos.

DR. LIMA - Isto é mais claro. Marquemos o dia.

GOMES - O Sr. Jorge dirá.

ELISA - Já!... Que pressa!

JORGE - Elisa é quem deve marcar.

ELISA - Eu não!

DR. LIMA - Pois marco eu. E aposto que vão todos ficar satisfeitos.

Que dia é hoje? (...) Em três dias faz-se um vestido... Sábado!

GOMES - Muito bem.

JORGE - Concordo.[...] A casa já está pronta. (ALENCAR, 1964a, p. 340).

Por meio do confronto com os romances, é possível identificar, no espaço privado da ação dramática da peça, a casa burguesa como alegoria de um país reconciliado em um novo mundo: o final da narrativa, edifica por sobre o cadáver da escrava Joana a fundação de um país livre, de comunhão entre todas as raças, identificado pela força solidária do amor romântico, em que “a alma é mais vasta que os destinos que a vida pode oferecer” (LUKÁCS, 200, p. 117). O fato de o casamento de Jorge superar os “destinos da vida”, a desaprovação do sogro, baseada na origem de Jorge, filho bastardo da escrava Joana, configura a casa como o lar burguês do progresso, em uma utopia romântica do país novo, liberal e desenvolvido.

Para Walter Benjamin, o sentimento de privação do lar e isolamento tornou-se a experiência fundamental dos românticos do início do século XIX. O filósofo, também ele fortemente impregnado da visão de mundo romântica, vê no apelo dos românticos alemães à vida onírica um aviso de emergência, uma indicação dos obstáculos que a vida real ergue no “caminho que a alma deve tomar para retornar ao lar”(BENJAMIN, 2013, p. 169). Haveria assim, no romantismo, um desejo ardente de reencontrar o lar, retornar à pátria, no sentido espiritual, em uma nostalgia que estabelece no passado o período em que as alienações modernas ainda não existiam: “a nostalgia de um paraíso perdido acompanha-se no mais das vezes de uma busca do que foi perdido”(LOWY; SAYRE, 2015, p. 45).

A diferença da utopia romântica de Alencar é que o seu lar burguês está deslocado para o futuro: o casamento entre Jorge e Elisa **será** realizado, a peça termina antes de sua concretização. O filho de

escrava e o sogro, burguês empobrecido pelas dívidas, **irão** morar na mesma casa, em um mesmo lar burguês. O final da peça, ao contrário do que apregoa a estrutura do drama, aponta para o futuro: apenas em um futuro reconciliado, livre da escravidão e em uma sociedade que os seus trabalhadores livres empobrecidos pudessem encontrar ocupação o casamento entre Jorge e Elisa seria possível. Ao contrário do drama burguês, a peça de Alencar não está construída para veicular os valores da burguesia do presente: em olhar para o passado, Alencar recorre aos ideais da burguesia europeia, revolucionária e romântica do século XVIII para alegorizar, contemplando um futuro utópico, um lar nascido sobre os penhascos e a partir dos valores do sentimento purificado – “loucura em comum deixa de ser loucura e se torna magia” (LUKACS, 2000, p. 143) - em que o país seria “romantizado por uma potenciação” da realidade banal e habitual, “romantizar nada é senão uma potenciação qualitativa. Na medida em que dou ao comum um sentido elevado, ao costumeiro um aspecto misterioso, ao conhecido a dignidade do desconhecido, ao finito um brilho infinito, eu o romantizo” (NOVALIS, 1998, p. 142).

Giorgio Agamben, em um ensaio sobre as cartas de Paulo, propõe a seguinte definição para o *tempo messiânico*: “é o tempo que o tempo nos dá para acabar – ou mais exatamente o tempo que empregamos para realizar a conclusão, para completar nossa representação do tempo” (AGAMBEN, 2006, p. 72). Este tempo não é uma linha do tempo cronológico, nem o instante do fim; “é o tempo operativo que urge no tempo cronológico, que o elabora desde o interior, tempo de que temos necessidade para concluir o tempo... e, nesse sentido, é o tempo que resta” (*Idem, ibd.*). O “tempo que resta” não é um tempo suplementar, que se acrescenta ao tempo cronológico para diferir indefinidamente o fim. O tempo messiânico, sem coincidir jamais com o tempo cronológico e sem somar-se a ele, o apreende e o leva a seu cumprimento desde o interior:

a decomposição paulina da presença messiânica se assemelha à contida em uma extraordinária alegoria kafkiana, segundo a qual o messias não chega no dia de sua vinda, senão apenas um dia depois, não no último dia, senão no ultimíssimo. O messias tem chegado já; o evento messiânico já tem se cumprido, mas sua presença contém em seu interior outro tempo, que estende a presença do messias, mas não para diferi-la, pelo contrário, para fazê-la apreensível (AGAMBEN, 2006, p. 75).

A alegoria de Kafka reúne dois fragmentos, ambos escritos em dezembro de 1917:

O Messias chegará quando seja possível o mais desenfreado individualismo na fé, e ninguém destrua essa possibilidade, e ninguém para sofrer sua destruição, quer dizer, quando se abram as tumbas. O Messias não virá até que já não seja necessário, e mais, chegará depois de sua própria vinda, não virá no último dia, senão no dia posterior ao último, no ultimíssimo dia (KAFKA, 2003, p. 621).

A parábola de Kafka é obscura até que a interpretemos a partir da ideia de tempo messiânico, conforme definida por Benjamin. O Messias não virá como um indivíduo e, certamente, não dentro de nenhuma sequência temporal que nós utilizamos para organizar nosso tempo. Se ele vier no último dos últimos dias, mas não no último, ele virá em um “dia” que está além de qualquer calendário, e além da própria cronologia. A parábola postula uma temporalidade messiânica em que ninguém sobreviverá. Ela não se dá em um momento no tempo, mas no interior do tempo, quando for possível apreender que a sequência de todos os momentos foi cumprida. É este tempo, o do instante messiânico, que configura a imagem utópica, não em um futuro indefinido, mas em uma perfeita atualidade, num tempo vindouro que pode irromper a cada instante, o instante messiânico ou aquilo a que Benjamin chamará mais tarde “a estreita porta por onde chegará o Messias” (BENJAMIN, 2014, p. 706). No aparente desfecho ausente do drama de José de Alencar, em que a instauração de um outro tempo é anunciada, seria possível perceber a “a porta estreita”, tão breve quanto fulgurante, o indefinível instante em que a redenção acontece, reunindo o Outrora e o Agora, em uma imagem que explode no céu estelar do conhecimento histórico. Assim, o tempo messiânico implica uma transformação da experiência do tempo, capaz de interromper, desde dentro, o aqui e agora do tempo profano. Trata-se de uma constelação temporal, de uma unidade entre os dois tempos – messiânico e cronológico – que pressupõe a ideia de que o passado está contido no presente: por meio da realização do tempo messiânico os eventos do passado adquirem seu verdadeiro significado e se transformam em fatos que serão salvos.

Essa romantização do mundo, configurada pelo olhar messiânico desse drama que pisando cadáveres sonha com o porvir, não deve ser

avaliada sem mediações, a saber, sem a pretensão de definir se a alegoria final do sonho em *Mãe* realizou-se “corretamente”; a questão que nos interessa é voltar-se, muito antes, para a constelação histórica da qual brota a referida imagem utópica de Alencar. O drama de Alencar aponta que, por meio da morte absoluta da realidade existente, poderia emergir uma nova constelação histórica. Nesse modo de produção de cadáveres e de destruição, que a peça toda alegoriza, a própria forma dramática seria capaz de autodestruir-se e, em uma virada negativa surpreendente, voltar-se para o futuro.

Utopia e tempo messiânico em *Álbum de família*:

Na peça *Álbum de família*, de Nelson Rodrigues, o personagem Nonô, funciona em como a alegoria da *bestialidade*, de uma espécie de subjetividade selvagem, anti-civilizatória, “possessa”, como caracteriza o autor na rubrica inicial de apresentação e nos diálogos dos demais personagens:

D. SENHORINHA- Estou cansada, farta, de não falar, de esconder há tanto tempo as coisas que eu sinto, que eu penso. Podem dizer o que quiserem. Mas eu dei graças a Deus quando minha filha morreu!...
HELOÍSA- E toda a família é assim. Esse Nonô, esse doido, anda no mato nu – como um bicho. Apanha terra, passa na cara, no nariz na boca!...(RODRIGUES, 1997, p. 565).

A função utópica de *Álbum de família* parece estar concentrada no destino de Nonô, já que, em meio ao final trágico da peça, ficamos sabendo na última rubrica que “D. Senhorinha parte para se encontrar com Nonô e se incorporar a uma vida nova. Jonas morre” (RODRIGUES, 1997, p. 595). O mesmo personagem apontado como o “possesso”, em quem identificamos a destruição da ideia libertária de sujeito dramático – autônomo e livre para exercer suas escolhas - , surge também como possibilidade de felicidade e de vida nova.

Mencionamos acima que o tempo messiânico é uma espécie de tempo restante: é aquele da espera pelo Messias, que o apóstolo Paulo conclama (1 Cor 7, 29-31) que saibamos agir **como se não**: “Isto, porém, vos digo, irmãos, que o tempo se contrai; o que resta é que também os que têm mulheres sejam como se não as tivessem; e os que choram, como se não chorassem; e os que folgam, como se não folgassem; e os que compram, como se não possuíssem; E os que usam deste mundo,

como se dele não abusassem, porque a aparência deste mundo passa”. Nonô age como se não fosse homem, como se não comesse, como se não pensasse, como se não falasse, cerca a casa como se não a cercasse, ameaça os familiares como se não os ameaçasse: instaura assim o tempo messiânico da espera; torna inoperante o tempo. O tempo messiânico não é assim o da destruição, mas sim o da desativação: Nonô desativa o tempo do drama, tornando-o inoperante. O eterno retorno do sempre igual, presente na linha de ação de Álbum de família, advém dessa inoperância do tempo da espera.

No plano da forma dramaturgica, o **como se não**, da instrução paulina, passa ao drama de Nelson Rodrigues, que se torna um drama inoperante: **como se não fosse drama, como se não tivesse ação, como se não houvesse sujeitos**. Tudo está presente como no drama moderno europeu, mas em estado de **como se não**. A alegoria invade o drama e o faz importante porque está presente para figurar outra realidade, ausente: a da redenção, a da realização do tempo messiânico, que trará a vida nova aguardada por D. Senhorinha. Esse instante se realiza, cumprindo o tempo da promessa, quando o patriarca morre e D. Senhorinha está livre para viver no interior do tempo de Nonô, alegoria da liberdade e da negação de todo o horror, tornado então inoperante, que fora apresentado na peça.

O tempo messiânico representado por Nonô é o tempo da esperança: “Florença, Batistério. No portal, a ‘*Spes*’ (Esperança) de Andrea Pisano. Está sentada e ergue, desesperada, os braços para um fruto que não alcança. E no entanto é alada. Nada de mais verdadeiro” (BENJAMIN, 2004a, p. 47). Há, na alegoria da escultura descrita por Benjamin, uma contradição entre espera, desespero e esperança. Bloch também descreve a mesma escultura

embora seja alada, ela está assentada esperando e, apesar das asas, levanta os braços, como Tântalo, na direção de uma fruta fora do seu alcance. Portanto, a esperança, sendo bem menos aquinhoada do que a memória, pode parecer um mal se tomada pelo lado da incerteza, e a esperança ilusória, infundada, certamente o é. (...) Tanto mais distante do mal está a esperança bem fundada, isto é, mediada pelo possível real, tão distante até do fogo-fátuo; ela representa justamente a porta no mínimo entreaberta que parece levar a objetos agradáveis, num mundo que não se tornou uma prisão (BLOCH, 2005, p.327).

O gesto de frustração contido na alegoria é, para Benjamin, ao contrário de Bloch, sua verdade: a verdade da *Spes* consiste na não intencionalidade do seu gesto. A esperança autêntica não se relaciona, portanto, como em Bloch, a uma tendência possível na história, mas é sim uma espécie de força messiânica em contradição à tendência do processo histórico. Daí que seu *Angelus Novus* e sua leitura da *Spes*, de Pisano, não se dirijam a nenhum futuro, senão ao passado: na recordação, tornam-se reconhecíveis forças messiânicas que estavam ocultas na história: o instante da recordação é o instante do perigo; nele a imagem da recordação entra involuntariamente no presente:

estas imagens aparecem, como se sabe, de forma involuntária. História em sentido estrito é, portanto, uma imagem procedente da rememoração involuntária, uma imagem que se apresenta subitamente ao sujeito da história no instante do perigo (BENJAMIN, 2010, p. 37).

A força messiânica em *Álbum de família* não foge a essa dialética entre a morte encontrada no passado, e permanente no presente, e o vislumbre da esperança do porvir. Na peça de Nelson Rodrigues o tempo messiânico e a alegoria do Messias bestial tornam-se chave para a leitura e compreensão do texto e de sua estrutura.

A esperança voluntária, que nos menciona Bloch, surge na existência de Nonô, promessa de vida nova para a mãe e de destruição do presente para os demais personagens. Nessa dualidade messiânica, de redenção e de “inoperância”, de homem e de besta, Nonô aproxima-se também de outra alegoria da esperança, a de Pandora. Em uma das tentativas de confissão realizadas por D. Senhorinha, ficamos sabendo que todo o mal que assola a família iniciou-se com sua relação incestuosa com Nonô: a partir daquele instante, o filho teria enlouquecido, fugindo e vivendo nas matas, bem como Jonas e os outros filhos teriam começado a agir com estranheza e violência. Segundo essa leitura, Nonô seria o responsável por abrir a caixa de desgraças, trazendo a ruína ao mundo familiar. Mas há na atitude de espera de D. Senhorinha – confirmada no final reconciliado que a peça apresenta – uma outra leitura para a imagem da caixa de Pandora trazida por Nonô. O dote de Pandora seria aqui não o recipiente da desgraça, mas, pelo contrário, de mistérios e mudanças vindouras. Nonô seria aqui a própria Pandora, que significa “a onidotada, cheia de atrativos, presentes, benefícios” (BLOCH, 2005, p.327).

De acordo com essa versão do mito, também estes teriam saído da caixa, mas, diferentemente dos vícios, eles de fato teriam fugido por completo, não se espalhando entre os homens; teria permanecido na caixa, como único bem, a esperança: “ a esperança sustenta o ânimo para buscar os bens faltantes, a constância e a não-resignação diante dos bens que não comparecem, e, onde ela desaparece, o processo em curso no mundo se perde” (*Idem, ibd.*). A esperança que Nonô oferece, e a temporalidade messiânica que instaura, mostra a esperança como o único bem que **resta**, que de forma alguma tornou-se realidade madura no tempo, mas que também não foi destruído. A porta estreita e entreaberta do messias em Álbum de família designa a esperança como a caixa de Pandora do mundo inconcluso – e do próprio drama inconcluso, já que não vemos na narrativa o final de Nonô e D. Senhorinha, que apenas é anunciado, profetizado.

Ao contrário da casa-grande da fazenda, em que se passa a maior parte da trama, que abriga os pecados históricos de uma classe, a caixa trazida por Nonô se abre como o aposento amplo e aquecido, como o camarote em terra, no qual arde a luz promissora do lar. Estamos novamente diante da alegoria do lar, mas aqui, ao contrário de Alencar, o lar representa, um século depois, a inoperância vindoura do lar burguês e do lar do drama: a temporalidade messiânica surge para ameaçar ambos e, se a destruição não se cumpre, o drama resta corrompido e a figura da esperança relampeja, mesmo que apenas como possibilidade abstrata.

As formações materiais do mundo – e a formação do Brasil também, nosso objeto de análise – até ao desencadeamento da força produtiva mais intensiva, do verdadeiro núcleo atômico do existente – estariam assim repletas da tendência do “ainda-não”, mencionado por Bloch. No caso de Álbum de família parece que a imagem utópica alegorizada por Nonô – sua negação da vida familiar dos proprietários seguida por sua constante ameaça de invasão da casa-grande e de destruição, funcionando, ao mesmo tempo, como uma espécie de “retorno do negado” – relaciona-se a um mundo determinado, em que “as contradições impelem para diante, em que a possibilidade de desenvolvimento para diante tem espaço” (*Idem, p.328*), e esse mundo está situado em um drama em que a barbárie e a civilização não são apenas sequenciais, mas sincrônicas – e que a civilização burguesa surge interligada à elite patriarcal e escravista brasileira, marcando uma forma sublimada de violência e agressão.

Assim como a temporalidade messiânica corrói o drama, tornando-o eterno retorno do sempre igual da espera, a violência irrompe pelas formas de repressão empregadas pela instituição familiar e proprietária, deixando entrever por suas frestas e ruínas a possibilidade de redenção. A barbárie alegorizada pela vida de Nonô mostra-se como uma das condições mal-disfarçadas e subjacentes ao que chamamos de civilização no Brasil. A violência que fundou o estado colonial e escravista brasileiro não cedeu espaço a uma civilidade liberal ou democrática posterior. Ao contrário, o controle reprimido - e em equilíbrio precário - da agressividade de Nonô parece alegorizar a missão sublimada de “manter a Natureza sob controle, sem o que a civilização tem dificuldade para sobreviver” (EAGLETON, 2011, p. 91). Nonô revela à civilização, tal como essa se formou no Brasil, algo de seu próprio eu secreto repudiado: “No âmago da liberdade espreita certa coerção, exatamente como a razão é sempre infiltrada por seu oposto” (*Idem*, p. 92). Nonô representa o oposto da modernização capitalista no Brasil, com o seu progresso infiltrado nas formas mais selvagens de dominação. Por outro lado, estamos diante de uma alegoria da negação absoluta e da possibilidade utópica baseada na promessa messiânica de um mundo do não - eu. Esse não-eu, representado por Nonô, surge na peça por meio de um quase rompimento com drama: o “como se não paulino”, gera uma obra tensa, como se não fosse dramática, mas ainda dramática, como se não fosse moderna, mas ainda moderna. Na verdade, a novidade do texto advém dessas polaridades, em que a forma dramática ameaça ser colocada abaixo, como a casa-grande da narrativa, mas ainda permanece de pé, à espera. O drama não é abandonado de todo e essa sua permanência incômoda transmite-nos o tempo messiânico da utopia e da incompletude: o não-drama e a não-narrativa - apesar das ameaças do tempo repetido, da subjetividade individual negada, do diálogo trocado pela confissão monológica - não se realizam, assim como o tempo messiânico também ainda não se cumpre, ainda. O final do texto, também interrompido, apresenta-nos a possibilidade da esperança - refletida na própria forma da peça, que figura a derrubada do drama, sem se consumir -, esperança que está guardada em uma caixa aberta, esperando por Nonô e por nós em algum lugar.

A Nathalia,

instante messiânico, ultimíssima lua

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *El tiempo que resta*. Comentario a la carta a los romanos. Madrid: Trotta, 2006
- ALENCAR, José. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964. v. II.
- ALENCAR, José. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964a. v. IV.
- ALENCAR, José. *Discursos parlamentares de José de Alencar*. Brasília: Câmara dos Deputados, 2000
- AQUINO, João E. Fortaleza de. Imagem onírica e imagem dialética em Walter Benjamin. *Revista de Filosofia do Mestrado Acadêmico em Filosofia da UECE*, Fortaleza, v. 1, n. 2, p. 45-72, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- BENJAMIN, Walter. *Imagens de pensamento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004a.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- BENJAMIN, Walter. *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Obras completas*. Madrid: Abada, 2014. v. 1, 2.
- BLOCH, Ernst. *O princípio esperança*. Rio de Janeiro: EdUERJ; Contraponto, 2005. v. I.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e Subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- CANTINHO, Maria João. *O anjo melancólico*. Lisboa: Angelus Novus, 2002.
- EAGLETON, Terry. *O debate sobre Deus*. Razão, fé e revolução. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

GOLDMANN, Lucien. *Ciências humanas e filosofia*. Rio de Janeiro; São Paulo: Difel, 1976.

JAMESON, Fredric. *As marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

KAFKA, Franz. *Obras completas III*. Galaxia Gutenberg, 2003.

LOWY, Michael e SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia*. São Paulo: Boitempo, 2015.

LUKACS, Gyorg. *A teoria do romance*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

LUKÁCS, Gyorg. *Escritos de Moscú*. Estudios sobre la política y literatura. Buenos Aires: Gorla, 2011.

MELO NETO, João Cabral de. Catar Feijão. In: _____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 2008.

MOSÈS, S. *El angel de la história*. Madrid: Cátedra, 1997.

NOVALIS. *Pólen*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

PASTA JR., José Antonio. Uma conversa com José Antonio Pasta. *Sinal de menos*, v. 4, Ano 2, p. 5-11, 2010. Disponível em <<https://sinaldemenos.org/2011/02/24/sinal-de-menos-4>>. Acesso em: 8 out. 2018.

RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

WEBER, Max. Rejeições religiosas no mundo e suas direções. In: _____. *Ensaio de sociologia*. São Paulo: LTC, 2010.

Recebido em: 17 de outubro de 2018

Aprovado em: 8 de novembro de 2018

RESENHA



Walter Benjamin, uma biografia: De uma vida tornada obra

Luciana Araujo Marques

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, São Paulo / Brasil

araujo.lu@gmail.com

Publicado em 1985, na Alemanha, *Walter Benjamin*, de Bernd Witte, foi lançado apenas em 2017 no Brasil e com o subtítulo *uma biografia*. Se na opção alemã o nome do filósofo como título poderia sugerir uma não diferenciação entre o que se conta de sua vida e de sua obra, a prescindir de complemento, na brasileira, com tradução de Romero Freitas para a editora Autêntica, a escolha parece chamar a atenção para o fato de o livro preencher uma lacuna em nossas prateleiras. Afinal, apesar das muitas publicações sobre Benjamin no país, nenhuma delas dava conta de sua trajetória biográfica especificamente. Já a edição em língua inglesa, de 1997, opta por adjetivar a natureza da empreitada de Witte. Lê-se na capa: *Walter Benjamin: An Intellectual Biography*. O acréscimo de “intelectual” remonta ao sentido contido naquela interpretação possível do título original, em que vida e obra não se dissociam, o que diz também de uma advertência honesta com relação ao conteúdo que o leitor encontrará em suas páginas, uma vez que a publicação não é o resultado do trabalho de um biógrafo preocupado em esmiuçar a vida de um personagem, mas de um professor e pesquisador que busca na trajetória do filósofo alemão as circunstâncias que deram corpo à sua obra, ainda que tantas vezes um corpo fragmentado e de caráter multifacetado.

Walter Benjamin: uma biografia tem quase 160 páginas, seiscentas menos que, por exemplo, *Walter Benjamin: A critical life* (2014), de Howard Eiland e Michael W. Jennings, de modo que a concisão da primeira quando comparada à segunda não está ligada à brevidade da vida de seu protagonista, mas justamente ao recorte dado por Bernd Witte, ex-professor de Teoria Literária na Universidade Heine, em Düsseldorf (Alemanha) e presidente da Sociedade Internacional Walter Benjamin

(IWBG). Enquanto Eiland e Jennings parecem ressaltar o entroncamento entre a biografia de Benjamin e a história da Europa, Witte se detém em tudo aquilo que possa dar pistas de como se desenvolveu seu trabalho intelectual, tendo os escritos de Benjamin como pontos de partida e chegada. Não à toa, ao tratar da infância do filósofo, Witte recorre às memórias escritas em breves textos pelo próprio em *Infância berlinense: 1900*, ainda que nelas reconheça muito mais um aspecto profético em retrospectiva do que uma ordem documental histórica.

Desse “mosaico”, em que consta um autorretrato fotográfico, o biógrafo depreende o “método do antiromance de formação materialista” benjaminiano, pois Benjamin não trata de si mesmo e aproxima-se de Franz Kafka (aproximação que pode ser feita ao longo de toda a biografia, aliás), uma vez que para ambos a escrita serviu de evasão do meio original. Evasão paradoxal, é verdade, já que os escritos resultam sempre em decantação do vivido, do pensamento colado à matéria que é a experiência.

Essa opção que tem os textos de Benjamin como epicentro, lidos a partir do presente de uma pesquisa e sua perspectiva, pouco opta pela narrativa de “como alguém se tornou o que é”, para usar a expressão nietzscheana, porque reforça muito mais que este alguém, que hoje conhecemos depois de tantas leituras e releituras, foi sempre o mesmo, da meninice de alguém nascido em 1892 até seu suicídio em 1940. “Diversamente de outros literatos que apenas após um longo prolongado início encontraram o seu tom próprio, Walter Benjamin é desde o começo ele mesmo em seus escritos” (WITTE, 2017, p. 21), é a afirmação que abre o capítulo que aborda a juventude de Benjamin, por exemplo. Alicerça o período biográfico (mas não apenas ele em sentido cronológico, como o autor procura ressaltar) um protesto contra a opressão escolar, a casa paterna e a moral burguesa que se estenderá por toda sua vida, ainda que trocados os alvos da crítica.

Essa toada de correspondência entre as diferentes etapas da vida de Benjamin também vale para o tratamento dado à posição metafísica e elitista de Benjamin em relação ao judaísmo, a despeito de sua criação em uma família liberal e não praticante em termos religiosos. Se não há nuvens diante do olhar do jovem quanto à singularidade de seu papel social e de seu condicionamento por ser judeu, tampouco elas enevoariam o ângulo do homem maduro, que também acreditaria na convicção de que os judeus formariam uma elite entre os seres, pois o judaísmo seria um “nobilíssimo representante e portador do espiritual”, segundo suas

próprias palavras. A respeito dessa afirmação feita em 1912, Witte conclui: “Benjamin manteve essa posição, fundamentalmente, *por toda sua vida*. Ele ainda a defendeu quando a história real, através da dominação nacional-socialista na Alemanha, transformou em ilusão suas ideias de uma missão europeia do judaísmo” (WITTE, 2017, p. 25), com a ressalva de que não se pode confundir essa posição com a assimilação tradicional da burguesia judaica como prevalência. Tendo em vista que “Benjamin *sempre* se negou a compreender a própria práxis como puramente social ou política” (WITTE, 2017, p. 26). Eleito presidente da Liga Estudantil Livre de Berlim, Benjamin disse no discurso de abertura do semestre de verão de 1914 que não haveria “ligação interior e originária [...] entre a existência espiritual de um estudante e seu interesse assistencial por filhos de trabalhadores” (BENJAMIN apud WITTE, 2017, p. 27). Fala que foi repetida um mês depois e rechaçada pelos colegas.

Outro dado bastante conhecido da vida de Benjamin, o suicídio de seu amigo, o poeta Fritz Heinle, que tinha a mesma idade dele, junto de Rika Seligson, desesperados por causa da irrupção da Primeira Guerra Mundial, é tratado na biografia como uma “espécie de vivência originária”, sempre em relação à sua produção intelectual, com base na interpretação que o próprio Benjamin teria dado ao evento ao escrever sobre *O idiota*, de Dostoiévski, em 1917, portanto, um de seus primeiros ensaios. Segundo o filósofo, a grande queixa do escritor russo no livro estaria centrada no fracasso de um movimento da juventude. “Na falta da natureza e da infância, a humanidade só pode ser alcançada em uma autoaniquilação catastrófica” (BENJAMIN apud WITTE, 2017, p. 30). Soma-se à derrocada de um ideal comunitário composto por seres espirituais, então desencarnado na figura do amigo morto, o testemunho melancólico benjaminiano da sobrevivência assinalada como ângulo de seu olhar, tal e qual o dos vencidos da história:

Como sobrevivente, ele dá testemunho da produtividade do poeta e da simultânea aniquilação e consumação do sentido desta através da morte. Ele fez a experiência de que pureza do espírito não se pode encontrar na vida, mas apenas na linguagem poeticamente estruturada, e de que ela não pode se tornar visível e efetiva por meio da práxis social, mas apenas por meio da linguagem da sobriedade, que para ele é falada pela prosa da crítica. (WITTE, 2017, p. 30)

Assim, a morte, na leitura que Witte faz de Benjamin, é contorno primordial e definitivo da figura do poeta e seu necessário destino trágico, visto que precisa necessariamente perecer, o que equivale até certo ponto à definição que fará mais tarde sobre o drama trágico, “um espetáculo para um público em luto” (BENJAMIN apud WITTE, 2017, p. 64).

“Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”, ensaio escrito por volta de 1916, em que Benjamin diferencia quatro níveis da linguagem (criadora; adâmica; humana contemporânea e a muda das coisas) está no centro de uma autointerpretação que o filósofo trava via cartas com seu amigo Gershom Scholem, atormentado pelas mesmas questões, e que Witte faz questão de sublinhar como exemplo do “quanto a constelação originária do pensamento de Benjamin *permaneceu a mesma* em meio a todas as transformações” (WITTE, 2017, p. 32). Os esforços por uma comunidade espiritual na juventude como realização judaica de sua parte seriam ainda maiores no que se refere à sua primeira filosofia da linguagem. Desse ensaio como marco biográfico intelectual, sempre carregado pelos afetos do vivido como norte, sobressai um outro tema fundamental na vida/obra de Benjamin: a salvação de experiências não disponíveis ao conhecimento racional. Não à toa Benjamin era um grande leitor de Freud.

Como fechamento do intervalo entre 1912 e 1917, voltamos a ouvir Witte soar a mesma nota. Na articulação dos diferentes projetos desenvolvidos já na juventude (o de uma teoria autônoma como síntese de filosofia da história, crítica literária e teoria da linguagem) o biógrafo localiza “o centro e a origem do pensamento de Benjamin” como “teoria crítica”. “A essa teoria ele vincula a expectativa utópica que revela aí a verdade como força imediatamente ativa, transformadora do mundo, messiânica” (WITTE, 2017, p. 34). É curioso nesse sentido, e até certo ponto, sem deixar de considerar todas as especificidades de uma obra ficcional em relação a uma produção ensaística, que Witte chame a atenção para a crítica que o próprio Benjamin faz da biografia de Goethe assinada por Friedrich Gundolf alinhada à teoria literária da época, que concebia a criação poética como reflexo da vida do autor. “Benjamin critica apropriadamente o fato de que Gundolf constrói a vida de Goethe por analogia com uma obra, de modo que por fim a sua vida surge como a sua grande obra, na qual o próprio autor é o herói” (WITTE, 2017, p. 43).

Os dissabores e flutuações da vida financeira de Benjamin, determinante na relação com os pais e suas exigências práticas, o desespero que assolará o burguês na aniquilação de seus privilégios e

consequente perda de orientação social, assim como a frustração de sua vida amorosa não parecem romper com esse princípio geral de algo que permanece como hipótese biográfica no livro de Witte, uma insistência diante de um personagem complexo e com facetas que variam do que lemos em “Experiência e pobreza” e “O narrador”, para ficar nesses casos exemplares, onde parte-se de uma mesma constatação (a perda da experiência) para se chegar a conclusões tão diferentes.

Ainda sobre o escrito de Benjamin sobre *As afinidades eletivas*, de Goethe, concluído em 1922, registra-se sua dedicatória à escultora Julia Cohn, irmã de um colega de classe. Conheceram-se em 1912 e mais tarde, em 1921, morou com Benjamin e sua esposa, criando impasses para seu casamento, que terminou em divórcio em 1930, novamente por conta da inclinação por Julia. Witte mostra como detalhes que surgem como temática do ensaio em foco teriam sido assunto de conversa com a médica e psicóloga Charlotte Wolff, que conheceu Benjamin em 22. Ela conta que na época discutiram justamente a questão de como grandes obras da literatura se desenvolvem através de problemas pessoais. Evidência, segundo Witte, de que Benjamin identificou no romance semelhanças com sua própria vida amorosa, e mesmo uma indistinção entre os traços de Julia e da literária Otília, dando à sua crítica um “pano de fundo existencial” e à sua não efetividade numa permanência amorosa sólida o acento que será reconhecido como próprio de seu lugar como crítico, ainda que Witte trate logo em seguida de defender essa posição de traços psicológicos restritos ao indivíduo:

Benjamin faz da mulher amada, que é a mais próxima, a mais distante, na medida em que ela a estiliza na figura de Otília; ou seja, faz dela uma amante que se destitui na mais distante distância: a morte. O que o leva a tal distanciamento? Se refletirmos sobre o seu comportamento semelhante em relação a outras mulheres, como Asja Lacis, surge a suposição de que com a defesa contra uma ligação duradoura ele procurava proteger-se, porque ele seria incapaz de suportar a morte do amor no cotidiano. Porém, não se deve falar aqui de fatos psicológicos individuais, mas antes da única forma em que o amor parece ser possível a um grande amante: na renúncia à realização. Benjamin transforma a amada num texto, e o texto na verdadeira amada. Desse objeto amado só é possível aproximar-se através do estudo infinito. (WITTE, 2017, p. 48)

Algo semelhante se dá no comentário sobre a própria dificuldade para atuar como professor universitário e, de quebra com a Escola de Frankfurt e as circunstâncias que determinavam a forma como liam e renegavam a produção de Benjamin, em atitude “mesquinha”, como classifica o biógrafo. Para além do vínculo institucional, o filósofo prezaria mais sua solidão intelectual e sua independência, ainda que isto estivesse lhe custando a própria sanidade mental e financeira. O mesmo pensamento o fazia adiar, por exemplo, sua filiação ao Partido Comunista, o que também não chegou a se efetivar. Benjamin sempre questionava qual seria a viabilidade econômica de uma posição isolada à esquerda, o que resultava em sucessivos recuos em alianças de qualquer tipo, apesar de seus expansivos deslocamentos, como se pode apreender no capítulo “Paris – Berlim – Moscou (1926-1929)”, mas não apenas (são inúmeras as viagens do filósofo, tantas que não será possível comentá-las todas nesta resenha, mas sempre relevantes para sua produção). Enquanto a capital francesa foi decisiva para a apreensão da *flânerie*, a leitura da poesia baudelairiana como exemplo da experiência moderna e a elaboração de suas *Passagens* – templo secreto das mercadorias, tal síntese e conclusão do ciclo materialista iniciado com *Rua de mão única* –, a temporada na cidade de Lenin nada tinha que ver com um certo turismo da Revolução, comum entre os intelectuais da época.

Witte lembra que em “O agrupamento político dos escritores da União Soviética”, publicado em março de 1927 em *O Mundo Literário*, Benjamin indica as afinidades políticas como fator de agrupamento de escritores e não mais as estéticas. Não se identificando com os vanguardistas de esquerda, mas com o novo naturalismo russo, ele se posiciona politicamente ao deduzir que “a função da literatura em uma sociedade revolucionária seria a produção da ‘esfera pública absoluta’, a serviço da “alfabetização’ das massas chamadas à sua emancipação política” (WITTE, 2017, p. 80). O papel do escritor nas crises sociais vira mote das resenhas de Benjamin após seu retorno de Moscou, e sua experiência de perda dos privilégios de sua classe de origem já mencionada o opõe à sociedade burguesa: “teve de viver na própria pele a posição mais exposta possível entre a fronda anarquista e a disciplina revolucionária” (BENJAMIN *apud* WITTE, 2017, p. 82).

Os planos de Benjamin de viver na Palestina, incentivado por seu amigo Scholem, que já havia imigrado em 1923 e se tornado professor na Universidade de Jerusalém, se perdem nesse mesmo cenário de recuos

e colapsos nervosos, tudo isso somado ao depauperamento, além da já declarada rejeição ao sionismo. Os estudos de hebraico, obrigatórios para que se efetivasse a imigração, eram constantemente adiados e a vida pessoal de Benjamin também não colaborava para seu desenrolar. O longo processo de divórcio de Benjamin e Dora resultou ainda na devolução de um alto dote, para piorar a situação. No mesmo ano do divórcio, sua mãe faleceu, o que desencadeou uma cisão definitiva com a família. Até os 40 anos de idade ele tinha vivido com a mulher e os filhos na *villa* dos pais, que proporcionaram em grande parte sua vida de viagens constantes. Nesse ponto de sua trajetória, conforme o relato de Witte, sem a ajuda financeira familiar, sem emprego, sem casa ou qualquer outra garantia material, ele encarnava o ideal no qual sempre investiu todas as energias, o do outsider, “vivendo como indivíduo isolado através da escrita e para a escrita” (WITTE, 2017, p. 87).

Em 1920 Benjamin havia concebido a revista *Angelus Novus*, nome inspirado por uma gravura de Paul Klee, que adquirira em Munique. A publicação não alcançou qualquer êxito, mas a imagem do anjo da história é íntima para os leitores do filósofo, que a relacionam diretamente à sua concepção de história nas *Teses*, com seu rosto voltado para o passado. O nome da revista foi justificado no final de sua apresentação com a lenda talmúdica dos “Anjos novos”, alegoria do método que orientaria os textos, o que gerou uma contradição interna, visto que ela não estaria voltada para leitores humanos, conforme aponta Witte: “Ambos leem nos fragmentos e estilhaços da história mais recente a sua salvação e os levam assim até diante de Deus” (WITTE, 2017, p. 42). Pois em 1939, quando Benjamin se encontrava na França exilado e já sem esperanças de conseguir algum recurso para seguir trabalhando – por conta de uma carta em que Horkeiheimer relatava as dificuldades financeiras do instituto de Nova York –, o *Angelus Novus*, este símbolo incontornável em sua obra, era o seu último bem (e o mais amado). Tentou, inclusive, vendê-lo para um comprador nos Estados Unidos, para pagar sua passagem à América. Viagem que, como sabemos, nunca ocorreu.

Para Witte, que parece trilhar a hipótese de um princípio de permanência a ser mapeado em diversos pontos da obra benjaminiana entrelaçados sempre aos encontros pessoais ao longo da vida do filósofo, na qual cada afeto experimentado ressoa em suas linhas como sedimentos do vivido, “o despertar do sonho coletivo do século XIX, que Benjamin queria operar em *Passagens* revela-se [...] como a imagem de desejo de

um indivíduo que foi deixado sozinho pelo sujeito coletivo da história” (WHITTE, 2017, p. 137). Reflexão com tom de conclusão que vem seguida da menção à fatídica invasão da Polônia pelas tropas de Hitler, em setembro de 1939, quando Benjamin concluía seu ensaio “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, para logo em seguida ser preso e enviado a um campo, onde permaneceu por três meses até ser solto no final de novembro e poder retornar a Paris, graças à intervenção de amigos influentes na França. Witte encerra esse capítulo com a imagem de um sonho que Benjamin teve no campo, o único relato escrito que fez nesse período: a imagem do corpo de uma mulher muito bonita se fundia em coisa única com a leitura de sinais. “Depois desse sonho eu não pude adormecer de novo, por várias horas. De felicidade.” (BENJAMIN *apud* WITTE, 2017, p. 137).

No capítulo final, “O fim da história (1940)”, são tratados os pensamentos que Benjamin dizia ter “resguardado em si por vinte anos, protegendo-os de si mesmo” (BENJAMIN *apud* WITTE, 2017, p. 140). Tratam-se das *Teses sobre o conceito de história* que carregam traços de um “testamento intelectual”, segundo o biógrafo. Nelas, Benjamin não levaria em conta o momento histórico imediato em que estava imerso, abandonaria o desespero corrente para vislumbrar uma oportunidade de revolução, “sinal de uma paragem messiânica” com redenção plena no Juízo Final, unindo pensamento religioso e político. Esperança que Witte não deixa de associar àquela que Benjamin cita ao comentar o fracasso de Kafka: “Desse modo há, com diz Kafka, esperança infinita, só que não para nós” (BENJAMIN *apud* WITTE, 2017, p. 142).

Recebido em: 20 de outubro de 2018

Aprovado em: 21 de outubro de 2018