

Sobre alguns temas em **WALTER BENJAMIN**

Claudia Luiza Caimi
Rejane Pivetta de Oliveira

Organizadoras



SOBRE ALGUNS TEMAS EM WALTER BENJAMIN

Claudia Luiza Caimi
Rejane Pivetta de Oliveira
organizadoras

Porto Alegre, 2015



Editora UniRitter
Laureate International Universities®

Reitor
Telmo Rudi Frantz

Pró-Reitora de Graduação
Laura Coradini Frantz

Pró-Reitora de Pesquisa, Pós-Graduação e Extensão
Márcia Santana Fernandes

Coordenadora do Curso de Doutorado em Letras
Rejane Pivetta

Coordenadora do Curso de Mestrado em Letras
Dinorá Fraga

Coordenadora do Curso de Letras
Anelise Burmeister

Editor Chefe da Editora UniRitter
Marcelo Spalding

Editoração Eletrônica
Alex Barreto

Conselho Científico da Editora UniRitter
Prof. Dr. Beatriz Daut Fischer (Unisinos), Prof. Dr. Bernardo Subercaseaux (Universidad de Chile), Prof. Dr. Diego Rafael Canabarro (UFRGS), Prof. Dr. Elías Torres Feijó (Universidad de Santiago de Compostela), Prof. Dr. Gilberto Ferreira da Silva (Unilasalle), Prof. Dr. Günther Richter Mros (Universidade Católica de Brasília), Prof. Dr. Jaqueline Moll (MEC), Prof. Dr. Júlio Van der Linden (UFRGS), Prof. Dr. Lucas Kerr de Oliveira (Universidade Federal da Integração Latino-Americana), Prof. Dr. Marizilda Menezes (UNESP Bauru), Prof. Dr. Taisy Weber (UFRGS)

Conselho Editorial
Anna Paula Canez, Gladimir de Campos Grigoletti, Hericka Zogbi Jorge Dias, Isabel Cristina Siqueira da Silva, Jacqueline Schaurich dos Santos, Josué Emílio Möller, Júlio César Caetano da Silva, Laura Glüer, Laurise Pugges, Luciano Reolon, Marc Antoni Deitos, Maria Luíza de Souza Moreira, Regina da Costa da Silveira, Rejane Pivetta.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S677 Sobre alguns temas em Walter Benjamin / Claudia Luiza Caimi, Rejane Pivetta de Oliveira (Org.) – Porto Alegre: Editora UniRitter, 2015.

195 p.; 16x23cm.

ISBN : 978-85-5572-006-2

1. Benjamin, Walter, 1892-1940. 2. Biografia. I. Caimi, Claudia Luiza II. Oliveira, Rejane Pivetta de. III. Título.

CDU 929

Ficha catalográfica elaborada no Setor de Processamento Técnico
da Biblioteca Dr. Romeu Ritter dos Reis

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| APRESENTAÇÃO | 9 |
| Regina Zilberman | |
| 1. INTRODUÇÃO | 13 |
| Claudia Caimi e Rejane Pivetta de Oliveira | |
| 2. O QUINTAL E A HISTÓRIA, WALTER BENJAMIN, 1932-1940 | 21 |
| Atílio Bergamini | |
| 3. <i>INFÂNCIA EM BERLIM</i> : POR UMA CRÍTICA DA NOSTALGIA | 41 |
| Maurício dos Santos Gomes | |
| 4. A FILOSOFIA DA LINGUAGEM BENJAMINIANA EM SUAS ORIGENS: DE KANT A HAMANN | 57 |
| Claudio Celso Alano da Cruz | |
| 5. A TRADUÇÃO COMO TAREFA ÉTICA DA LINGUAGEM | 67 |
| Rejane Pivetta de Oliveira | |
| 6. RASTROS DO ROMANCE POLICIAL NO CONCEITO DE <i>SPUR</i> EM WALTER BENJAMIN | 93 |
| Alexandre Kuciak | |
| 7. AURA, DE PERTO E DE LONGE | 121 |
| Janaína Tatim | |
| 8. A APARÊNCIA E O JOGO NA ARTE E NA LITERATURA | 147 |
| Claudia Caimi | |
| 9. A EMANCIPAÇÃO DO CONTO MODERNO: CONSIDERAÇÕES ACERCA DO NARRADOR DE WALTER BENJAMIN | 165 |
| Antônio Marcos V. Sanseverino | |
| 10. TRADUZIR BENJAMIN: ESBOÇO DE UMA TEORIA DO LEITOR DE ROMANCE | 189 |
| Márcia Ivana de Lima e Silva | |
| AO PÉ DE FOGO | 191 |
| Walter Benjamin | |
| Tradução de Márcia Ivana de Lima e Silva e Gerson Neumann | |

APRESENTAÇÃO

COMPANHEIROS DE VIAGEM

Na cronologia que abre a biografia dedicada a Walter Benjamin (1892-1940), Momme Brodersen informa que, em 1968, durante uma das ocupações das instalações acadêmicas, os estudantes renomearam temporariamente o Instituto de Estudos Germânicos, da Universidade de Frankfurt, chamando-o Walter Benjamin Institut¹. A Universidade de Frankfurt abrigava, desde os anos 1930, o Instituto de Pesquisas Sociais (*Institut für Sozialforschung*), liderado por Theodor W. Adorno (1903-1969), com o qual Benjamin mantivera relações simultaneamente amistosas e tensas. Em 1968, situação similar se reproduzia, já que, enquanto Adorno chamava a polícia para expulsar os jovens invasores, Jürgen Habermas (1929), já então filiado àquela escola, valia-se das conquistas estudantis para formular suas teses sobre o papel revolucionário desempenhado pelas novas gerações².

¹ Cf. BRODERSEN, Momme. *Walter Benjamin. A Biography*. Trad. Malcolm R. Greene e Ingrida Ligers. London; New York: Verso, 1996. p. XVI.

² Cf. HABERMAS, Jürgen. Técnica e ciência como “ideologia”. In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril, 1975 (Col. Os Pensadores, v. XLVIII)

Contudo, é com Benjamin que os estudantes se identificam, na onda da redescoberta dos escritos de um autor que começara a redigir seus ensaios no começo da segunda década do século XX, quando contava cerca de vinte anos, mas que tivera sua carreira acadêmica abortada pela mesma Universidade de Frankfurt, onde fora rejeitada sua tese de habilitação à posição de livre-docente. Mais adiante, com a ascensão do nazismo e, em 1933, com a tomada do poder por Adolf Hitler (1889-1945), Walter Benjamin é de novo vítima das circunstâncias, condição que o acompanha até a morte, por suicídio, na tentativa de fugir ao avanço do Terceiro Reich, que, em 1940, derrotara implacavelmente a França e conduzia judeus, comunistas e opositores aos campos de trabalho, como era o caso daquele intelectual alemão.

Em vida, Benjamin teve oportunidade de publicar uma pequena parte de suas pesquisas, como a tese de doutorado sobre o conceito de crítica da arte no Romantismo alemão e o estudo sobre o romance *As afinidades eletivas*, de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832). Tradutor de Marcel Proust (1871-1922), crítico literário, autor de peças radiofônicas, Benjamin foi aos poucos divulgando sua produção, que, contudo, apareceu de modo disperso e fragmentário sobretudo em periódicos, revistas científicas e prefácios a livros, como os depois renomados “A obra de arte na época de sua reprodução mecânica” e “O narrador”, ambos de 1936. Uma grande parte de seus textos permaneceu inédita, contando-se entre esse grupo as preciosas “Teses sobre filosofia da história”, além do livro das *Passagens*, trabalho que ocupou largo período de sua vida.

É por volta dos anos 1960 que se intensifica a recuperação desse valioso espólio, ainda que as primeiras edições póstumas tenham aparecido em 1942, quando o Instituto de Pesquisas Sociais, agora sediado no exílio norte-americano, lançou um volume *in memoriam*, em que se inclui o ensaio “Sobre o conceito de história”, título dado às já mencionadas “Teses sobre filosofia da história”. O divisor de águas, contudo, localiza-se quase 25 anos depois, quando, por outras razões, o Instituto de Pesquisas Sociais, agora também conhecido como Escola de Frankfurt, está em evidência, negativamente por causa da atitude repressora de Adorno, que tanto lhe custou depois, positivamente em razão da popularidade de outro intelectual associado ao grupo, Herbert Marcuse (1898-1979), então professor na Universidade da Califórnia.

Walter Benjamin nunca foi um frankfurteano, nem, se fosse vivo, compartilharia inteiramente as teses de Marcuse, utópicas e até certo ponto otimistas. Mas a

associação no início foi inevitável³, mesmo porque um dos ensaios primeiramente divulgados, “A obra de arte na época de sua reprodução mecânica”, abordava um dos temas prediletos do grupo – a sociedade industrial, a cultura de massas, a percepção do objeto artístico nesse novo contexto. Por sua vez, o fato não impediu que se desenvolvessem estudos específicos sobre aquele autor. Esses trabalhos tomaram, da sua parte, distintas direções, dependendo das orientações teóricas dos pesquisadores, pois, dada a variedade de temas e questões enfrentadas pelo pensador alemão, havia fatias de Benjamin para todos os gostos.

Tal versatilidade poderia sugerir falta de unidade no pensamento e nas preocupações do escritor. A impressão é falsa e injusta: há profunda coesão nas ideias de Benjamin, haja vista que tópicos que são objeto de reflexão em seus anos de juventude – como seus conceitos de linguagem ou de alegoria, por exemplo – reaparecem, sem ruptura aparente, em ensaios da maturidade. Por outro lado, Benjamin, adepto da modernidade e da alegoria, e avesso à noção totalitária de símbolo, recusa-se a construir um sistema articulado, em que as partes convergem para um centro, constituindo um todo homogêneo.

A elaboração por fragmentos, ainda que tenha custado a *Habilitation* em Frankfurt, já que se mostra de modo cabal em sua tese, *A origem do drama barroco alemão*, de 1925, é seu grande achado, e o autor nunca abriu mão de seu modo particular de refletir sobre as manifestações da cultura humana. A poética do fragmento coaduna-se com a figura de estilo que privilegiou – a alegoria, formação compósita que pode expressar um todo graças à soma de suas partes, mas que recusa uma visão globalizadora de mundo, harmônica e centrípeta, própria à manifestação simbólica.

Há, pois, inegável coerência entre os modos como Walter Benjamin pensa e escreve sobre o real e a cultura. Pela mesma razão, pode abordar assuntos aparentemente diversificados e distantes, desde que eles o levem a diagnosticar os problemas de civilização moderna e o destino – revolucionário ou não – da sociedade europeia e da arte de seu tempo.

Um livro que se organize em função dos temas que preocuparam Benjamin ao longo de sua vida produtiva, entre aproximadamente 1915 e 1940, ano de sua morte, teria necessariamente de levar em conta a composição em mosaico das inquietações

³ Cf. por exemplo o livro de José Guilherme Merquior, *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*, publicado no Brasil em 1969.

do filósofo alemão. É o que se constata nos ensaios que se seguem, que examinam tópicos variados – a teoria sobre a linguagem em geral e a linguagem humana, a particular compreensão das tarefas do tradutor, as teses sobre a história, o narrador, a violência e o trauma, o debate sobre a natureza e o enfraquecimento da aura, a recuperação memorialista da experiência vivida em Berlim, cidade de uma infância definitivamente sepultada pela tomada de poder dos nazistas – mas que não deixam de remeter a um único autor, fonte emanadora e disseminadora de todos eles.

A diversidade dos assuntos e dos enfoques não impede a articulação entre eles, de onde nasce sua congruência e legitimidade. Este livro, consagrado a Walter Benjamin, é, também ele, benjaminiano, qualificando-o como profundamente representativo das ideias e dos ideais do filósofo alemão. É igualmente produto das *afinidades eletivas* que associam os ensaístas a seu objeto e que os associam entre si, já que resultado do trabalho continuado de um grupo de estudo que, com desvelo, se dedica a desvendar as sendas labirínticas, mas não incoerentes, do universo conceitual de Benjamin.

Os ensaístas, por sua vez, merecem uma manifestação à parte: pertencem a duas gerações de jovens pesquisadores, uma delas já firmemente postada em programas de pós-graduação, outra emergente, mas igualmente comprometida com investigações originais e instigantes.

Em algum momento da vida, a maioria deles cruzou com minha história pessoal: foram alunos ou estiveram sob minha orientação por ocasião da elaboração de suas dissertações e teses de mestrado e doutorado, com produções em que, desde o começo, revelavam seu grande talento para a pesquisa, a escrita e a inovação. As ideias e as conclusões que aqui expressam são inteiramente de sua lavra; mas sinto-me gratificada de, pelo menos por algum tempo, ter sido companheira de suas frutíferas viagens intelectuais.

REGINA ZILBERMAN

1. INTRODUÇÃO

SOBRE ALGUNS TEMAS EM WALTER BENJAMIN: NOTAS DE UM PERCURSO

CLAUDIA CAIMI E REJANE PIVETTA DE OLIVEIRA

A inspiração para o título deste livro é prontamente reconhecida pelos leitores de Walter Benjamin: vem do ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, que integra o imenso estudo do autor sobre a modernidade, configurado nas *Passagens*, obra composta de vários textos, escritos sob o horizonte da revolução capitalista do século XIX, das grandes transformações urbanísticas e das experiências resultantes desses novos modos de produção e relações sociais. Paris é a metrópole moderna por excelência, e Baudelaire, o seu melhor intérprete. Assim, Benjamin traça uma certa “fisionomia” da cidade moderna, bastante particular, por meio de um pensamento especulativo e poético, rigoroso e errático, orgânico e fragmentado, como os labirínticos percursos das ruas, galerias e boulevares da emblemática Paris, ao mesmo tempo uma e todas as cidades, de onde o autor recolhe os temas que povoam suas reflexões, nas pistas deixadas por Baudelaire.

Benjamin inicia o ensaio sobre Baudelaire chamando atenção para o fato de o poeta, na abertura de *As flores do mal*, dirigir-se ao leitor – um “leitor hipócrita” –, na

tentativa de ganhar sua atenção, num tempo em que as condições de receptividade da poesia são desfavoráveis, em que os leitores “se veem em dificuldade ante a leitura da poesia lírica” (BENJAMIN, 1989, p. 103). Assim, Benjamin sugere que Baudelaire prepara o seu público, fazendo com que o livro, pouco apreciado no início, transforme-se, ao longo das décadas, em um grande sucesso editorial (Ibidem, p. 104). Podemos dizer que Baudelaire cria o leitor para uma nova lírica, a partir da nova situação do poeta, não mais o vate, mas o ser comum que passeia incógnito na multidão, destituído de sua “auréola”. Desse mote – a experiência do leitor de poesia no contexto da modernidade – derivam muitas das preocupações centrais de Benjamin, relacionadas às mudanças na percepção das “massas civilizadas”.

O ato de dedicar um livro a leitores pouco propensos a entendê-lo trouxe fama à poesia de Baudelaire, que, desse modo, prolongou o poder de sua crítica às gerações futuras. Da mesma forma como a poesia de Baudelaire interpreta, de maneira intrínseca, os sinais emergentes de sua época, o pensamento de Benjamin é impregnado da mais densa matéria histórica. A possibilidade de compreender a dimensão histórica da experiência, “a experiência inóspita, ofuscante da época da industrialização em grande escala” (BENJAMIN, 1989, p. 105), que Benjamin tão profundamente viveu e cujos efeitos persistem e se desdobram nos dias de hoje em novas tendências, dão mostras da atualidade, da perspicácia e da inteligência de suas ideias. Para Hanna Arendt, Benjamin foi, sem ser, muitas coisas: tradutor, historiador, filólogo, teólogo, escritor, mas o lugar que melhor ocupou, onde ele próprio se colocava, é o da crítica, que “indaga sobre a verdade cuja chama viva continua a arder sobre os pesados troncos do passado e as leves cinzas da vida que se foi” (2008, p. 169).

A persistência de Walter Benjamin, crítico incansável que observa e interpreta o processo histórico, tal como o alquimista “pratica a obscura arte de transmutar os elementos fúteis do real no ouro brilhante e duradouro da verdade” (ARENDR, 2008, p. 170), demonstra, para além das modas acadêmicas, a inquietação que seus textos continuam suscitando nos leitores contemporâneos, nunca inteiramente prontos para lê-los. Os ensaios deste livro assumem a instigação provocada por alguns temas benjaminianos: história, memória e infância, nos dois primeiros; filosofia da linguagem e teoria da tradução, nos dois subsequentes; discussões sobre o romance policial; a formação do conceito de aura; reflexões sobre estética; o problema da narrativa; e, por fim, a tradução, inédita em português, de um pequeno texto de Benjamin sobre o leitor de romance completam a coletânea. Esses temas aparecem

de maneira inevitavelmente entrelaçada nos diferentes textos deste livro, sendo ainda aproximados a outros conceitos e autores, em abordagens que não buscam explicar Benjamin, mas empenham-se em construir percursos de leitura, em assinalar, enfim, modos de ler e perceber os meandros de sua crítica. Não se trata, portanto, da proposição de sínteses integradoras, mas de voltar aos próprios temas e fazer notar o que melhor os caracteriza: a ambiguidade, a suspensão e o devir dos sentidos.

O debate proposto por Benjamin exige um deslocamento epistemológico, pois incide sobre formas de exposição, de apresentação, de enunciação e de elaboração do saber no domínio dos discursos literário, filosófico e histórico e não tem por pressuposto delimitar as diferenças e/ou os direitos desses discursos, mas sim, refletir sobre a “partilha”, as relações cambiantes desses saberes, suas implicações com a linguagem, a estética e a ética. Nesse sentido, nos escritos de Benjamin, a argumentação é intrincada, acrescida por uma linguagem contrária ao academicismo, que opta por acolher uma dimensão dialética, cuja crítica é abrigada no poder da imagem.

Mesmo escritos na primeira década do século XX, os textos de Walter Benjamin propiciam a continuidade do debate sobre as possibilidades de transmissão e de interpretação do mundo, posição assumida tanto pela crítica literária, pela filosofia, quanto pela história contemporânea. Suas reflexões vinculam-se a uma série de discussões atuais que tratam temas como memória, comunidade, imagem, experiência, alteridade, leitura, crítica, tradução, fronteiras, fractalidade, ambivalência, entre outras. Dele herdamos não apenas um conjunto de conceitos que abriram, fixaram e definiram novos contornos para o pensamento atual, mas também uma visão que se configurou como decisiva às questões como a técnica, a arte, a história, a política e a linguagem. A atualidade de Walter Benjamin é reconhecida por estudiosos como Márcio Seligmann-Silva, que define atualidade como “a capacidade de uma ideia ir ao encontro de seu presente de modo a possibilitar uma mudança” (2009, p. 11). A força mobilizadora da obra benjaminiana está talvez no modo sempre renovado com que os aspectos nela contidos permitem recortar e interpretar o mundo. Desse modo, ler Benjamin afigura-se como um meio de colocar as ideias em ação, torná-las produtivas na tarefa infinita de escrever e reescrever a história, necessariamente em mais de um sentido e nunca de maneira completa.

Nessa medida, este livro junta-se a toda uma série de produções sobre o autor, as quais dizem do caráter ativo de seu pensamento. Os textos aqui apresentados resultam desse movimento das ideias, que mobilizou os integrantes do grupo de pesquisa

“A literatura no pensamento de Walter Benjamin” em torno do objetivo de evidenciar a contribuição que o pensamento do autor oferece para os estudos literários no que se refere às obras, aos movimentos e aos conceitos que circunscrevem a ligação entre a filosofia da história e a teoria da literatura. A obra de Benjamin reflete sobre o texto literário de autores modernistas; de estilos como o barroco, o romantismo e o modernismo; sobre gêneros literários como a narrativa oral, o romance, o drama, ou o texto infantil, construindo uma teoria crítica que entrecruza vários saberes discursivos.

Dos encontros do grupo brotou a necessidade de desdobrar a pesquisa para projetos de extensão, que poderiam divulgar o debate do grupo e estender a reflexão de Benjamin para a comunidade acadêmica. Em 2012, foi promovido o curso *Introdução ao pensamento de Walter Benjamin*, no qual uma primeira versão dos textos aqui apresentados foi elaborada e demandou, por parte do grupo de participantes, o preparo deste livro. Como resultado do trabalho do grupo de pesquisa, e contando com a colaboração de outros pesquisadores da UFRGS e de outras Instituições (Uniritter, UNICAMP e UFSC), foi organizado este volume, que pretende aproximar o leitor a um conjunto significativo de temas presentes na obra de Walter Benjamin.

A aproximação ao pensamento do autor demanda que um mínimo de sua trajetória de vida seja conhecido, não para definirmos “quem é Walter Benjamin”, senão que para assinalarmos “correspondências”, dando a necessária dimensão ao fazer das ideias, às correlações entre as manifestações materiais e a tênue linha que as reúne a uma configuração intencional. O primeiro, mais amplo e talvez decisivo aspecto a referir é o fato de a história de vida de Walter Benjamin situar-se no contexto de uma Alemanha que passou por uma unificação autoritária e problemática e pela ascensão nazista. Em 1871, Guilherme, rei da Prússia, foi coroado primeiro imperador do Império Alemão, após guerras contra a Dinamarca, a Áustria e a França. A unificação, apesar do acirramento das disputas entre as potências europeias, possibilitou um período de crescimento econômico, que terminou com a participação da Alemanha na Primeira Guerra Mundial. Com a Alemanha derrotada na guerra, o imperador Guilherme II é deposto, sendo proclamada a República de Weimar (1919-1933).

Destituída de considerável parte de seu território, ao lado de dificuldades econômicas e revoltas populares não controladas pela frágil República, a Alemanha se vê em meio ao crescimento do sentimento nacionalista, que ganha força com o DAP (Partido dos Trabalhadores Alemães), o futuro partido nazista, comandado por Adolf Hitler. Em 1933, após o incêndio de Reichstag, sede do parlamento alemão,

Hitler, recentemente empossado Chanceler da Alemanha, começa uma perseguição a comunistas, negros e judeus, que culmina com o extermínio de milhares de pessoas nos campos de concentração, no período da Segunda Guerra. Pelas dificuldades de viver em Berlim nesse período de acossamentos, Benjamin exila-se em Paris logo após 1933 e, desde então, passa a viver perambulando por várias cidades, seja para fugir da perseguição nazista, seja em busca de meios de sobrevivência, sem nunca mais voltar a Berlim, cidade onde nascera, em 5 de julho de 1892.

Filho de uma família judia que comerciava antiguidades, Benjamin viveu a infância abastada e protegida de criança burguesa e enfermiça. Desde muito cedo desenvolveu afinidade com os livros, sendo, no decorrer de sua curta vida, não só um leitor, mas também um colecionador deles. Na juventude, Benjamin aproxima-se do Movimento da Juventude Livre Alemã, do qual logo se afasta por discordar das ideias de seu líder, Gustav Wyneken, que a partir da primeira guerra contagia-se de sentimentos patrióticos. Neste período, Benjamin torna-se amigo de Gershom Scholem, com o qual compartilhou, por todos os anos de vida, interesses pela teologia judaica, apesar de não ser um religioso convicto e nem mesmo saber o idioma hebraico. Conforme esclarece Leandro Konder (1999), os temas da teologia judaica no jovem Benjamin estavam ligados às preocupações filosóficas dos românticos - pelos quais também se interessava -, principalmente no desenvolvimento dos temas sobre a experiência, o conhecimento e a linguagem.

A experiência profissional de Benjamin foi bastante difícil. Em 1919, defende seu doutoramento com a tese *O conceito de arte no Romantismo alemão* e, por um longo período, dedica-se a escrever artigos, resenhas de livros e traduções para garantir a sobrevivência. Aos 33 anos de idade, candidata-se ao posto de professor universitário na Universidade de Frankfurt am Main, apresentando a tese de livre docência *Origem do drama barroco alemão*, recusada por não preencher os “requisitos” acadêmicos exigidos pela instituição. A partir de então, até o suicídio, em 1940, Benjamin sobreviveu de trabalhos intelectuais para jornais, rádio, revistas, pela pequena bolsa ofertada pelo Instituto de Pesquisa Social, dirigido por Horkheimer e Adorno nos EUA, desde 1934, e pela ajuda de amigos como Brecht, a escritora e dona de livraria Adrienne Monnier, sua irmã Dora e sua ex-esposa Dora Pollak.

Em 1917, casa-se com Dora, com quem tem um filho, Stephan, nascido em 1918. O casal se separa em meados dos anos vinte, estabelecendo uma relação de amizade e acolhimento por toda a vida: é na pensão dela em San Remo que Benjamin

passa algumas temporadas quando está sem recursos. Em 1924, Benjamin conhece e apaixona-se por Asja Lacis, soviética, comunista e casada com o diretor de teatro alemão Bernhard Reich. Essa paixão o marca profundamente, por vários anos permanece envolvido, vai vê-la em Riga, passa uma temporada em Moscou, em 1926, para ficar próximo a ela e, ainda, encontram-se algumas vezes em 1928/29.

A amizade com Asja e Brecht resulta em um interesse maior de Benjamin pelo marxismo. Essa aproximação vai marcar seus trabalhos da década de 30. Benjamin tinha admiração por Brecht e sua obra. No seu ensaio *O autor como produtor*, de 1934, afirma que Brecht é o exemplo de ligação entre vida e obra, de escritor que reflete sobre o processo produtivo. Apesar do respeito que tinha pelo amigo e de apontar a atitude revolucionária da obra de Brecht, Benjamin, mesmo sendo um homem de esquerda, não se filiou ao partido comunista. Brecht, por sua vez, tinha divergências significativas em relação ao pensamento de Benjamin, nunca entendeu seu interesse tão prolongado por Baudelaire e achava místico o conceito de “aura”.

Significativa também foi a amizade entre Walter Benjamin, Theodor Adorno e a esposa deste, Gretel Adorno, apresentada ao futuro marido, na década de vinte, por Benjamin. Adorno, alguns anos mais jovem, manteve com Benjamin uma relação bastante próxima, seja pelas discussões teóricas sobre os textos por ele produzidos, seja pelo apoio ao amigo na busca de auxílio financeiro. Todavia, a proximidade não exclui a distância, pois, a despeito da profunda admiração de Adorno pelo pensamento benjaminiano, há grandes diferenças entre as concepções teóricas de ambos. Na correspondência entre eles (por circunstâncias históricas pouco se viram nos anos 30), as questões de teoria do conhecimento e método e o tema da cultura de massa são seguidamente abordadas, nem sempre de maneira concordante, conforme assinala Olgária Matos (2012). Adorno discordava do conceito de mediação utilizado por Benjamin, entendendo que este perdia a dimensão dialética no seu pensamento, em favor de uma oscilação mítica entre história e natureza. Essa discussão está presente nas cartas trocadas entre eles no decorrer dos anos 30, as quais apresentam as leituras que Adorno fez do importante texto *A obra de arte na era da sua reprodutividade técnica*, bem como de *Paris do segundo Império em Baudelaire*, de *As afinidades eletivas de Goethe*, de *Infância em Berlim* e de *O trabalho das passagens*, entre outros. Apesar das críticas, é inegável a presença fecunda do pensamento benjaminiano na obra de Adorno.

Nos últimos anos de vida de Benjamin, o empenho de Adorno e Gretel para ele

deixar a Europa foi insistente, no entanto, ele constantemente adiava essa possibilidade. Nesse período, além de acirrar os problemas financeiros e de saúde, as preocupações políticas pressionavam-no. A direita francesa se mobilizava e contava com a simpatia de diversos intelectuais, como explicita Konder (1999), e o Estado dirigido por Stalin gerava aflição nos intelectuais de esquerda da época. Durante esse momento, Benjamin dedica-se, principalmente, ao trabalho das *Passagens*, que resultou inacabado, numa série de mais de quatro mil fragmentos, nos quais apresenta uma história social da cidade de Paris, configurando essa passagem histórica através de imagens cotidianas da modernidade nas figuras do *flâneur*, da prostituta, do jogador e do colecionador. Esse trabalho prepara os estudos de Benjamin sobre Baudelaire, o poeta e crítico da modernidade que testemunha a modernização social e urbana de Paris, publicados no Brasil separadamente, conforme a edição crítica alemã. São eles, *A Paris do Segundo Império em Baudelaire – “A Boêmia”, “O Flâneur”, “A Modernidade”*; *Sobre alguns temas em Baudelaire*; um conjunto de reflexões intitulado *Parque Central* e o Caderno “J” do *Livro das Passagens* intitulado “Baudelaire”.

Em maio de 1939, Benjamin é informado pela embaixada alemã na França que fora destituído da cidadania alemã; tampouco se efetivam suas tentativas de naturalização francesa (Gagnebin, 1999). Nesse mesmo ano, após a recusa da Alemanha de se retirar da Polônia, a França convoca os cidadãos de origem alemã a se encontrarem num estádio olímpico, o que resulta numa internação, em péssimas condições, de um grupo de trezentos alemães, enviados para um campo de “trabalho voluntário”. Entre eles, estava Benjamin, libertado dois meses depois. Em maio de 1940, há novo chamado e, mais uma vez, através da ajuda de amigos, consegue se libertar. Em julho, foge de Paris para Lourdes, consegue um visto provisório para entrar nos Estados Unidos e rumar para Marselha, onde se encontra com outros refugiados que, como ele, têm visto de trânsito através da Espanha e de Portugal. Mas Benjamin não consegue o visto de saída da França, pois não é cidadão nem francês, nem alemão. Decide sair da França de forma ilegal, juntamente com um grupo de refugiados, através de Port Bou, nos Pirineus.

No dia 26 de setembro de 1940, depois de saber que a passagem para a Espanha estava fechada, ingere uma grande dose de morfina, recebida do amigo Arthur Koestler para a eventualidade de precisar matar-se. Agoniza o dia inteiro, só vindo a morrer por volta das dez da noite. No dia seguinte, os oficiais da fronteira, constrangidos pelo suicídio, permitem que os demais integrantes da caravana sigam em direção

a Portugal.

O trágico suicídio de Benjamin coincide com um dos mais sombrios momentos da Guerra – a ocupação da França e o pacto de Hitler com Stalin. A ruína da sua vida, porém, não termina em fracasso, posto que, sob o signo da catástrofe, persiste a “centelha da esperança” e nas cinzas reside a possibilidade de todo o renascer. Como o mundo não parou de acumular escombros, e a memória da tragédia passada não deve ser esquecida, mais do que nunca é necessário um pensamento lúcido e vigoroso, que testemunhe a barbárie da história, ao mesmo tempo que seja capaz de recompor com os cacos a imagem da salvação. Esse é um dos tantos motivos para que novos e antigos leitores dos temas de Walter Benjamin sintam-se continuamente convocados a ler.

REFERÊNCIAS

ARENDR, Hanna. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. As flores do mal. Trad. Ivan Junqueira. In: _____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BAUDELAIRE, Charles. Pequenos poemas em prosa. Trad. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. In: _____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo, Brasiliense, 1989 (Obras Escolhidas; v. 3).

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin, um estrangeiro de nacionalidade indeterminada, mas de origem alemã. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org) *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP e Anna Blume, 1999.

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

MATOS, Olgária C. F. Apresentação à edição brasileira Walter Benjamin e Theodor Adorno: o estupor da facticidade à meia-noite do século”. In: ADORNO, Theodor. *Correspondência, 1928-1940*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Ed. UNESP, 2012.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

2. O QUINTAL E A HISTÓRIA, WALTER BENJAMIN, 1932-1940

ATILIO BERGAMINI

A HISTÓRIA NA CRIANÇA BRINCANDO

Em 1935, Walter Benjamin comentou, em carta para Gretel Adorno, que no livro das *Passagens* não haveria lugar, e quanto a isso, seria impossível fazer qualquer concessão, para formas como as de *Infância em Berlim*. Neste, teria prevalecido, de acordo com seu autor, a história do século XIX refletida na criança brincando, enquanto naquele se dariam a ver os “sinais inscritos no mapa da história” (ADORNO, 2012, p. 194-195).

Essa leitura que Benjamin faz de sua própria obra enfatiza a descontinuidade entre *Infância em Berlim* e as *Passagens*. Partiremos dela para a nossa própria leitura, mas propomos a hipótese de que há também algumas continuidades entre o projeto de *Infância em Berlim* e o projeto das *Passagens*. Dado que *Infância* é um livro relativamente pouco estudado na imensa fortuna crítica benjaminiana, julgamos adequado, para cooperar com o objetivo de fazer uma introdução ao pensamento

do autor, focar naquele livro questões que, se estamos certos, também ajudam a discutir o projeto das *Passagens*: o enclausuramento burguês e sua elaboração crítica na escrita e na leitura.

INFÂNCIA EM BERLIM NAS CORRESPONDÊNCIAS DE WALTER BENJAMIN

Nas correspondências a Scholem, a primeira referência ao livro ocorre em setembro de 1932:

No momento, estou sem um centavo (...). Já é um milagre eu reunir energias para trabalhar. De fato, isso acontece, e iniciei uma pequena série, metade da qual já está pronta, *Berliner Kindheit um 1900*, uma descrição das minhas mais remotas lembranças. (BENJAMIN; SCHOLEM, 1993, p. 31).

Descrever, utilizando a memória-agora (e a escrita), as memórias da infância. Comentários assim prosseguiram nos próximos meses de correspondência, enquanto Benjamin sentia surgir um boicote contra seu nome na Alemanha. Em dezembro, ele enviou um manuscrito provisório a Scholem. No ano seguinte, em fevereiro, o *Frankfurter Zeitung* publicou algumas seções¹. Nesse mês, Benjamin fez a Scholem um autoelogio a respeito do esmero com o qual compusera seu livro. Ao longo do mesmo ano, tentou traduzir as miniaturas para o francês e, de julho a setembro, trabalhou no manuscrito em alemão. Nesse momento, apontou – sempre nas cartas – ter 34 miniaturas prontas. Em dezembro, referiu-se à composição de *Infância* como o trabalho que mais o agradava. Em 1934, depois de sutilmente mobilizar Theodor W. Adorno, Scholem e Hermann Hesse em torno de seu projeto, editores começaram a se interessar pelo livro. Porém, a situação dos judeus na Alemanha piorava. Em julho, Benjamin escreveu, tendo em mente, talvez, a experiência de escrita de *Infância em Berlim*: “Uma memória que tem de registrar as impressões de uma vida instável e de circunstâncias mutáveis e imprevisíveis nunca será tão fidedigna quanto uma outra ajudada pela constância” (BENJAMIN; SCHOLEM, 1993, p. 170).

Essa passagem pode, quem sabe, ser entendida como o momento subjetivo de problemas objetivos que Benjamin pensava, desde setembro do ano anterior, obrigá-lo a escrever em “breves passagens”, tal, diz ele, “a precariedade da minha produção,

¹ As palavras utilizadas por Benjamin para se referir às unidades de texto que compõem *Infância em Berlim* são *Stück*, *Miniatur* ou *Abschnitt* (trecho/pedaço, miniatura ou seção).

sempre ameaçada em termos materiais”. Além disso, chega a ponderar, a respeito de *Infância em Berlim*, “seu aproveitamento de acordo com as contingências do mercado” (Ibidem, p. 33). No final de outubro de 1935, Benjamin se referiu ao “livro malogrado”. Scholem, de maneira gentil e incentivadora, respondeu ao amigo referindo-o como o reconhecido “autor de *Infância Berlinense*”.

Em resumo, baseados na autoridade da correspondência com Scholem, podemos dizer que Benjamin escreveu *Infância em Berlim* entre a metade de 1932 e o final de 1933, quando enviou manuscritos a intelectuais como Hermann Hesse, que parece ter gostado do que leu. Depois, compôs outros manuscritos e enviou-os para editores ou amigos em 34, 35, 38 e 40. Por isso, o livro não é exatamente uma obra inacabada, como às vezes se afirma, mas uma das muitas versões manuscritas que Benjamin considerava prontas para publicação (ainda que, compulsando a correspondência, possamos sentir a discordância de Scholem com a maneira como Adorno editou os manuscritos, descumprindo, por exemplo, vontade expressa de Benjamin – que acatava, aliás, sugestão do próprio Scholem – de retirar a seção a respeito do despertar do sexo).

A correspondência com Adorno indica uma sequência de produção semelhante àquela indicada pela correspondência com Scholem. De acordo com as cartas, no final de 1932, Benjamin comentou estar escrevendo um livro sobre “memórias da infância”. Em seguida, ainda em 1932, encontrou-se com Adorno e leu para ele alguns trechos, então Adorno passou a procurar editores para o livro. Durante o ano de 1934, os dois amigos conversaram sobre o interesse de Erich Reiss em publicá-lo, mas a Alemanha estava cada vez mais fechada para intelectuais judeus e, em maio, Benjamin ficou sabendo que seu manuscrito fora rejeitado por Reiss. Assim mesmo, Adorno e Benjamin voltaram a tocar no assunto, com Adorno sempre se referindo ao livro de maneira entusiasta e elogiosa. Em novembro de 1936, o futuro autor da *Dialética negativa* comentou que *Infância em Berlim* apontava a decadência da burguesia e da biografia – e acenou nova possibilidade de publicação.

Nada deu certo. Somente em abril de 1938 Benjamin recuperou manuscritos que enviara a possíveis editores e, em agosto, Gretel, esposa de Adorno, pediu para que Benjamin enviasse uma cópia dos manuscritos, o que ocorreria em abril de 1940. Adorno editou e publicou o manuscrito em 1950, em edição posfaciada por ele próprio.

Nesse breve posfácio, o amigo de Benjamin localiza *Infância* na cultura dos anos 1930 e enfatiza o tema do desaparecimento de qualquer caráter legítimo da burguesia.

Nas imagens da infância de Benjamin, a aura do passado biográfico da burguesia, em vias de se decompor, teria se tornado aparência (ADORNO, 1999, p. 65-66).

Embora, as correspondências com Scholem e Adorno indiquem 1932 como o ano decisivo para a escrita de *Infância em Berlim*, é preciso ainda ressaltar que, desde anos antes, aproximadamente 1925, Benjamin vinha escrevendo textos semelhantes em forma e tom aos que resultariam no conjunto de 1934. Esses textos foram mais tarde reunidos sob o título de *Imagens de pensamento*².

O TODO EM CADA PARTE, CADA PARTE NO TODO: *INFÂNCIA EM BERLIM*

Nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender nossa saudade. Mas é por isso que a compreendemos, e tanto melhor, quanto mais profundamente jaz em nós o esquecido. Tal como a palavra que ainda há pouco se achava em nossos lábios, libertaria a língua para arroubos demostênicos, assim o esquecido nos parece pesado por causa de toda a vida vivida que nos reserva. Talvez o que o faça tão carregado e prenhe não seja outra coisa que o vestígio de hábitos perdidos, nos quais já não nos poderíamos encontrar. Talvez seja a mistura com a poeira de nossas moradas demolidas o segredo que o faz sobreviver. Seja como for – para cada pessoa há coisas que lhe despertam hábitos mais duradouros que todos os demais. Neles são formadas as aptidões que se tornam decisivas em sua existência. E, porque, no que me diz respeito, elas foram a leitura e a escrita, de todas as coisas com que me envolvi em meus primeiros anos de vida, nada desperta em mim mais saudades que o jogo das letras. [...] A saudade que em mim desperta o jogo das letras prova como foi parte integrante de minha infância. O que busco nele na verdade, é ela mesma: a infância por inteiro, tal qual a sabia manipular a mão que empurrava as letras no filete, onde se ordenavam como uma palavra. A mão pode ainda sonhar com essa manipulação, mas nunca mais poderá despertar para realizá-la de fato. Assim, posso sonhar como no passado aprendi a andar. Mas isso de nada adianta. Hoje sei andar; porém, nunca mais poderei tornar a aprendê-lo. (BENJAMIN, 1997, p. 104)

Esse é um trecho da seção “Jogo das letras”³ (“Der Lesekasten”, no original), do livro *Infância em Berlim*.

² Ver a esse respeito *Imagens de pensamento/Sobre o haxixe e outras drogas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, especialmente p. 174.

³ Também chamado de caixa de palavras, é um jogo em que, com algumas letras tiradas de uma caixa, é preciso formar palavras em um suporte. De agora em diante, todas as referências ao *Infância em Berlim por volta de 1900* se referirão à edição da Brasiliense e serão feitas com a sigla IB seguida do número da página em questão. Utilizamos essa versão pois é nosso objetivo dialogar com as maneiras como os escritos de Benjamin circularam na cultura brasileira. Tendo sido essa a principal versão disponível nos últimos anos, é com ela que procuraremos lidar.

O livro de Benjamin está organizado numa forma de escrita e publicação, de início, modesta – conforme enunciado presente em *Rua de mão única* e que talvez caiba também para este projeto. Isto é, breve, fragmentária e, até, mercadológica. Ao mesmo tempo, uma forma com pretensões nem um pouco modestas: construir uma atenção intensa em pontos escolhidos do passado, cuidadosamente enovelados numa rede de imagens e conceitos, que reaparecem em cada seção (GAGNEBIN, 2011). Em certo sentido, seriam “expedições às profundezas da memória” (BENJAMIN; SCHOLEM, 1993, correspondência de 26 de setembro de 1932). Profundezas, sem dúvida, mas cabe talvez percorrer primeiramente o que há na superfície da composição. Quais são alguns dos seus significantes mais abundantes?

O livro abre com três miniaturas que se referem a um parque – a “O” parque, na verdade – de Berlim, o *Tiergarten*. Antes jardim de caça dos reis prussianos, tornou-se um dos maiores parques urbanos do mundo. Espécie de Éden labiríntico, pode ser entendido – na organização do livro de Benjamin – como alegoria do lembrar, que prepara a queda do menino na linguagem burguesa.

Se abre com um parque, um jardim, encerra com a imagem do corcundinha, mote do conhecido ensaio de Hannah Arendt sobre Benjamin, no qual ela se refere ao constante azar e à falta de jeito de seu amigo. A tradução editada pela Brasiliense, por José Carlos Martins Barbosa, reúne 41 miniaturas, cujos títulos enfatizam lugares (parques, bibliotecas, casas, ruas, pátios), ações e tempos (despertar, perder-se na cidade, entrar no sonho, ouvir), coisas (telefones, postais, brinquedos, vitrines), entre outros⁴.

Voltemos ao fragmento.

Benjamin lembra de um jogo, o qual, ele pensa, evoca sua “infância por inteiro”. Ao jogar esse jogo, ele “manipulava” a infância com a mão que escrevia ou, dizemos nós, montava as palavras. Algo daquele hábito veio para o momento da escrita do texto. É menos como tema do que como aptidão do ser como um todo que a escrita continua possibilitando em cada fragmento “a infância por inteiro”. Em que pese o poder do esquecimento, poder que, seguramente, não é obliterado pela lembrança, nem deveria ser, ocorre uma compreensão fugidia, não daquilo que é lembrado, mas do que permanece esquecido, atuante como aptidão. No mínimo, o todo.

⁴ Para informações a respeito das diferentes versões e combinações do conjunto de miniaturas, ver o ensaio de Maurício dos Santos Gomes, neste livro.

Assim, em cada miniatura podemos remeter a estrutura da parte para o todo e vice-versa. Pode-se abordar o livro como um parque de esquecimentos e lembranças, se partíssemos da primeira miniatura (sobre o *Tiergarten*). Ou ainda, se partíssemos do jogo de letras, em cada miniatura poderíamos distinguir um bloco intercambiável da memória, em que o livro como um todo é uma palavra desconhecida e incompleta, cujo significado o leitor (e Benjamin) poderia somente vislumbrar, prospectar, remontar. E assim, torna-se possível uma série infinita de jogos e perspectivas entre cada miniatura e o livro como um todo, o que torna *Infância em Berlim* incrivelmente complexo e sedutor. Mas o que de pior poderia nos acontecer seria transformar o livro em mera diversão formal.

ENCLAUSURAMENTO BURGUEÊS E ABERTURA CRÍTICA

A infância de Walter Benjamin, tal como ele nos apresenta, foi rodeada por mercadorias como o jogo das letras, de que falamos recém, além de guloseimas e do trabalho de criadas (também ele, uma mercadoria). No trecho intitulado “O mercado da Praça Magdeburgo”, Benjamin pergunta: “não era o deus do mercado quem propriamente lançava naqueles regaços as mercadorias: bagas, crustáceos, cogumelos, pilhas de peixes, de couves?” (Ibidem, p. 90).

A pergunta é em grande parte autoirônica e visa deixar claro que as imagens do mercado que ficaram em sua mente “não mantinham o sentido original de lugar de compra e venda”. Ironia trágica também, pois Benjamin, ao longo dos anos 1930, conheceu bem as fúrias do “deus do mercado” e entendeu como poucos que não somente lançava mercadorias nos regaços do mercado, como também guerras no horizonte da juventude, exclusão dos não adaptados, miséria e pobreza mesmo aos mais bem adaptados, inflação, monopólio, concentração de poder e de decisões complexas em pessoas e em instituições que ninguém conseguia responsabilizar por essas decisões. De fato, páginas antes, somos apresentados a um “brinquedo”

onde se moviam, precisos, ao ritmo de um mecanismo de relógio, mineiros, operários, capatazes em miniatura, transportando pequenos vagõezinhos, picaretas, lanternas. Esse brinquedo – se é que posso chamá-lo assim – provinha de uma época que ainda concedia aos filhos dos ricos burgueses a visão dos locais de trabalho e das máquinas (Ibidem, p. 86).

Fica implícito que, na época de Benjamin, filho de um rico judeu assimilado em Berlim, proprietário de ringues de patins, comerciante de antiguidades e de obras de arte, não era mais “concedida” aos meninos e às meninas burguesas a oportunidade de ver os trabalhadores, o tal “deus” que levava aos regaços do mercado as guloseimas que encantaram Benjamin para sempre. Na época de sua infância, ao menos como descrita por ele na miniatura analisada por Maurício dos Santos Gomes no seu artigo neste livro, “a miséria não tinha vez naqueles aposentos [isto é, na casa dos pais de Benjamin], nem mesmo a morte”, ou, por outra, de certa maneira, vibrava naquelas vidas a ilusão de que a história era vivida pelos outros, nos outros, para os outros. “Com que palavras descrever o sentimento imemorial de segurança burguesa que procedia daquela casa?” (Ibidem, p. 96). Salientemos: não é nostalgicamente que esse “sentimento imemorial” é proposto aqui, como também não é apontado por um sujeito sarcástico, doravante imune a tais sensações.

A segurança gerada pelo afastamento da miséria e da morte reaparece na miniatura em que a criança Benjamin sonhou ser interrompida por um roubo durante a noite – tendo o roubo de fato acontecido –; era, dialeticamente, além de segurança, serenidade, “a serenidade típica dos ricos, para quem ali eram executados trabalhos por terceiros”, serenidade transmitida aos pátios, de tal maneira que havia neles uma constante “paz dominical” (Ibidem, p. 97).

A serenidade e a paz desses recreios e desses caramanchões permanecem dominicais ao longo da semana, mas, para nós, assim como para Benjamin no momento da escrita, deixaram de ser serenidade e paz. Num trecho da correspondência com Scholem, Benjamin escreveu: “Quem sabe algum dia estaremos numa situação bem melhor de modo que eu possa lhe traçar, numa noite tranquila, as grandezas e misérias do último verão em Ibiza” (BENJAMIN; SCHOLEM, 1993, p. 194). Depois disso, Benjamin não teve muitas oportunidades de “uma noite tranquila”, e aquela velha “paz dominical”, que rápido demais fizeram esquecer as trincheiras.

Numa das seções de *Infância em Berlim*, um fotógrafo estampava a criança em meio a almofadas e cenários – que “tinham algo do *boudoir* e da câmara de tortura”:

O que ouço? Não é um barulho dos canhões nem a música de bailado de Offenbach, tampouco o uivar das sirenes das fábricas ou a algazarra que ressoa, ao meio-dia, nos salões da bolsa de valores, nem o trotar de cavalos no pavimento da rua nem a marcha do desfile da guarda. Não, o

que ouço é o breve estrondo do antracito caindo do recipiente da folha-de-flandres dentro da estufa de ferro (...); por fim, aparece também a pequena rima infantil: “Atenção que a ti vou contar/ Da Mummerhlen a história sem par”.

O versinho está deturpado; entretanto, cabe nele todo o mundo deturpado da infância.

O trecho evidencia o quanto Benjamin parece organizar seu material para imiscuir a serenidade e o isolamento no que lhe parecia ser a história, a morte, as ações. É como se ele movesse o quintal sereno para o meio das batalhas explosivas. A deturpação do versinho e o mundo também deturpado que nela cabe indicam o procedimento: o escritor das formas modestas lembra do (ou constrói o) menino gerido pela organização burguesa da imagem de família. O escritor, no entanto, abre diversos níveis no que a criança ouve, utilizando verbos no presente (ouço) e negativas (não é) para sugerir algo tão ausente quanto ativo naquela, de outro modo, tão bonita infância: guerra, balbúrdia, negociações.

O isolamento que tanto compraz a criança apresentada por *Infância em Berlim*, o prazer que sente no quarto, o “reencontro com a escrivanhina” (Ibidem, p. 119), a miopia, tudo isso cercado pelo trabalho dos criados—“Os criados começavam a substituir minha mãe em meu dia-a-dia com frequência cada vez maior” — possibilitava a rebeldia contra a escola e os negócios paternos, possibilitava, por estranho que pareça, a crítica ao mesmo isolamento, ao enclausuramento burguês, à deturpação. Por isso, talvez possamos falar, em Benjamin, de uma dialética do isolamento: é no ambiente burguês, escolar, que Benjamin figurou o aparecer de pulsões embaralhadamente burguesas e anti-burguesas: “O que era, afinal, o professor [...] senão um demônio menor que devia renunciar a seu poder maléfico e pôr sua arte a serviço de meus desejos?” (Ibidem, p. 116), pergunta o Benjamin do momento da escrita. Não haveria nessa pergunta o poder — aparentemente frustrado — daquele que vê o professor como seu criado?

Acentuam-se, portanto, fios burgueses da anti-burguesia de Walter Benjamin, vê-se, enfim, o quanto sua escrita poderosamente crítica foi constituída em tensões com o conformismo e, somente por isso, podia mais resolutamente ser uma crítica do conformismo⁵.

⁵ Os sentimentos anti-burgueses dos filhos dos judeus assimilados, incluindo sua presença nos partidos comunistas de diversos países, foram estudados por Michel Löwy: *Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Walter Benjamin*. Tradução: Myriam Vera Baptista e Magdalena Pizante Baptista. São Paulo: Perspectiva, 2012.

Assim quis o acaso que, certo dia, se falasse em minha presença a respeito de gravuras de cobre. No dia seguinte, colocando-me sob uma cadeira, estiquei para fora a cabeça – a isto chamei de gravura de cobre [nota do tradutor: No texto original, trocadilho entre Kupfersitch (gravura de cobre) e Kopfverstich (ação de esticar a cabeça)]. Mesmo tendo desse modo deturpado a mim e às palavras, não fiz senão o que devia para tomar pés na vida. A tempo aprendi a me mascarar nas palavras, que, de fato, eram como nuvens. O dom de reconhecer as semelhanças não é mais que um fraco resquício da velha coação de ser e se comportar semelhantemente. Exercia-se em mim por meio de palavras. Não aquelas que me faziam semelhante a modelos de civilidade, mas sim às casas, aos móveis, às roupas.

Só que nunca à minha própria imagem. E por isso ficava desorientado, quando exigiam de mim semelhança a mim mesmo. (Ibidem, p. 99).

Há, no trecho em foco, evidente postura freudiana, poderíamos dizer, mas, talvez, haja uma teoria judaica da linguagem, quem sabe atuando no próprio Freud, que nos indica que as palavras nos “coagem” a ser e a nos comportar segundo o jogo de forças que as interpretam em nós e para nós. Além disso, o jogo de força nem sempre se realiza em cada pessoa como instâncias de poder gostariam que se realizasse, pois o mal-entendido ou a revolta e a revolução operam no coração de cada humano, de tal modo a nunca haver entre as diversas imagens do sujeito e do mundo coincidência plena.

Está clara a razão pela qual casas, brinquedos, móveis, livros e roupas – notar aqui, ainda uma vez, as mercadorias –, diz Benjamin, o “faziam”, quer dizer, o tornavam, não modelo de civilidade, mas algo distinto. O mundo burguês o tornava outro, o desorientava, pois não havia acordo possível entre a linguagem das mercadorias e a linguagem do escritor. Como se dariam os mal-entendidos nas relações com a mercadoria? Como o mercado poderia ser lembrado deturpadamente sem levar em conta suas funções de compra e venda?

Nesses pensamentos e reflexões, a formação do indivíduo se dá no coração da linguagem, que, por sua vez, se efetiva mimetizando as práticas mais comezinhas (brincar, conviver com criados, matar aula, ler, escrever, comer, ser fotografado). Essas vivências são, desde já, conhecimento, não um conhecimento do conhecer somente, mas um conhecimento incorporado nas práticas, um conhecimento em grande parte esquecido, aliás, tanto mais atuante quanto mais esquecido. Por isso não estranha que vivências extremamente burguesas em todas as suas acepções – ter criados, viver

do trabalho de outros, fazer da cultura consumo – viessem a ser práticas de escrita extremamente anti-burguesas⁶.

Nosso autor – diga-se em tempo – esforça-se, do início ao fim de *Infância em Berlim*, para se apresentar como uma espécie de trãnsfuga de classe. Compassos, dicionários e livros de negócios são diabolicamente “deturpados” e se transformam em panfletos pornográficos, jogos e contos de fada. E se alguém pensar que se trata de ilusão anti-burguesa, voluntarista, ingênua, precisaremos lembrar que o caráter regressiva e resolutamente infantil de seus escapes de classe nos é apresentado pelo próprio Benjamin: “Não havia dúvida de que o sentimento – infelizmente, ilusório – de abjurar minha mãe, sua classe e a minha, era o responsável pela atração de me dirigir a uma prostituta em plena rua” (Ibidem, p. 126).

O enclausuramento da criança burguesa talvez seja de fato um dos principais temas desse magnífico livro. Na miniatura “Mendigos e prostitutas”, Benjamin se apresenta como um prisioneiro do bairro, do claustro em família.

Nesse bairro de proprietários, permaneci encerrado sem saber da existência dos outros. Os pobres – para as crianças ricas de minha idade – só existiam como mendigos. E foi um grande avanço em meus conhecimentos quando comecei a entender a origem da pobreza na ignomínia do trabalho mal remunerado. (Ibidem, p. 125).

Contudo, o autor não se refere ao próprio trabalho mal remunerado, nem aos de seus criados da infância, nem aos dos homens e das mulheres que faziam os mercados funcionar ou produziam as mercadorias que compuseram a linguagem que o constituiu. Benjamin pensa isso tudo a partir de um sugestivo afunilamento – extremamente autocrítico – no seu eu. É, aliás, com uma mescla de autoironia e seriedade que afirma ter conhecido o trabalho mal remunerado ao escrever sobre um homem distribuindo folhetos. Na ficção, o homem, cansado das humilhações sofridas, joga fora todo o maço. Possivelmente, dialogando com reflexões como as de Georg Lukács de *História e consciência de classe* (1923), Benjamin quase se desculpa por não poder conceber, na sua infância, “outra forma de revolta que não fosse a sabotagem”, sabotagem que não era a do homem dos panfletos, senão a de uma “experiência própria”. Tratava-se, escreveu, “de escapar de minha mãe” (e de sua classe). A referência

⁶ Algo semelhante ocorreu com diversos outros filhos de judeus daquele período, que, conforme Michel Löwy, op. cit., estavam entre os agentes mais atuantes nos partidos comunistas europeus.

à *História e consciência de classe* pode ser oportuna, pois, como é sabido, Benjamin lera o estudo de Lukács, que lhe serviu como uma espécie de base de discussão a respeito dos problemas do marxismo. Não seria adequado reconstruir aqui, em pormenores, o argumento do livro, mas será de bom aviso recordar que no conhecido prefácio escrito em 1967, Lukács enfatizaria que um dos principais problemas por ele discutido era uma espécie de problema comum no tempo (os anos 1920 e 30), também fundamental em Martin Heidegger e Jean Paul Sartre: “a alienação do homem foi conhecida e reconhecida como problema central da época em que vivemos” (LUKÁCS, 2011, p. 24). Ao longo do livro, Lukács articula a noção de totalidade com a de consciência de classe. Para ele, o pensamento burguês se limitava por antinomias, e a prática burguesa, ainda que revolucionária, seria conduzida por voluntarismos. Contra o voluntarismo particularista, caberia a consciência de classe construída num enfrentamento da totalidade do ser social – somente então ocorreria uma superação da alienação. Uma das principais figuras dessa alienação seria o “utopismo messiânico” (Ibidem, p. 28), que Lukács acusa no coração de seu próprio livro. É nesse ponto que a autoironia de Benjamin poderia estar informada pelas discussões lukácsianas. É claro que Benjamin não leu o prefácio de 1967, mas parece plausível supor que ele refletiu a respeito da alienação e das possibilidades de sua superação ou, ao menos, elaboração.

Não deixa de ser engraçado que a pobreza, a miséria, o trabalho mal remunerado, o ressentimento entre classes, a agressão dissimulada ou mesmo o preconceito e a agressão abertas que Benjamin, como judeu e como intelectual, vinha sofrendo fossem expostos a partir da relação entre a criança e sua mãe. Fugir da mãe! É uma falta de senso de proporção só compreensível no mais burguês dos sujeitos. Era justamente a falta desse senso de proporção e de pertinência dos elementos trazidos à discussão que Benjamin vinha acusando nas fisiologias, as quais lia ao menos desde de 1927⁷. Terá sido em Baudelaire que ele o percebeu? Talvez, pois *Infância* inicia com as seguintes frases:

Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução. [...] Essa arte aprendi tardiamente; ela tornou real o sonho cujos labirintos nos mata-borrões de meus cadernos foram os primeiros vestígios. Não, não os primeiros, pois houve antes um labirinto que sobreviveu a eles. [...] Perto de sua base ficava a meta: Frederico Guilherme e a rainha Luísa.

⁷ Ver adiante, na seção intitulada *Flaneur* em “Paris do Segundo Império”.

As atividades de escrever, ler, rabiscar são insistentemente retomadas⁸. Aqui, labirintos de rabiscos no mata-borrão ensinam – assim como no trecho recém discutido, a produção de um texto a respeito do homem-panfleto ensinara a criança o que significava o trabalho mal remunerado – algo a respeito da vida concreta. O isolamento no círculo familiar e, em seguida, a opressão institucionalizada a que jovens intelectuais judeus, como Benjamin, foram submetidos, talvez ajudem a explicar por que nos atrai tanto, nos dê tanta impressão de profundidade, um texto no qual o autor sugere que aprendeu sobre o trabalho mal pago escrevendo uma redação e que aprendeu a sabotar o poder burguês fugindo de sua mãe. A autoironia de Benjamin nesses momentos reside na constante remissão para a imagem de uma criança tentando apreender em brinquedos, jogos, rabiscos, andanças sobre o funcionamento de uma sociedade que foi afastada e escondida dela.

Em tudo isso está mais do que evidente que fixações pessoais são sempre e sempre sacudidas pelo eco distante da violência que sustenta a ordem de convívio do menino Benjamin. Um zunido de guerra faz tremer os cristais, se quisermos uma imagem cujo mau gosto seja suficientemente delicado para nossos propósitos. Ao contrário do que esperava o messianismo anti-burguês, descrito por Michel Löwy, essa ordenação não estava obsoleta, prestes a ser posta abaixo pela consciência e pelas condições materiais, todas mais do que disponíveis. Não. Dentro da consciência anti-burguesa, dentro das condições materiais para a superação da burguesia, estavam e estão o conformismo, a regressão à violência, à supressão do outro, a subserviência a ordens, a preconceitos, tudo amparado e ecoado numa organização da produção material da vida baseada na desigualdade de poder e de acesso aos meios de produção.

Isso posto, trata-se, agora, de evidenciar continuidades das questões que delineamos em *Infância em Berlim* com o projeto das *Passagens*.

UMA FIGURA CENTRAL DA MODERNIDADE

O livro das *Passagens*, principalmente na seção “M”, e os planos para um livro sobre Baudelaire, produzidos entre 1927 e 1940, mas, sobretudo a partir dos anos 34 e 35 – isto é, quando os primeiros manuscritos de *Infância* foram enviados para publicação –, apresentam-nos o que Benjamin julgava ser uma figura central da modernidade, o *flâneur*. Podemos dizer que o *flâneur* se tornou, além de uma figura central

⁸ Ver também *Rua de mão única*.

da modernidade, uma figura central da leitura de Benjamin sobre o Segundo Império⁹.

Na obra das *Passagens*, Benjamin apresenta o *flâneur* de diversas maneiras. Sugere que a polícia é a instituição necessária para a existência dessa figura (*Passagens*, p. 485 e, principalmente, p. 490), em seguida, afirma algo semelhante a respeito do jornalismo e também a respeito da macadamização das ruas. Comenta sobre a familiaridade do *flâneur* com a do comedor de haxixe, pensa ver o *flâneur* no homem da multidão para, numa revisão do texto, um ano depois, afirmar que o homem da multidão não tinha o hábito de deixar-se levar, postura que definiria o *flâneur*. Contrapõe esse tipo ao “passeador filosófico” (*Passagens*, p. 463), ao basbaque (*Passagens*, p. 473), e, em meio a diversas citações e comentários, fala de um “coletivo”, que poderia ser o *flâneur*, mas não é, coletivo que faz dos muros “proibido-colar-cartazes” sua escrivania; das bancas de jornais, sua biblioteca; das caixas de correio, seu bronze; dos bancos de jardim, sua mobília (*Passagens*, p. 468). O entrecruzamento, enfim, de rua e moradia, é o espaço do *flâneur*, para quem a ociosidade é um “protesto contra a divisão do trabalho” (*Passagens*, p. 471).

Trata-se talvez de um “tipo ideal”, ao qual Benjamin foi colando fragmentos de um mosaico, que permaneceu, contudo, inacabado, não somente em si, como também na sua relação com os demais temas do projeto das *Passagens*. Num segundo momento, relendo os trechos, o leitor pode notar certas “ondas” de assuntos: a apresentação do *flâneur*, a colportagem do espaço, a cidade (iluminação, ônibus, velocípedes), o artista (Dickens, Hugo), o romance policial, o detetive, a imprensa.

Mesmo levando em conta o caráter hipotético e provisório das anotações de Benjamin sobre o *flâneur*, alguns elementos aparecem de maneira recorrente nas *Passagens*, bem como nas versões dos ensaios sobre Baudelaire enviadas para o Instituto de Pesquisas Sociais. O *flâneur* é um agente do ócio na sociedade da produção e do consumo de mercadorias. Para ele, “o fruto do ócio é mais precioso

⁹ Cf. a respeito dos dois últimos ensaios de *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, op. cit. Em “Lectores: comentaristas e partidários”, Sarlo propõe que os trabalhos dos anos 1990 na Argentina sobre a obra de Benjamin eram produzidos por dois grandes grupos de intelectuais, os comentaristas e os partidários. Os primeiros fariam uma leitura filológica de Benjamin. Os partidários remeteriam Benjamin ao presente, a partir de fragmentos dos textos benjaminianos ou mesmo de seu vocabulário, ambos “reinstalados” na trama de seus próprios discursos. Em “Olvidar Benjamin”, Sarlo critica a citação de Benjamin, que estaria a ponto de reduzi-lo a uma “completa banalização”, a uma “canonização simplificadora”, um “esperanto dos estudos culturais”. O argumento da autora parte da maneira como o *flâneur* tem sido utilizado como sinônimo de “qualquer movimento nos espaços públicos”. Sarlo procura explicitar que o *flâneur* faz parte do projeto das *Passagens*, entre mais de trinta outros títulos temáticos, e que, para o próprio Benjamin, esse título e suas relações com os demais era algo em aberto.

de que o fruto do trabalho” (*Passagens*, p. 498), assim, ele consegue posição privilegiada – “provisória e intoxicada” – no movimento da grande cidade. O detetive, o dandy, o paranoico, o jornalista, o espião, e as instituições que formam esses homens constituem protótipos do *flâneur*, ao menos enquanto ele não se torna um funcionário da burguesia, um “homem-sanduíche”. Antes disso, o lugar privilegiado do *flâneur* – onde ele pode desenvolver a velocidade adequada no andar, no olhar, sem incomodar-se com o trânsito, seu barulho ou seus riscos – era, conforme Benjamin, as passagens (mas também lugares em que os últimos entes privados se exibiam numa moldura pensada para as massas – isto é, estações de trem, feiras públicas etc.). Essa sùmula, bastante provisória, permite pensar o quanto, no período em foco, as relações entre espaço privado e espaço público parecem recorrer no projeto das passagens.

Diante disso, espantará se apontarmos que as “descrições” que Benjamin fez das memórias da Berlim de sua infância guardam paralelos com as imagens que ele apresenta a respeito do *flâneur*? Nas miniaturas de *Infância em Berlim*, o memorialista se refere ao momento em que cruza com prostitutas, mendigos, vitrines, parques, além de se referir a uma espécie de treinamento ou condição para andar pela memória, reconhecendo nela – de maneira precária e intoxicada – esquecimentos que se tornam hábitos.

É nesse sentido que, retomemos, “perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução”¹⁰, o que talvez indique, como sugerem alguns pesquisadores, as aulas de *flânerie* que Benjamin teve de Hessel¹¹. Ninguém dirá que não, mas é possível que haja algo mais interessante nesse treinamento para flunar, algo que se refere à necessidade de se sacudir do sono privado da vida burguesa e tomar a cidade como conselheira de uma experiência possível ou futura. Trata-se, para Benjamin, de apurar conflitos, contradições, desigualdades, a partir de indícios dos mais residuais. Transformar a alienação num instrumento de instrução e crítica.

Seria o caso, então, de perguntar se a leitura de *Infância em Berlim* ajuda a perceber um núcleo de problemas biográficos, teóricos, literários, que pode ser sintetizado na ideia de um mundo burguês deturpadamente enclausurado, mortal para uma vida

¹⁰ Em alemão, a palavra para instrução é *Schulung*, também possível de ser traduzida como “treinamento”.

¹¹ Benjamin traduziu, com Franz Hessel (1880-1941), parte de *Em busca do tempo perdido*. Hessel é considerado um dos introdutores, na Alemanha, das ideias sobre o *flâneur* e a *flanerie*, para as quais retornaremos no segundo momento deste ensaio. Um de seus trabalhos, de 1929, chama-se *Spazieren in Berlin*. Hessel e Benjamin estiveram juntos em Paris, em 1926.

boa, para uma boa teoria, para uma boa forma literária? Se esses problemas concernem ao escritor, ao intelectual, o que se dirá dos problemas que, na sociedade burguesa tal como entendida por Benjamin, sufoca e empobrece outras posições sociais?

FLÂNEUR EM “PARIS DO SEGUNDO IMPÉRIO”

O texto a partir do qual, desde 1985, a maior parte dos leitores de Benjamin no Brasil pensam o *flâneur* é o volume *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. No ensaio “Paris do Segundo Império”¹², dividido em três seções (boêmia, *flâneur* e modernidade), o argumento segue os passos descritos a seguir.

Benjamin apresenta um novo gênero literário, as fisionomias, que, a partir de 1840, assim como os folhetins, transformaram as ruas – por meio de um “trabalho beletrístico coletivo” – em interiores, estrutura de sentimentos ideal para o aparecimento do *flâneur*, um sujeito capaz de reconhecer ou atribuir interesses aos elementos da multidão, o que mostra a possibilidade nova de um pensamento capaz de atribuir “funções próprias da massa na cidade grande” (1989, p. 38). Interesse é aqui uma palavra-chave.

As passagens ou galerias foram construídas somente a partir do início da década de 1850, mas Benjamin pensava que a artimanha das descrições presentes nas fisionomias “combinavam” com o jeito do *flâneur*, que estava para o espaço público como o burguês estava para o espaço privado. Essa distinção é fundamental: o *flâneur* ocupa um lugar no espaço público.

Benjamin comentou que as fisiologias eram, a princípio, tão anódinas, tanto distanciavam-se da experiência nas cidades geridas por capitalistas, que essa contradição entre linguagem da cidade e linguagem literária evidenciava o quanto esta última lidava com problemas sérios o suficiente para não serem encarados. O exemplo citado por Benjamin é de uma fisiologia na qual se lê que estar quieto é irritante para o trabalhador, esse ente feliz ao escutar o apito da fábrica e vibrante de alegria com os golpes de bigorna e com o movimento da produção.

O comentário de Benjamin não tarda: “O empresário que lesse essa descrição talvez fosse descansar mais tranquilo do que habitualmente” (Ibidem, p. 36). Tal gênero não funcionou, aponta Benjamin, porque na cidade as pessoas se conheciam

¹² Para não alongar o texto com exemplos, não discutiremos diversas referências ao *flâneur* ao longo das outras duas seções do ensaio, bem como às citações e comentários a respeito do *flâneur* no livro das *Passagens*.

“como devedores e credores, como vendedores e fregueses, como patrões e empregados – sobretudo como concorrentes”, assim, não fazia para elas qualquer sentido narrativas e descrições que propusessem todos como parceiros, cujas almas dançavam ao som de bigornadas. Tratava-se de discernir interesses diante dos quais a “índole” dos passantes pouco importava.

Nessas massas formadas por interesses que se aglomeram e, em seguida, se distanciam, o *flâneur*, sem querer, agia como um detetive, podendo assim justificar socialmente seu ócio e insolência. Segue daí porque o romance policial é tão fundamental para a compreensão de Baudelaire, sobretudo o poema “A uma passante”¹³.

As fisionomias mudaram e, ao mudarem, aproximaram-se da sabedoria do *flâneur*: este sabia preencher com interesses o vazio criado pelo isolamento. Que interesses são esses? Os “que toma[m] emprestados, e inventa[m], de desconhecidos” (1989, p. 54). Tal tino para se colocar no fluxo dos interesses é possibilitado por uma plethora de novas técnicas narrativas (romance policial, fisionomias, folhetins), novas técnicas de construção (terraplenagem, irrigação, drenagem de lodos, utilização do ferro, ferrovias), novas técnicas de convivência (mover-se em busca de mercadorias e serviços vendidos por anônimos, comprados por anônimos, produzidos por anônimos), novas técnicas de controle civil e penal (numeração de casas, fotografia e registro de criminosos, rastreamento de correspondências).

Segundo esse ponto de vista, o romance policial apresentaria quatro elementos decisivos, a vítima e o local do crime; o assassino; a massa; e o detetive. Contudo, Baudelaire não conseguiria se identificar com o detetive, razão pela qual teria bem compreendido que, em “O homem da multidão”, de Poe, o invólucro do crime foi suprimido, restando a atmosfera de curiosidade pelo interesse do outro, “conteúdo social do romance policial”: a supressão dos vestígios do indivíduo na multidão da cidade grande. A função da massa na existência burguesa vem a ser a função do ser erótico nas massas. Um amor capaz de suportar o desaparecimento de si na multidão.

Para evitar o desaparecimento do indivíduo, a burguesia consegue construir sistemas de registro e os vestígios se tornam duradouros e inequívocos, uma “conquista

¹³ Scholem e Adorno, nas correspondências, opinam que Benjamin não conseguiu demonstrar a pertinência do romance policial para o argumento em questão.

– a mais decisiva de todas – sobre o incógnito do ser humano” (Ibidem, p. 45). Nesse mundo urbano, o *flâneur* transita, ocioso, “como uma personalidade, protestando contra a divisão do trabalho” (Ibidem, p. 50) e expressando, então, como Poe, “o isolamento desesperado dos seres humanos em seus interesses privados” (Ibidem).

O *flâneur* fenece quando é forçado a abandonar o labirinto urbano e meter-se no labirinto das mercadorias. É a produção e a circulação de mercadorias que mais agem sobre ele, penetram-no como narcóticos. A empatia que a mercadoria sente pelo comprador é a mesma indiferença para com o pobre-diabo. Baudelaire, por essa razão – e é óbvio para todo leitor de Benjamin que ele está aqui falando de si –, sentiria empatia pela matéria podre, pelos objetos excluídos do processo de circulação. A mercadoria, assim como a prostituição, ao ser inserida num meio de massa, exerce “centenas de efeitos inebriantes ao mesmo tempo” (1989, p. 53), ainda que em pessoas como Baudelaire e Engels o efeito fosse contrário, pois ambos, sobretudo o último, denunciaram a “indiferença brutal”, o “isolamento insensível de cada indivíduo em seus interesses privados”, o sacrifício da melhor parte da humanidade para que os prodígios da civilização pudessem fervilhar na cidade (Ibidem, p. 54). Baudelaire utiliza um tom diferente, salientando o prazer de se estar na multidão, “gozo pela multiplicação do número”, que Benjamin sugere ser “o ponto de vista da mercadoria”.

Baudelaire enunciaria o ponto de vista da autoconsciência necessária para a “mercadoria que flana”, enquanto Vitor Hugo entenderia que as “profundezas são multidões” (Ibidem, p. 57), razão pela qual seria o primeiro escritor a dar títulos coletivos para seus romances. Como cidadão, Hugo se transplantaria para as massas, enquanto Baudelaire, como herói, se afastaria delas.

O que foi exposto permite chamar atenção para a insistência de Benjamin, que esperamos ter tornado visível na paráfrase, no problema do isolamento das pessoas na experiência burguesa de sociedade. A multidão não serve para reunir, mas para especializar. As aglomerações não pretendem vincular, mas interessar. E, em todo o canto, há um isolamento *desesperado* em interesses privados.

Se nossa hipótese tem cabimento, então a maneira como Benjamin lê “A uma passante”, a maneira como divide o romance policial em quatro elementos, a maneira, enfim, como aborda o tema do *flâneur* recorre constantemente à concepção de que havia uma espécie de enclausuramento, de isolamento que a cidade sob o signo do capital impingia a certa classe de indivíduos.

ESFERA DO CONSUMO E ESFERA DA PRODUÇÃO

Ainda aqui, contudo, isto é, no momento em que o quintal deveria dar lugar à cidade e aos sinais da história, os problemas da esfera da produção de mercadorias continuavam entrando de maneira ocasional no argumento de Benjamin. Quando os referia, pensava nas condições de produção de gêneros literários e apontava as condições de produção de Baudelaire, certamente também as dele próprio:

A penúria que aqui se disfarça não é apenas material; diz respeito também à produção poética. Os estereótipos nos experimentos de Baudelaire, a falta de mediação entre suas ideias, a agitação entorpecida em seus traços deixam entrever que as reservas que abrem ao ser humano um vasto saber e uma abrangente visão histórica não estavam à sua disposição. [...] Baudelaire possui pouco daquilo que é parte das condições materiais do trabalho intelectual: desde a biblioteca até o apartamento, não houve nada a que não tivesse que renunciar durante o transcurso de sua existência instável, tanto dentro quanto fora de Paris. (1989, p. 71)

Por essa razão, afirma Benjamin, citando Marx – no que parece ser uma resposta às cobranças que Adorno vinha fazendo a respeito do trabalho dele, Benjamin –, as críticas geralmente produzidas contra Baudelaire (de que era ignorante, não mediava, alegorizava, utilizava clichês) não levavam em conta as “condições concretas do trabalho”, que, conforme o capital estendia seu modo de produzir pelo mundo, eram condições cada vez mais concentradas pela burguesia e somente por ela e seus filhos. Apresenta-se a contradição: Benjamin tivera as condições por muitos anos, mas essas mesmas condições produziam, na versão de Benjamin, um isolamento fatal para a reflexão crítica. Quando as condições desaparecem, quando a história, por assim dizer, esfacelou o quintal, então tornou-se possível e necessária uma escrita crítica. Contudo, já não havia as condições materiais para isso.

Pode-se fazer justiça, então, à pouca presença da “produção” nas análises de Benjamin, assim como ao caráter abstrato das prostitutas, mendigos, criados, *flâneurs* presentes em seus textos. Trata-se de uma perspectiva que tem muito a nos dizer na seriedade com a qual se contrapõe às saídas fáceis e confortáveis concernentes à trajetória burguesa, uma perspectiva que encara seus próprios limites e contradições e os expõe para objetivá-los, para construir, com eles, a partir deles, uma autonomia possível, o menos autocomplacente e estereotipada possível.

Alguns dos inúmeros voluntarismos hoje tão recorrentes, que, também a partir do próprio Benjamin, diversos intelectuais não cansam de prometer e tematizar (história a contrapelo, fazer falar os oprimidos, fazer falar no fragmento o todo) são, comparados com projetos como o de *Infância em Berlim* e as *Passagens*, uma mitomania constrangedora. A burguesia não deixa de ser burguesia somente porque diz que se identifica com os miseráveis ou porque diz que agora os faz falar. Nesse sentido, a tentativa em Benjamin de salvar os próprios gestos, aptidões e hábitos burgueses de serem circunscritos pelo destino de ser um burguês ou um funcionário da burguesia é algo que incita a pensar a respeito de certos redutos do ambiente acadêmico atual.

No imaginário benjaminiano, a autoridade burguesa deturpa o espaço em fragmentos de interesse, enquanto a crítica recupera o espaço para o ócio, a amizade, a reflexão. Fica mais evidente por qual razão o escrever de Benjamin precisava se voltar – como o nosso talvez também precise – a formas modestas, capazes de se contrapor à autoimagem grandiloquente que o poder concentrado (midiático, econômico, político, universitário) constrói sobre si, com a ajuda bem remunerada e bem reconhecida dos intelectuais a seu serviço.

De algum modo, o isolamento do burguês do século XX difere do isolamento do indivíduo nas massas em alguns lugares do século XIX, e essa é a diferença de abordagem que devemos sustentar na leitura paralela de *Infância em Berlim* e das notas sobre o *flâneur*. É preciso trair Benjamin e sua vontade expressa de que a história refletida na criança que brinca em seu quintal estivesse suspensa na construção de imagens dialéticas do século XIX. É preciso traí-lo pois, aparentemente, ler *Infância em Berlim* a partir do problema do isolamento burguês oferece um sem número de elementos para reler o *flâneur*. E vice-versa. Quando nosso trabalho de leitura recomeça, é hora, contudo, de concluir este trabalho de escrita.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Correspondência Adorno-Benjamin*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Unesp, 2012.

_____. Postface a Une enfance Berlinoise au XIXe Siècle. In: *Sur Walter Benjamin*. Paris: Allia, 1999.

AGAMBEN. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gerschom. *Correspondência*. Tradução de Neusa Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. Rua de mão única. In: *Obras escolhidas*, v. II, p. 9-72. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 1997.

_____. Infância em Berlim por volta de 1900. In: *Obras escolhidas*, v. II, p. 71-142. Tradução de José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1997.

_____. *Passagens*. Organização de Willi Bolle e tradução de Irene Aron. Belo Horizonte; São Paulo: UFMG: Imprensa Oficial do Estado, 2007.

_____. *Imagens de pensamento e Sobre o haxixe e outras drogas*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

LÖWY, Michael. *Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Walter Benjamin*. Tradução: Myriam Vera Baptista e Magdalena Pizante Baptista. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SARLO, Beatriz. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2000.

3. *INFÂNCIA EM BERLIM*: POR UMA CRÍTICA DA NOSTALGIA

MAURÍCIO DOS SANTOS GOMES

Em qualquer época, os vivos descobrem-se no meio-dia da história. Espera-se deles que preparem um banquete para o passado. O historiador é o arauto que convida os defuntos à mesa. (BENJAMIN, 2006, p. 523).

“Apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo” (BENJAMIN, 2005, p. 65), assim Walter Benjamin definiu a tarefa do historiador materialista em uma de suas teses sobre o conceito de história. Embora se estenda à grande parte dos esforços teóricos de Benjamin, essa definição parece se aplicar de maneira exemplar aos fragmentos de *Infância em Berlim*, seja pelas circunstâncias de produção da obra, seja pela matéria-prima que a compõe. Inicialmente concebido como um conjunto de crônicas sobre aspectos notáveis da vida berlinense¹ (projeto

¹ Cf. Jeanne Marie Gagnebin (1994), o final dos anos 20 e o início dos anos 30 foram marcados por questionamentos da herança cultural alemã, sobretudo pelos intelectuais da esquerda (vale lembrar que Benjamin recebeu de uma revista a proposta de escrever suas memórias de infância e que já havia composto, em 1929, a chamada “série radiofônica”, em que aspectos de Berlim eram apresentados na perspectiva de um menino).

conhecido como *Crônica berlinense*), *Infância em Berlim* começou a ser redigido em 1932, quando Benjamin esteve muito próximo do suicídio, e foi concluído em fins de 1933², com o autor já exilado na França por conta da ascensão do partido nazista. A trajetória de composição da obra acompanha, portanto, desde o risco de ordem pessoal até a catástrofe de ordem histórica, anunciada nas medidas políticas e sociais de Hitler, que punha em perigo não apenas o presente, mas também a integridade do passado. Por isso, nos quadros que compõem *Infância em Berlim* (41 quadros, mais uma “nota prévia”), a cidade rememorada por Benjamin oscila entre as dimensões da perda e da salvação: perda do espaço físico pela condição do exílio; salvação do passado enquanto ação de resistência do exilado. É, então, como texto memorialista no limiar da catástrofe que pretendo pensar *Infância em Berlim*, trazendo à tona, ainda que modestamente, alguns eixos significativos de sua composição.

Para tanto, cito a “nota prévia” que abre a última versão conhecida do texto (de 1938), em que Benjamin nos oferece, se não uma interpretação, ao menos um caminho de leitura para sua obra:

No ano de 1932, quando me encontrava no estrangeiro, começou a tornar-se claro para mim que em breve teria de me despedir por longo tempo, talvez para sempre, da cidade em que nasci. Por mais de uma vez tinha sentido, no mais íntimo de mim, que o procedimento da vacinação me era benéfico. Guiei-me por essa intuição também nessa nova situação e apelei deliberadamente àquelas imagens que no exílio costumam despertar mais fortemente a nostalgia – as da infância. Mas o sentimento de nostalgia não podia, neste caso, sobrepor-se ao espírito, tal como a vacina não pode tomar conta de um corpo saudável. Procurei conter esse sentimento recorrendo ao ponto de vista que me aconselhava a seguir a irreversibilidade do tempo passado, não como qualquer coisa de casual e biográfico, mas sim de necessário e social. O resultado foi que os traços biográficos, que se revelam mais na continuidade do que na profundidade da experiência, recuam completamente para um plano de fundo nestas tentativas. E com eles as fisionomias – tanto as da minha família como as dos companheiros de escola. Procurei, pelo contrário apoderar-me das imagens nas quais se evidencia a experiência da grande cidade por uma criança da classe burguesa. (2004, p. 73)³.

² Embora em 1933 todos os textos já estivessem prontos, Benjamin alterou boa parte deles até 1938.

³ À exceção deste quadro, retirado da edição portuguesa da obra de Benjamin (*Infância berlinense: 1900*, tradução de João Barrento), os textos citados a seguir correspondem ao volume editado pela Brasiliense (*Infância em Berlim por volta de 1900*,

Embora, num primeiro momento, a descrição das condições de produção e do próprio material de *Infância em Berlim* possam nos sugerir a fuga para o terreno idílico das lembranças infantis, Benjamin trata de afastar qualquer postura escapista já no início do texto. A nostalgia, inoculada como vírus preventivo, deve ser superada pela redenção da lembrança no solo do presente (e não por sua idealização, como o faria o espírito nostálgico). O gesto de superação está, antes de tudo, na consciência de irreversibilidade do passado, como coisa necessária e social: nem o passado, como experiência, pode ser vivido novamente, nem o indivíduo, como seu narrador, o domina a ponto de poder expô-lo como totalidade consciente. Por isso, nas imagens retomadas por Benjamin, o passado é iluminado pela perspectiva inescapável do presente e retratado na tensão das disputas sociais, das quais o jovem Benjamin é apenas um dos agentes. Os quadros que compõem *Infância em Berlim*, portanto, nada têm de “paraíso perdido” (para usarmos a expressão de Jeanne Marie Gagnebin). São, ao contrário, imagens concentradas de momentos de transformação, de entrecruzamento do sujeito com a história coletiva, em que o círculo mítico no qual a criança burguesa habita sofre fissuras por conta das lutas sociais que o rodeiam e integram. Momentos aos quais é preciso voltar para, na perspectiva do presente, resgatar saberes ainda ocultos no passado. Tendo em mente a nota prévia de Benjamin e o caminho de leitura que ela nos sugere, gostaria de debater neste ensaio três aspectos de *Infância em Berlim* que julgo centrais à compreensão do texto, assim como de alguns pressupostos da filosofia da história benjaminiana: 1) a especificidade do trabalho memorialístico proposto nos quadros da infância, em sua relação com a “irreversibilidade do passado” que acabo de citar; 2) a forma adotada por Benjamin nesse trabalho, no que diz respeito à disposição geral e à composição específica de seus textos; e 3) os índices materiais que guiam a memória.

No que diz respeito a nosso primeiro ponto, cito o quadro “Notícia de uma morte”:

Já foi descrito muitas vezes o *déjà vu*. Será tal expressão realmente feliz? Não se deveria antes falar de acontecimentos que nos atingem na forma de 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

tradução de R. Rodrigues Torres Filho e J. C. Martins Barbosa). A escolha justifica-se pelo fato de a tradução brasileira apoiar-se nas primeiras versões dos textos de Benjamin, o que, me parece, deixa ver com maior clareza as pretensões do autor desde o princípio de seu projeto. Para mais informações a respeito das diferentes versões de *Infância em Berlim*, ver o texto de Atilio Bergamini Jr., neste volume.

algo já vivido, nos atinge, o mais das vezes, na forma de um som. É uma palavra, um rumor ou um palpar, 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. Estranho que ainda não se tenha buscado o dublê desse êxtase: o choque com que uma palavra nos deixa perplexos tal qual um regalo esquecido em nosso quarto. Do mesmo modo que esse achado nos faz conjecturar sobre a desconhecida que lá esteve, existem palavras ou pausas que nos fazem pensar na pessoa invisível, ou seja, no futuro que esqueceu junto de nós. Eu devia ter cinco anos. Certa noite – já estava deitado – meu pai apareceu em meu quarto. Provavelmente para me desejar um bom sono. Penso que foi um pouco contra vontade que teve de comunicar a morte de um de seus primos. Este já era um homem idoso que nada tinha a ver comigo. Meu pai, porém, deu a notícia com todos os detalhes. A meu pedido, descreveu com prolixidade um ataque cardíaco. Não consegui extrair muita coisa de suas palavras. No entanto, naquela noite, fixei na memória meu quarto e minha cama, do mesmo modo como alguém grava com mais precisão um lugar, sentindo que deverá voltar a ele algum dia a fim de buscar algo esquecido. Só depois de muitos anos fui saber do que se tratava. Naquele quarto, meu pai silenciara a respeito de uma parte da notícia, qual seja: o primo morrera de sífilis. (BENJAMIN, 2010, p. 83-84).

A notícia da morte de um primo e os sentidos que Benjamin capta a partir dela bem podem servir como alegoria ao empenho memorialístico que atravessa *Infância em Berlim*: a escuta atenta dos ecos do passado. Como reverberações de algo que fala, os ecos buscados por Benjamin imprimem ao passado a condição de coisa viva, que mesmo à distância ainda tem a comunicar. Assim, na notícia dada pelo pai, repleta de pudor e embaraço, escondia-se a vergonha burguesa pela *causa mortis* do primo, a sífilis. A informação não só do motivo da morte, mas também de uma chaga na imagem familiar, passa despercebida pela criança, permanece latente no passado como um saber não-consciente, tornando acessível apenas muitos anos depois pela rememoração do adulto.

Percebemos aqui, ao menos num primeiro momento, uma dupla ordem de tempo, que se estabelece na tensão entre o “eu que recorda” e o “eu que é recordado”⁴. Essa duplicidade estabelece a dinâmica da memória tal como proposta nos quadros de Benjamin: ela se opõe tanto à tradição historicista, como a uma parcela da visão historiográfica marxista, na medida em que conjuga toda e qualquer interpretação

⁴ Cf. Willi Bolle, In: *Fisiognomia da metrópole moderna*.

do passado a determinadas condições do presente, fazendo de todo “agora” uma temporalidade inexaurível, plena e heterogênea⁵. Posta em termos benjaminianos, diríamos que a duplicidade temporal que permeia *Infância em Berlim* procura despertar os saberes inconscientes do passado no agora-da-cognoscibilidade.

Embora não estejam explicitamente citados, como nas *Passagens*, os conceitos de “despertar” e “agora-da-cognoscibilidade” atuam de forma determinante nos quadros da infância benjaminianos. O despertar, movimento que traz à tona saberes não conscientes do passado para o terreno do “agora”, atribui ao “ocorrido” a condição de signo enigmático, nunca de todo desvendado. Signo que tem como referente o “agora” que o interpreta, ao qual direciona um apelo. Daí a semelhança do passado com o sonho e do presente com a vigília: o passado é matéria repleta de saberes inconscientes cifrados, que cabe ao presente interpretar, fazendo-os valer no “agora” da interpretação – a semelhança com o gesto psicanalítico é evidente e em muito justifica o nome dado por Benjamin a esse movimento, despertar. Não à toa, Benjamin dirá que o despertar “é como o cavalo de madeira dos gregos na Tróia dos sonhos” (*Passagens*, 2005, p. 436): trata-se de um movimento que vai além da imagem dada, que a transpõe para conquistar-lhe sentidos mais profundos ou simplesmente ocultos. A construção desse cavalo, no entanto, depende de certas condições materiais, do momento que o constrói. Em outras palavras: a interpretação do passado e a “conquista” de seus saberes ocultos está subordinada às condições do “agora” que o interpreta, o que faz do agora-da-cognoscibilidade “o momento do despertar” (*Passagens*, 2005, p. 528). Com isso, o passado nunca é de todo interpretado, tendo em vista que as condições de interpretações estão circunscritas a certas determinações. Desse modo, Benjamin propõe a leitura do passado como tarefa perpétua, sempre renovada nos infinitos “agoras-da-cognoscibilidade”.

“A capacidade de infinitas interpolações naquilo que foi” (BENJAMIN *apud* GAGNEBIN, 1994, p. 88), suscitada pelo trabalho da memória, nos coloca também frente ao problema do sujeito que as narra e da forma por meio da qual o faz. Como argumenta Jeanne Marie Gagnebin (1994), na infinitude do processo de rememoração benjaminiano, o sujeito se apresenta em estado de deslocamento permanente,

⁵ Cf. Jeanne Marie Gagnebin (1994), fica clara a proximidade da concepção de sujeito de *Infância em Berlim* com aquela proposta por Proust (sujeito atravessado por forças inconscientes). Benjamin, no entanto, não repete o projeto proustiano: suas memórias atendem a uma ação voluntária, cujo centro é o conceito de rememoração. Se há em Proust um movimento de sublimação do tempo pela atividade estética, em Benjamin há uma intensificação da temporalidade pela ação política, ou seja: não se trata de narrar a experiência individual, mas sim de enquadrá-la num espectro maior de experiências.

“minando qualquer possibilidade de um ‘eu’ definido e definível” que afirma a consciência de si. Contrariando a escrita tipicamente autobiográfica, ainda conforme Gagnebin, Benjamin nos propõe uma concepção de sujeito aberta às dimensões involuntárias e inconscientes, atravessada pelos influxos coletivos, e que procura renunciar à “tranquilizante clausura individual” (especificamente a burguesa)⁶.

Quanto a isso, é preciso ter em conta a diferença, ressaltada por Gagnebin (1994), entre o “eu gramatical” e o “eu filosófico” que aparecem em *Infância em Berlim*: há verbos em primeira pessoa ao longo de todo o texto, mas isso não significa a presença de um sujeito delineado que os enuncia. O sujeito, nesse caso, é sempre muito mais do que sua expressão pessoal, está imerso num quadro maior de experiências coletivas.

A consequência formal dessa concepção de sujeito é determinante no que diz respeito à transformação da *Crônica berlinense* em *Infância em Berlim*. A transição entre as duas obras nos mostra que Benjamin rompeu deliberadamente com o discurso autobiográfico “preciso e sincero”, em favor de um outro no qual o passado, como coisa perdida, só pode ser recuperado de maneira fragmentária, por um narrador que o conhece apenas parcialmente (isto é, por um sujeito histórico atravessado por forças que nem sempre podem ser compreendidas). Por isso a opção pela forma constelacional e fragmentada de *Infância em Berlim*: seus quadros cotidianos procuram chamar a atenção para o processo de elaboração da memória, além de buscarem empreender na imagem a cristalização de tensões históricas. A história, nessa perspectiva, não é tomada como algo dado, e sim como construção permanente, feita a partir de certas condições. Em outras palavras: Benjamin preocupa-se tanto com as possibilidades da escrita como com a forma de transmissão da história.

Essa dupla preocupação nos permite abordar outro aspecto significativo de *Infância em Berlim*, intrínseco à tarefa do despertar, que ajuda a compreender a forma constelacional empregada por Benjamin: a preservação da “linguagem encantada”⁷ subjacente às experiências infantis. Embora as descobertas da criança em torno das palavras sejam um tema recorrente nos textos que compõem a obra de Benjamin, é em “A Mummerehlen” que elas se convertem em motivo central, chamando a atenção para as forças latentes da linguagem expressas nas práticas infantis, como podemos notar já na abertura do texto:

⁶ Em relação a isso, ver o texto de Atilio Bergamini Jr., neste volume.

⁷ Para mais informações sobre a filosofia da linguagem proposta por Benjamin, ver os textos de Claudia Caimi e Rejane Pivetta, neste volume.

É numa velha rima infantil que aparece a Muhme Rehlen. Como na época Muhme nada significava para mim, essa criatura se tornou em minha fantasia uma assombração: a Mummerehlen. Os mal-entendidos modificavam o mundo para mim. De modo bom, porém. Mostravam-me o caminho que conduzia ao seu âmago. Qualquer pretexto lhes convinha. Assim quis o acaso que, certo dia, se falasse em minha presença a respeito de gravuras de cobre. No dia seguinte, colocando-me sob uma cadeira, estiquei para fora a cabeça – a isso chamei de “gravura de cobre”⁸. Mesmo tendo desse modo deturpado a mim e às palavras, não fiz senão o que devia para tomar pés na vida. A tempo aprendi a me mascarar nas palavras, que, de fato, eram como nuvens. O dom de reconhecer semelhanças não é mais que um fraco resquício da velha coação de ser e se comparar semelhantemente. Exercia-se em mim por meio de palavras. Não aquelas que me faziam semelhante a modelos de civilidade, mas sim às casas, aos móveis, às roupas. (BENJAMIN, 2010, p. 92-93).

Como podemos notar, na brincadeira de esconde-esconde da criança com as palavras Benjamin ressalta, para além de uma apreensão trivial da prática infantil, uma forma de conhecimento amparada num tipo de relação com a linguagem. Ao se esconder nas palavras, a criança não as toma de maneira abstrata, como simples intermediárias entre o sujeito e o mundo, mas sim como terreno das semelhanças, isto é, vê nas palavras canais abertos para o reconhecimento das correspondências entre si mesmo e o mundo. Daí o prazer em se tornar semelhante: a brincadeira atualiza as relações da criança com os objetos que a cercam, abrindo a linguagem ao abismo da significação através da faculdade mimética⁹. Isso permite que os mal-entendidos sejam valorizados por Benjamin em sua possibilidade de “modificar o mundo”, na medida em que fazem nascer palavras enigmáticas, como a Mummerehlen, cujos significados desconhecidos mantêm viva e sempre renovada a capacidade de estabelecer semelhanças, através da qual a criança conhece a si mesma e ao mundo.

À dinâmica viva e fluida da faculdade mimética, Benjamin irá contrapor, logo na sequência do texto, a semelhança artificial e degradante produzida pelo burguês em sua tentativa de registrar a própria vida:

⁸ Em relação ao mal-entendido referido por Benjamin, reproduzo aqui a nota de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa (2010, p. 92), presente na edição consultada: “No texto original, trocadilho entre *Kupferstich* (gravura de cobre) e *Kopffverstich* (ação de esticar a cabeça)”.

⁹ Vale lembrar que os textos de Benjamin sobre a “A doutrina das semelhanças” e sobre “A faculdade mimética” foram escritos em concomitância a *Infância Berlim*.

E por isso ficava desorientado, quando exigiam de mim semelhança a mim mesmo. Isso ocorria no fotógrafo. Para onde quer que olhasse, via-me cercado por pantalhas, almofadas, pedestais, que cobriam minha imagem como as sombras do Hades cobriam o sangue do animal sacrificado. Por fim, sacrificavam-me a um a um prospecto dos Alpes, toscamente pintado, e minha mão direita, que deveria erguer um chapuzinho de camurça, depositava sua sombra sobre as nuvens e as geleiras do fundo. Porém, o sorriso forçado na boca do pequeno camponês alpino não é tão desolador como o olhar do rosto infantil que mergulhava em mim à sombra da palmeira decorativa. Esta é comum naqueles estúdios que, com seus banquinhos e tripés, seus gobelino e cavaletes, têm algo do boudoir e da câmara de tortura. Estou em pé com a cabeça descoberta; na mão esquerda, um sombreiro enorme que deixo pendente com graça estudada. A direita se ocupa com uma bengala, cuja empunhadora inclinada se vê em primeiro plano, enquanto a ponta se abriga atrás de um tufo de penas de avestruz que se derrama de uma jardineira. Bem à parte, ao lado do reposteiro, fica minha mãe, toda rígida, um vestido muito justo. Como se fosse um manequim, olha meu terno de veludo que, por sua vez, sobrecarregado de franjas e galões, parece ter saído de uma revista de moda. Estou, porém, desfigurado por tudo o que está à minha volta. Como um molusco em sua concha, eu vivia no século XIX, que está agora oco diante de mim como uma concha vazia. Levo-o ao ouvido. (BENJAMIN, 2010, p. 93).

Vivenciada pela criança como um verdadeiro suplício, a sessão de fotos ganha tons de tortura, de sacrifício de si mesmo aos objetos cuidadosamente dispostos em torno da pose estudada. Ao contrário das correspondências estabelecidas na brincadeira com as palavras, que ligam a criança e as coisas pelo prazer da descoberta sempre renovada, a sessão de fotos assemelha em sentido negativo, isto é, “desfigura” o indivíduo até torná-lo coisa, parte integrante do cenário a ser fotografado. Se a criança mantém vivo o mistério das coisas na linguagem, tornando-as fluidas em sua significação, a sessão de fotos vai em sentido oposto, dá conta do desejo burguês de fixar uma imagem de si amalgamando-se às coisas, tornando-se manequim em meio a tantos outros objetos. A coisificação do humano e a artificialidade de sua relação com as coisas, fixadas no instantâneo, são estendidas por Benjamin ao século XIX, que como “concha” (forma rígida e fixa) torna-se molde para a vida da criança, feito conforme os valores burgueses.

Pelo seu caráter encantado, que permite a integração sempre renovada com o mundo, a maneira como a criança se relaciona com a linguagem tenciona a artificialidade burguesa e suas pretensões de domínio sobre as coisas, isto é, converte-

se em postura subversiva, “revolucionária”. Não por acaso, ao escutar os ecos da “concha” que o moldou, não serão os grandes ruídos históricos o objeto de interesse de Benjamin (como “barulho dos canhões”, “a música de Offenbach” ou “as sirenes das fábricas”), mas sim os sons da infância, entre os quais se destaca a cantiga enigmática sobre a Mummerehlen: “Atenção que a ti vou contar / da Mummerehlen a história sem par” (BENJAMIN, 2010, p. 94).

Assim, ao retomar a cantiga infantil em sua dimensão de saber não-consciente, Benjamin procura afirmar uma concepção de linguagem na qual o sujeito e as coisas se integram para além das relações de dominação ou da possibilidade de um “conhecimento absoluto”. Nessa concepção, atenta à força latente da faculdade mimética, a linguagem torna-se o terreno das correspondências, no qual as coisas se dão a conhecer de maneira sempre parcial e por isso renovada, tal como, na imagem de Benjamin, se comporta a “assombração” da Mummerehlen (espécie de imagem síntese de sua concepção de linguagem):

O versinho está deturpado; entretanto, cabe nele todo o mundo deturpado da infância. Já não se tinha lembrança da Muhme Rehlen, que outrora nele se achava, quando me foi explicado pela primeira vez. Seguir o paradeiro da Mummerehlen foi, contudo, ainda mais difícil. Ocasionalmente eu a supunha no macaco que nadava no prato fundo em meio aos vapores da sopa de cevadinha e de tapioca. Tomava a sopa a fim de fazer mais clara a sua imagem. Talvez morasse no lago “Mummel”, cujas águas dormentes talvez aderisse a ela como uma pelerine cinzenta. O que me contaram sobre ela – ou o que só quiseram me contar – não sei. Ela era o Mudo, o Movediço, o Tormentoso, que, como a nevasca nas bolas de cristal, nubla o núcleo das coisas. (BENJAMIN, 2010, p. 94).

Tendo em mente as concepções de Benjamin em relação ao trabalho de memória e à linguagem, tal como pudemos mapear até aqui, podemos melhor avaliar as especificidades formais de *Infância em Berlim*. Para esse fim, a imagem “Kaiserpanorama” parece particularmente produtiva:

Este era o grande fascínio das estampas de viagem encontradas no Kaiserpanorama: não importava onde se iniciasse a ronda. Pois como a tela, com os assentos à frente, formava um círculo, cada um passava por todas as posições, das quais se via, atrás de cada par de orifícios, a lonjura esmaecida do panorama. Lugar sempre se achava. E, sobretudo, já pelo fim de minha infância, quando a moda começou e se desinteressar dos panoramas imperiais, era comum circular naquele recinto semivazio.

Música que, tempo mais tarde, tornou fastidiosas as viagens com o filme, pois com ela se dissolvia a imagem, da qual a fantasia era capaz de se nutrir – música não havia no Kaiserpanorama. Mas para mim um pequeno – e para ser franco – incômodo efeito parece superar toda aquela magia ilusória, que envolve oásis com pastorais ou muralhas em ruínas com marcha fúnebre. Era o toque da campainha que soava alguns segundos antes de a imagem se retirar aos solavancos para dar vez, primeiramente, a uma lacuna e, logo depois, à imagem seguinte. E toda a vez que tocava a campainha, impregnavam-se profundamente com um toque melancólico de despedida as montanhas até o sopé, as cidades em todas as suas janelas reluzentes, os nativos distantes e pitorescos, as estações ferroviárias com sua fumaça amarela, os vinhedos nas colinas até as folhas mais diminutas. [...] era impossível esgotar todos os esplendores nesta única sessão. (BENJAMIN, 2010, p. 70-71).

Exibidos em salas públicas, os panoramas eram compostos por séries fotográficas nas quais se representava o cotidiano do império alemão, de suas colônias ou de “países distantes”. Os espectadores acomodavam-se em torno de uma estrutura circular feita de madeira, dentro da qual se localizavam as imagens, e podiam observá-las a partir de pequenos aparelhos, semelhantes a binóculos. Embora a moldura dos aparelhos trouxesse certas limitações à visão (o ponto de observação era sempre fixo), o uso de diversos recursos técnicos (em especial de espelhos) garantia o efeito de imersão na paisagem retratada, além de ampliá-las consideravelmente (os visores estereoscópicos davam a ilusão de uma imagem em três dimensões). Iluminadas de modo artificial, as paisagens podiam ser apreciadas em todas as gradações de luz entre a manhã e a noite, até serem substituídas por uma outra.

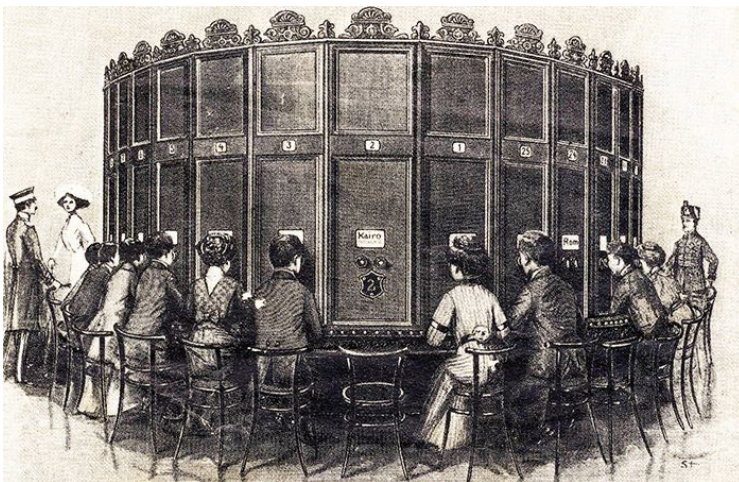


Figura 1 – gravura de um Kaiserpanorama berlinense por volta de 1900.

A incapacidade de esgotar os esplendores dessas imagens vem da relação entre a grandiosidade da tela e a pequenez da moldura através da qual a criança a enxerga (relação atravessada pelo tempo de exposição da imagem). Incapaz de apreender o todo das imagens, resta à criança concentrar-se nos detalhes, recortar a totalidade a partir do lugar ocupado frente ao panorama, antes que o som melancólico do apito venha avisar seu desaparecimento – lembremos da importância dos “sinais de alarme” no pensamento histórico de Benjamin.

Mesmo que a criança ignore o caráter de propaganda imperial dos panoramas, verdadeiro monumento à exaltação dos dominadores e de sua história¹⁰, o incômodo causado pelo apito parece antecipar a consciência histórica do adulto: tomando o passado como imagem fugidia e nunca totalmente apreensível, e a história como catástrofe e intermitência, ela se atém a pequenos recortes, a quadros significativos emoldurados na perspectiva do presente. Por isso podemos chamar de “quadros”¹¹ os textos que compõem *Infância em Berlim*: sendo o quadro (ou *tableau*¹², como foi consagrado por Baudelaire) um gênero híbrido, tipicamente empregado para representar cenas movimentadas de paisagem urbana, parece ser uma forma bastante apropriada para a

exposição da perspectiva histórica benjaminiana, ao menos no caso de *Infância em Berlim*.

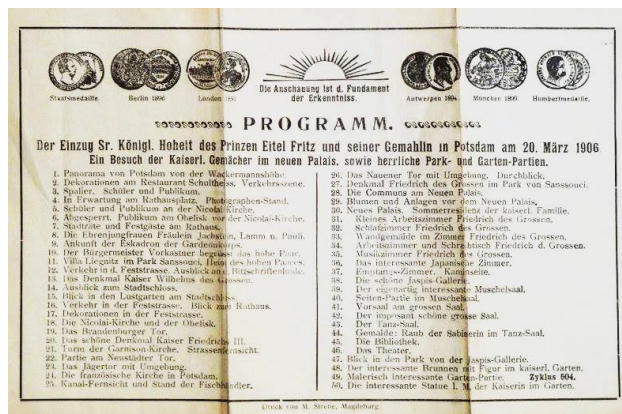


Figura 2 – programa de um Kaiserpanorama em 1906. Nele, o expectador é convidado a “visitar” Potsdam seguindo os passos do príncipe Eitel Fritz, filho do imperador Guilherme II, e sua esposa.

¹⁰ O caráter “pedagógico” dos panoramas, no sentido de uma “educação burguesa”, fica evidente não apenas pela abundância de monumentos e “figuras nobres”, mas também pela representação constante dos ambientes de trabalho, das conquistas da técnica e do progresso do império alemão.

¹¹ Nesse aspecto, siga a leitura feita por Willi Bolle, In: *Fisiognomia da metrópole moderna*.

¹² Cf. Willi Bolle, em “Alegorias, imagem, tableau”, o quadro (ou *tableau*) origina-se no contexto jornalístico, aproximando-se da crônica enquanto forma de representação de retratados micrológicos da cultura cotidiana. Ainda segundo o autor, “No seu apogeu nos séculos XVIII e XIX, o *tableau* foi a forma preferida de folhetinistas historiógrafos. [...] O *tableau* permite, em pouco espaço, por em cena usos e costumes. A versatilidade do gênero o predispõe a representar a fisionomia da grande cidade, com suas facetas múltiplas e condensar num instantâneo a sua complexa simultaneidade. [...] Além de se prestar à mistura de gêneros, o *tableau* é particularmente apropriado para representar cenas movimentadas, transformações históricas, reestruturas da paisagem urbana, o vai-e-vem da memória da *flâneur* e, com isso, as relações entre indivíduo e sociedade, a cidade e seus habitantes” (BOLLE, 1994, p. 418-419).

Benjamin, no entanto, não se vale do quadro para fazer crônicas da infância na perspectiva do presente. Como já pudemos notar, trata-se do contrário: seus quadros procuram cristalizar tensões no encontro entre o agora e o ocorrido, isto é, convertem-se em imagens dialéticas. Se a dinâmica entre um “eu que recorda” e um “eu que é recordado” atravessa o trabalho de rememoração proposto em *Infância em Berlim*, na imagem dialética podemos notar uma terceira dimensão de tempo, a da própria escrita, que coloca passado e presente em correspondência. Assim, tal como no mal-entendido envolvendo a “gravura de cobre”, no qual a criança e o gesto de esticar a cabeça se tornam semelhantes pela palavra, a imagem dialética coloca o passado e o presente em condição de semelhança, estabelecendo uma temporalidade carregada de tensões que, se permite conhecer o passado de maneira sempre renovada, jamais exaure suas significações possíveis.

Na atitude da criança, de recorte das imagens duplamente movediças¹³ do passado cotidiano, poderíamos buscar o traço anunciatório para a forma de exposição da memória empregada pelo adulto, o quadro subvertido em imagem dialética. Do mesmo modo, a atenção minuciosa com a qual a criança vai do “sopé da montanha” às “folhas mais diminutas”, sugere o olhar detetivesco que Benjamin lança às imagens do passado, e que o quadro, como “gênero dos detalhes”, acaba por sublinhar. Com isso, Benjamin não só dá corpo estético à sua concepção de história como também nos indica o trabalho topográfico – fisiognômico – que a estrutura. Como já pudemos notar nos quadros citados, é a partir dos espaços e dos objetos (mercadorias) que Benjamin rememora sua infância, são eles os pontos de referência para o mapa da memória. A busca pelo despertar do passado no agora-da-cognoscibilidade ocorre, portanto, a partir de quadros semelhantes a cenas de crime, em que o rastro material habita como pista a ser desvendada. Para pensarmos esse trabalho detetivesco da memória (e assim chegamos a nosso terceiro tópico), cito o quadro “rua Blumeshof, 12”:

Nenhuma campainha soava mais amiga. Passando o umbral daquela moradia, sentia-me mais seguro do que na própria casa paterna. Aliás, não se dizia Blumes-Hof, mas sim Blume-zoof, e era uma imensa flor de pelúcia num invólucro rugoso que vinha de encontro ao meu rosto.

¹³ Duplamente movediças porque eram substituídas após certo tempo de exposição e porque a iluminação a gás lhes imprimia certa ilusão de movimento. O quadro, que toma conhecimento desse movimento, reforça a ideia do passado como coisa viva, que mesmo fixado na imagem ainda se move.

Alguém que visitasse aquela velha dama em sua sacada atapetada, ornada com uma pequena balastrada e debruçada sobre a Blumeshof, dificilmente poderia imaginar que ela fizera longas viagens marítimas ou mesmo excursões ao deserto [...] donde quer que enviasse postais em todos pairava o ar de Blumeshof. E a caligrafia grande e airosa, que remoinhava na parte inferior ou anuviava a parte superior dos cartões, os mostrava tão povoados por minha avó que era como se houvessem transformado em colônias da Blumeshof. [...] Com que palavras descrever o sentimento imemorial de segurança burguesa que procedia daquela casa? O inventário dos objetos de seus diversos aposentos não faria hoje honra a nenhum comprador de ferro-velho. A miséria não tinha vez naqueles aposentos, nem mesmo a morte. Neles não havia lugar para morrer; por isso é que seus moradores morriam em sanatórios, mas a mobília, já na primeira linha de herdeiros, foi parar nas mãos de comerciantes. A morte não fora prevista para eles. Por isso, durante o dia, aqueles recintos pareciam tão aconchegantes e, à noite, tornavam-se cenário de pesadelos. A escada que pisava revelava-se como a morada de um pesadelo, que, a princípio, me deixava pesado e sem forças em todos os membros para, em seguida, encantar-me quando apenas alguns degraus me separavam do limiar almejado. Tais sonhos eram o preço com que eu adquiria segurança. [...] Os aposentos daquela casa eram não só numerosos, mas também, em parte, muito amplos. [...] Contudo, só o primeiro festejo de natal revelou para que fim aqueles aposentos tinham sido criados. Sem dúvida, o começo daquela festa se ligava a dificuldades singulares. Ou seja, as mesas compridas, que serviam para a distribuição dos presentes, ficavam repletas em função do número de pessoas a serem presenteadas. Não se tinha em mente apenas a família com todas as suas ramificações; também a criadagem tinha seu espaço sob a árvore e, ao lado da criadagem ativa, também a antiga, já aposentada. (BENJAMIN, 2010, p. 89-91).

Benjamin descreve a casa da avó como um imenso casulo de pelúcia, repleto de ornamentos de toda ordem. A segurança experienciada pela criança tem a ver com um gesto defensivo burguês, implícito na configuração da moradia, que ela, a criança, não compreende: a tentativa, mesmo que ilusória¹⁴, de manutenção dos rastros individuais no cenário da metrópole. Esse gesto foi referido por Benjamin em diversos contextos: incapaz de deixar marcas na vida pública da cidade, o burguês se enclausura na moradia como em um invólucro que lhe serve de proteção e, ao mesmo tempo, de extensão. Assim, a mobília, os postais e os tapetes são “povoadas pela avó”,

¹⁴ A ilusão é reforçada pelo comentário irônico de Benjamin com relação à venda dos objetos, postos na casa justamente para preservar os rastros de seu dono.

servem como rastros intencionais de preservação e continuidade (não há lugar para a morte na Blumeshof, nem para seus moradores e tampouco para seus objetos). Mas o preço a pagar pelo conforto ostensivo é o pesadelo que à noite assombra a moradia burguesa: que as cortinas drapeadas e a mobília numerosa sirvam de esconderijo ao criminoso, cuja residência é o anonimato da massa e da metrópole. Para além de um sintoma típico do enclausuramento burguês (o medo do crime e do anonimato do criminoso¹⁵, origem da novela policial), Benjamin empreende a leitura de dois tipos de rastro: aqueles deixados voluntariamente pelo gosto burguês, e os rejeitados como resíduos e restos (dos quais o criminoso poderia ser considerado um exemplo). Assim a onipresença da avó contrasta com o vazio dos quartos destinados aos serviçais. Enquanto rastros burgueses retirados do convívio da criança, os serviçais são como fantasmas, aos quais é permitido a presença apenas nas festas de natal, causando desconforto ao menino.

O quadro exemplifica a leitura fisiognômica que permeia o trabalho memorialístico em *Infância em Berlim*: a radiografia dos espaços burgueses é também a radiografia da cultura e das tensões que os integram (cultura e tensões que mediaram o espaço formador de Benjamin). Dessa forma, ao descrever a mobília, os bibelôs, os numerosos quartos e o vazio que os habita, Benjamin lê os rastros não apenas no que têm de deliberado, a perpetuação da imagem imutável da história burguesa, mas também naquilo que têm de desviante, de interrogação a essa imagem de imutabilidade (o burguês, nesse caso, se assemelha ao assassino que, ao abandonar a cena do crime e eliminar as pistas que o revelam, acaba por deixar os rastros involuntários que o levam à condenação¹⁶).

Assim será com o telefone, com a escrivainha, com o jogo de letras, com a casa das avós e também com as praças, com os panoramas ou monumentos pelos quais a criança tem permissão de transitar: a leitura fisiognômica dos objetos e espaços não só guia a memória, como revela rastros prenes de saberes não-conscientes (já mencionadas as “fissuras” no círculo mítico da criança). O rastro pode ser lido,

¹⁵ No medo do que “está fora” (o criminoso, o mendigo, o revolucionário) a criança revela o temor pelas figuras que ameaçam a autoridade dos pais, o medo da “invasão” que destruiria o conforto e a amenidade do claustro burguês. Vale lembrar, no entanto, que a criança tem a percepção favorecida pela posição marginal que ocupa na moradia (sob o domínio dos adultos), o que a torna, em alguma medida, identificada com essas figuras desviantes, como o mostram vários outros quadros.

¹⁶ Um dos tipos mais comuns de rastro é a moda ultrapassada, da qual o Kaiserpanorama é um bom exemplo. É curioso notar que o quadro (*tableau*), enquanto gênero burguês abandonado, também pode ser considerado como rastro, o que parece reforçar a leitura de *Infância em Berlim* a partir dessa forma de exposição. Para maiores esclarecimentos sobre o conceito de rastro e sobre o impacto do romance policial no pensamento benjaminiano, ver o ensaio de Alexandre Kuciak, neste volume.

então, como categoria de mediação entre os “agoras”, como chave de conhecimento histórico, signo enigmático carregado de historicidade e nunca revelado por completo – o rastro teria, nesse caso, a forma de uma interrogação.

Vistos sob esses três aspectos, parece possível entendermos *Infância em Berlim*, ainda que provisoriamente, como uma constelação de textos que, contrariando o modelo típico de autobiografia¹⁷, procura despertar o passado num “agora” através de quadros fisiognômicos. Assim, se no início deste trabalho mencionei que *Infância em Berlim* se trata de um texto de intervenção no limiar da catástrofe, que procura se apoderar do passado no instante do perigo, é por conta do empenho de resistência subjacente aos quadros de Benjamin. Em 1933, quando a primeira versão de *Infância em Berlim* foi concluída, já com seus 41 quadros, o ministro alemão da Propaganda e do Esclarecimento Popular, Joseph Goebbels, dá início ao processo de “sincronização cultural” que propunha a “limpeza” e a “depuração” dos valores alemães, processo que culminaria no “Ato Nacional contra o Espírito Não-Germânico”, em que estudantes promoveram a famosa queima de livros (mais de 25 mil volumes, sobretudo de autores judeus). A apropriação do passado para a reescrita da história tornara-se, então, prioridade ao estado nazista. Daí o imenso valor de *Infância em Berlim* enquanto modelo historiográfico, como desvio da história única e permanente dos vencedores, que punha em risco até mesmo a memória dos mortos (lembramos das medidas de aniquilação total que seriam utilizadas nos campos de concentração, sem rastros ou túmulos). Ao recolher os cacos e estudar os vestígios da paisagem burguesa infantil, os quadros de Benjamin afirmam o passado como espaço de disputa, repleto de ameaças de futuro, apelos aos quais o historiador materialista deve atender, convertendo-os em ação política no campo do presente.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. *Infância em Berlim* por volta de 1900. In: *Obras escolhidas*. Trad. R. Rodrigues Torres Filho e J. C. Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2010. v. 2.

BENJAMIN, Walter. *Infância berlinense: 1900*. In: *Imagens do Pensamento*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

¹⁷ Conforme Gagnebin (1994), Benjamin contraria os núcleos da autobiografia termo a termo: o *autos*, gesto reflexivo sobre si mesmo, é destruído pelo deslocamento do sujeito que rememora (seu eu é sempre outro); o *bios* é atacado pela vida que se desdobra em várias no atravessamento histórico; a *grafia* é pulverizada pelo fragmento e pela lógica constelacional.

_____. *Passagens*. Trad. de Irene Aron. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

BOLLE, Willi. Alegoria, imagens, tableau. In: NOVAES, Adauto (org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: EDUSP, 2000.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*/Uma leitura das teses sobre o conceito de história. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

SCHNEIDER, Paulo Rudi. *A contradição da linguagem em Walter Benjamin*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2008.

IMAGENS

Figuras 1 e 2: <www.kaiser-panorama.de>

4. A FILOSOFIA DA LINGUAGEM BENJAMINIANA EM SUAS ORIGENS: DE KANT A HAMANN

CLAUDIO CELSO ALANO DA CRUZ

Alguns comentadores de Benjamin consideram que ele formulou para si três conceitos fundamentais que regeriam então toda a sua obra: *experiência*, *história* e *linguagem*. Há aqueles que não deixam de lembrar também a importância decisiva de uma dimensão *teológica* presente em sua obra. O seu conceito de experiência desponta num pequeno texto de mesmo nome escrito em 1913, quando Benjamin tinha em torno de 21 anos. Já o conceito de história começa a se constituir numa conferência que profere quando de sua posse como presidente da Associação dos Estudantes Livres de Berlim, sendo publicada em 1915 com o título de “A vida dos estudantes”. Por fim, o seu conceito de linguagem surge, já bastante amadurecido, num ensaio escrito em 1916 e jamais publicado em vida do autor. Chama-se “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”, de longe o mais decisivo dos três, além de um dos mais herméticos escritos até então pelo autor. Basta uma investigação introdutória

à filosofia da linguagem de Benjamin para percebermos a enorme importância desse último texto citado, o que justifica amplamente o esforço hermenêutico que vem recebendo através dos anos. Mesmo assim, se o compararmos ao texto “A tarefa do tradutor” (juntos, constituem os dois mais importantes ensaios relativos à sua filosofia da linguagem), tem merecido entre nós bem menos atenção. Enquanto “A tarefa do tradutor”, texto de teor igualmente hermético ou até mesmo esotérico, tem sido bastante trabalhado no país, há pelo menos duas décadas, a mesma atenção não tem sido dada a “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”. É claro que, do ponto de vista estrito da teoria da tradução, é bem justificável essa diferença. Sabemos que “A tarefa do tradutor” constitui-se hoje como um dos textos mais valorizados na área, tendo se transformado num verdadeiro “clássico” no âmbito da teoria da tradução.

No entanto, se pensarmos numa ótica da recepção benjaminiana em geral, possivelmente essa grande disparidade se justifica bem menos. Seja como for, longe de analisar esse ou qualquer outro dos textos dedicados a pensar a questão da linguagem, pretendemos apenas destacar alguns elementos que parecem necessários para um entendimento mais embasado da filosofia da linguagem de Walter Benjamin. Dessa forma, sem desconhecer a inegável importância de textos como os já citados, busca-se aqui entender o processo que levou o jovem filósofo a escrever o seu primeiro texto especificamente sobre a linguagem. Para isso, voltaremos a olhar para os anos de juventude de Benjamin, época em que escreve “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”. Feitas essas considerações iniciais, introduzimos a filosofia da linguagem de Walter Benjamin lembrando dois poetas muito conhecidos de todos nós.

Manuel Bandeira escreveu no poema “Pneumotórax” um melancólico verso que diz: “A vida inteira que podia ter sido e que não foi”. Esse verso, num registro lírico, sintetiza bem o que de mais essencial encontramos na filosofia da história de Benjamin. “A história inteira que podia ter sido e que não foi”, poderíamos dizer, levando o verso de Bandeira para um registro mais “épico”, ou mais coletivo.

Drummond escreveu, no conhecido “Procura da poesia”, este par de versos: “Penetra surdamente no reino das palavras / Lá estão os poemas que esperam ser escritos”, como que apontando para o núcleo da filosofia da linguagem benjaminiana. Numa operação semelhante à anterior, poderíamos dizer: “Penetra surdamente no reino das palavras / Lá estão as verdades que esperam ser escritas”.

Verdades filosóficas, bem entendido. Para Benjamin, cabia à filosofia o que chamava de *Darstellung*, que significa exposição, exposição da verdade, exposição da Ideia. Ideia essa algo platônica por um lado, mas por outro totalmente não-platônica, pois é carregada de história guardada – arquivada diríamos hoje – na linguagem. Se disséssemos que tais versos de Drummond são profundamente românticos, é provável que alguns ou até muitos estranhassem. Mas trata-se da mais pura verdade. Desde que pulemos fora do Romantismo tal como normalmente o tratamos no Brasil para irmos em direção ao Romantismo europeu, mais propriamente ao chamado “primeiro romantismo alemão”. Nele avultam as figuras de Schlegel e Novalis, cujas obras, como sabemos hoje, estão no centro da tese de doutorado de Benjamin, concluída em 1919: *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*.

Para Schlegel, “a palavra constitui a essência do homem”. Novalis falava no “palácio da linguagem”, ecoando o “palácio da memória” de Santo Agostinho, de séculos antes. “Chego agora aos campos e vastos palácios da memória, onde estão tesouros de inumeráveis imagens”, é o que se lê em suas *Confissões* (apud CHAUÍ, 1995, p 125). Aqui Agostinho refere-se à memória do indivíduo. Se pensarmos agora em indivíduos, ou seja, na coletividade humana como um todo, iremos nos aproximar das ideias de Novalis e de Schlegel em relação à linguagem. O mundo, antes de qualquer coisa, foi, é e será linguagem. Voltaremos ao assunto, logo adiante, quando falarmos de Georg Hamann.

Bandeira e Drummond são aqui tomados para encaminhar as duas questões fundamentais do pensamento benjaminiano: história e linguagem. Como já visto, tanto uma como outra despontam muito cedo nas reflexões do autor alemão, e ainda estarão presentes no seu último texto, conhecido entre nós pelo título *Teses sobre a filosofia da história*, escrito sob a égide da teologia. Teologia que, feia como é, e tão desprezada no mundo moderno, não pode aparecer, mas é quem, efetivamente, deve conduzir o jogo. Essa metáfora, apresentada na abertura desse texto de 1940, é bem conhecida. Quero apenas destacar que, somadas às duas dimensões antes referidas, ou seja, história e linguagem, a dimensão religiosa, ou mais propriamente teológica, completa o quadro fundamental da filosofia de Benjamin, no qual elas se encontram profundamente imbricadas. Vários comentadores não cansam de chamar a atenção para o caráter complexo que a teologia apresenta para um melhor entendimento da obra benjaminiana. Mas voltemos aos textos juvenis do autor.

Já na primeira das três partes de um ensaio inacabado, “Metafísica da juventude”, escrito entre 1913 e 1914, intitulada “A conversação”, desponte no jovem filósofo a preocupação com a linguagem. E no texto “Vida de estudantes”, de 1915, em seu início, é problematizada a concepção de história que, décadas depois, o levaria às já citadas “teses”. Fiquemos, portanto, no período que vai aproximadamente de 1913 até 1918, chamando a atenção para mais dois textos dessa época. Um primeiro de 1913, “Experiência”, e que, só pelo título, já nos remete a um dos conceitos centrais do pensador alemão. Verdade que o par conceitual *Erffharung/Erlebnis*, conhecido, nas traduções brasileiras, pelos termos *experiência/vivência* ainda não estava presente, e Benjamin chamava de *Erffharung* ao que depois, de um modo geral, chamaria de *Erlebnis*.

O outro texto a ser destacado, muito mais decisivo, é aquele que podemos chamar em português “Programa para uma filosofia futura”. Do que trata esse texto? Basicamente, Benjamin realiza nele uma espécie de acerto de contas com o filósofo mais influente para ele até então: Immanuel Kant. Nesse texto encontramos um Benjamin, pelo menos num aspecto, bem diferente daquele que hoje conhecemos. Trata-se de um jovem ainda convicto de que à filosofia cabia a construção de um sistema, e nenhum mais poderoso, a seus olhos, do que aquele erigido por Kant. Cabe destacar que, até aqui, e no essencial, Benjamin movimentava-se num âmbito quase que estritamente alemão. Ao que tudo indica, sentia-se um filho dileto daquela poderosa tradição filosófica que, partindo de Leibniz, no século XVII, e passando pelo iluminismo de Wolf e Kant no século XVIII, alcança nomes dos mais significativos ao longo do século XIX, como Fichte, Hegel, Marx, Schopenhauer, Nietzsche, para só falar dos mais importantes.

No entanto, como bem sabemos, Benjamin era, além de alemão, judeu. E, como judeu, a ideia de *doutrina* lhe era particularmente valiosa. Falo aqui de doutrina no sentido de um conhecimento que é transmitido de geração em geração, e que goza de grande autoridade. Além disso, encontrava-se nesse período da sua vida já sob a forte influência de seu dileto amigo Gerhard Scholem, futuro historiador das principais correntes da mística judaica, como lembrado acima, em especial da Cabala. Cabala que significa, literalmente, “tradição”. A Cabala, como reconhece facilmente todo leitor de Benjamin, jamais sairia de seu horizonte.

Hoje estamos seguros para afirmar que, para bem entendermos a filosofia da linguagem de Benjamin, esse autor moderno por excelência, precisamos nos voltar

para a tradição. Precisamos vê-la sob uma ótica bem diversa daquela pela qual fomos ensinados, para não dizer treinados. Precisamos nos distanciar talvez dessa verdadeira “voragem da modernidade” que tomou de assalto o Ocidente inteiro nos últimos dois séculos, pelo menos. Diante disso, pergunta-se se parte não desprezível das dificuldades de leitura que certos textos desse filósofo oferecem não advém de um ambiente escolar, quando não acadêmico, ainda fortemente marcado por um viés consideravelmente iluminista, que costuma desdenhar da tradição, quando não vê-la com um certo desprezo. Kant, esse porta-voz maior do Iluminismo, foi quem orgulhosamente enunciou o seu “*sapere aude*” latino: “ouse saber”, “tenha a coragem de usar o seu próprio entendimento”. De forma mais vulgar: “use sua própria cabeça”.

Atualmente, escorados no conhecimento que temos da obra de Benjamin, ele bem que poderia acrescentar à fórmula kantiana: “Sim, usemos saber, mas sem esquecer a doutrina, sem esquecer o conhecimento trazido pela tradição”. Tratando-se de Benjamin, não seria preciso dizer que doutrina e tradição devem ser entendidas aqui no sentido forte da palavra, assim como devem ser postas sob as lentes críticas no mais puro sentido kantiano. Poucos autores como Benjamin souberam conciliar tão bem o antigo e o novo. E mais de um comentador considera que nesses anos juvenis já se encontra articulado o essencial do pensamento benjaminiano. Nessa época se estabelece um movimento fundamental no modo de operar do pensamento de Benjamin: a partir de uma urgência do presente, dá-se o que posteriormente iria chamar de um “salto tigrino” em direção ao passado para, num segundo movimento, agora em direção contrária, lançar-se ao futuro.

No seu livro *Alegorias da dialética*, Kátia Muricy trata do papel cumprido por Kant na obra de Benjamin nesse período que estamos enfocando. Diz ela que “A leitura de Kant, mais do que qualquer outra, é decisiva para a formação do pensamento de Benjamin” (1998, p.) Para o Benjamin de então, havia dois filósofos realmente importantes: Platão e Kant, ambos responsáveis por vastos sistemas filosóficos. Assim, em 1918, Benjamin ainda está convicto do valor de uma filosofia sistemática, e o seu grande modelo é o sistema kantiano. Declara, em carta a Scholem, a necessidade que sente de seguir “palavra por palavra” a *Crítica da razão pura*, a obra fundamental de Kant. É nítido que pretende tomá-la como uma espécie de doutrina, no sentido dado acima. No entanto, a valorização da tradição judaica em suas reflexões, postas em diálogo cotidiano com Scholem, assim como de algumas leituras que a seguir comentaremos, levam Benjamin a um impasse em relação ao sistema transcendental

de Kant. Sabe-se que na *Crítica da Razão Pura* o filósofo irá reduzir em muito as possibilidades do sujeito do conhecimento, ao estabelecer os seus dois conceitos fundamentais de *numeno* e *fenômeno*. Fenômeno aparece aí como o dado empírico, o que está à mão dos sentidos e disponível para o trabalho do *entendimento*, ou seja, da formação dos conceitos. Já o numeno, a “coisa-em-si”, é algo definitivamente inacessível à razão humana, logo, ao *conhecimento*, por mais importante que essa “coisa-em-si” possa ser para o ser humano. A partir dessa concepção básica ele irá estabelecer as suas três críticas – da Razão Pura, da Razão Prática, e a Crítica do Juízo.

Cabe aqui destacar que, ao relativizar o extremo racionalismo que crescia progressivamente no interior da filosofia moderna – leia-se, desde Descartes, principalmente –, Kant propunha uma revalorização do sensível. Mas estabelecia claros e estritos limites em relação às possibilidades de, através dele – o sensível – atingirmos conhecimentos consistentes e comprováveis. Por isso, em um determinado momento, apesar do seu entusiasmo por Kant, Benjamin começaria a perceber as limitações dessa reflexão filosófica. Em especial, Benjamin irá se decepcionar com a concepção empobrecida que tinha Kant do conceito de experiência. Diz Benjamin: “Especialmente no *Prolegomena*, Kant quis tomar os princípios da experiência tal como concebidos na área das ciências – em particular das físico-matemáticas”. (tradução minha) “Especially in the *Prolegomena*, Kant wanted to take the principles of experience from the sciences – in particular, mathematical physics”. (BENJAMIN, 1996, p. 101)

A expressão pensamento/sentimento define um passo decisivo que está sendo dado por Benjamin nessa época. E o fascínio exercido por sua obra decorre em muito do que poderíamos chamar de um “pensamento sensível”. Daí a importância cada vez maior que a imagem foi adquirindo na sua obra. Aliás, não por acaso, sob nítida influência da cultura chinesa, ele utilizará muito a expressão “imagem de pensamento”.¹ Em outras palavras, para Benjamin, com Kant teria ocorrido uma redução inaceitável da teoria do conhecimento. Em decorrência direta dessa redução, os neo-kantianos, em especial, voltavam-se cada vez mais para a fundamentação de um conhecimento marcadamente científico. Vale dizer: conhecimentos verificáveis, comprováveis metódica e matematicamente. Quantificáveis, enfim.

¹ Diríamos que todas as gerações formadas no pós-68, filhas em alguma medida da contracultura, portanto, têm dificuldades para pensar o mundo de forma cartesiana, ou seja, racionalista, no sentido moderno da palavra. Não por acaso, Descartes virou uma espécie de bode expiatório na área das ciências humanas e das artes, sempre à mão quando se quer atacar ideias de teor mais racional ou iluminista. Em outras palavras, para Benjamin, com Kant teria ocorrido uma redução inaceitável da teoria do conhecimento.

Contrariamente a isso, Benjamin propunha-se a recuperar a dimensão metafísica da experiência, fundar um conceito superior dessa experiência, que abarcasse o físico e o metafísico, o inteligível e o sensível e, indo ainda mais longe, o extrassensível. Ou seja, era necessário voltar a pensar filosoficamente em termos de uma “totalidade concreta da experiência”. A terceira dimensão citada – a extrassensível – constituiu-se como particularmente importante no que diz respeito à filosofia da linguagem de Benjamin. Ele diz, textualmente, no seu “Programa para uma filosofia futura”: “[...] assim, a tarefa (*Aufgabe*) da filosofia futura será concebida como a descoberta ou criação de um conceito de conhecimento que (...) possibilite logicamente não apenas a experiência mecânica mas também a religiosa”. Márcio Seligman(1999, p.109) comenta, de maneira precisa, sobre esse trecho: “nada menos kantiano”.

Entenda-se: em nenhum momento Kant havia negado o valor da experiência no âmbito do religioso, mas dirá que ela é inacessível para o sujeito do conhecimento. Portanto, deveria ficar fora do sistema da razão pura. Benjamin não irá aceitar esse limite autoimposto por Kant, e passa a reivindicar um espaço não só para a experiência religiosa como para a experiência histórica, assim como para aquela referente à linguagem em geral e à humana em particular. Em resumo: Benjamin propõe-se a devolver o valor de doutrina ao sistema de Kant, e para isso não poderiam ficar de fora dimensões tão importantes como essas. Sabe-se que tal reformulação da crítica transcendental advém tanto de seu judaísmo como de algumas leituras decisivas desses anos juvenis. Podemos destacar particularmente duas. Em primeiro lugar, o Nietzsche da segunda das *Considerações intempestivas*, texto que busca valorizar uma concepção da história enquanto experiência humana viva e concreta, algo que faltava em absoluto ao sistema kantiano, segundo Benjamin. Mas muito mais importante, no que diz respeito ao ensaio “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”, e ao mesmo tempo bem menos conhecida no Brasil, caberia destacar a figura de Georg Hamann.

Hamann foi um pré-romântico alemão do século XVIII, interlocutor e ao mesmo tempo adversário radical de Kant e do Iluminismo em geral. Hamann, que muito apropriadamente ficou conhecido como o Mago do Norte, defendia que a verdade e o conhecimento residiam na linguagem. “Linguagem, o único, primeiro e último órgão e critério da Razão” (cf. GALLUCI, 2003), dizia ele. Essa frase resume bem o essencial do pensamento desse místico da linguagem, que exerceria uma grande influência nos já citados Schlegel e Novalis. Esses, por sua vez, como já vimos, iriam

ser decisivos na constituição do pensamento de Benjamin. Portanto, queremos salientar aqui um eixo clara e documentadamente estabelecido entre Hamann, Schlegel, Novalis e Benjamin.

A Razão a que se refere Hamann na frase citada acima deve ser vista como muito distinta daquela Razão kantiana. Na verdade, opõe-se a ela frontalmente, e foi estabelecida no seu livro intitulado *Metacrítica sobre o purismo da razão*, publicado três anos após a *Crítica da razão pura de Kant*, fazendo-lhe um ataque direto. Se aceitarmos as informações de Natacha Gallucci, que há alguns anos defendeu tese sobre Georg Hamann, quase nada foi traduzido de sua obra no Brasil – salvo uma ou duas exceções –, o que não contribui para um melhor entendimento do ensaio “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”. É pertinente lembrar que Hamann é praticamente o único autor citado nesse ensaio de Benjamin. Mas isso é apenas um sintoma mais visível de que tal ensaio foi escrito sob uma forte influência do Mago do Norte, além da tradição cabalística, trazida a Benjamin em primeira mão por Gerhard Scholem, tradição essa partilhada por Hamann, convém lembrar. Mas antes de tratarmos dessa dimensão mística presente em sua obra filosófica, voltemos àquela questão do sistema.

“Hamann sustenta que os sistemas filosóficos são meras ‘formas’ que obscurecem o acesso à verdade. Tais sistemas colocariam armadilhas ao pensamento, como aquela na qual haveria caído Kant, e que lhe fez refletir sobre a Razão, mas esquecer da Linguagem”, argumenta Gallucci (2003, p. 23). Bem antes desse ataque frontal a Kant, Hamann havia publicado, em 1762, a sua *Estética in nuce: uma rapsódia em prosa cabalística*, e em 1770 viria à luz *O Cavaleiro Rosa-Cruz: última opinião sobre a origem divina e humana da linguagem*. Esse livro “inseria-se diretamente nos debates que então se travavam sobre a origem da linguagem. De um lado aqueles que a viam como uma invenção humana, de outro aqueles que a viam como um dom divino”, conforme ainda Gallucci (2003, p. 20). Hamann irá construir sua concepção considerando a hipótese de abarcar as duas tendências, ou seja, a linguagem teria uma origem tanto divina quanto humana. No que diz respeito à origem humana, Hamann se afastaria das concepções de cunho natural e histórico, como as de Rousseau e Herder, para pensar em uma origem humana adâmica. Ou seja: o Verbo divino teria criado o mundo e depois seria dado a Adão o poder de *nomeação*.

Não por acaso, Hamann adotaria o livro do *Gênesis* como fundamento da sua teoria da linguagem. Também não por acaso, o mesmo livro bíblico constitui a fonte

essencial do ensaio de Benjamin “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”. Aí também ele irá refletir sobre o mistério da origem da linguagem. Não fica difícil concordar com Gallucci (2003, p. 150) quando afirma que a “Teologia aparece como uma chave de leitura” para o ensaio que estamos enfocando. Mas Benjamin faz uma leitura profana do *Gênesis*, o que o distingue de Hamann, que era um pietista convicto, portanto, um crente. Benjamin é bem claro em relação a isso. Ao justificar a escolha pelos primeiros capítulos do *Gênesis*, afirma não utilizar a Bíblia “enquanto verdade revelada, mas sim indagar o que resulta quando se considera o texto bíblico em relação à própria natureza da linguagem.” (BENJAMIN, 2011, p. 60). Em outro momento, no entanto, e com a mesma convicção, Benjamin escreve que “a imediaticidade de toda a comunicação espiritual é o problema fundamental da teoria da linguagem e, se quisermos chamar de mágica essa imediaticidade, então o problema originário da linguagem será a sua magia” (BENJAMIN, 2011, p. 54).

Como se constata, ele aqui não poderia ser mais claro. Semelhante a tantos outros textos que ainda escreveria, o jovem Benjamin coloca-se nesse momento num *limiar*, num lugar de *passagem*. No caso, entre um enfoque de caráter mais científico, quando delimita o uso profano que faz do *Gênesis*, e um de caráter mais místico, ou mais propriamente aberto à magia. Como diz textualmente: “se quisermos chamar de mágica” etc. O que acaba por conduzi-lo ao ambiente francamente místico de Hamann. Mas não precisamos ir tão longe. Ele permanece, de fato, nesse espaço *indecidível* entre o sagrado e o profano. O que nos permite entender melhor uma expressão tão marcante que cunharia anos depois, qual seja, a de “iluminação profana”. Não há aqui contradição nenhuma, desde que aceitemos que a figura do paradoxo, nesse e em vários outros momentos, é algo constitutivo do pensamento de Benjamin.

Voltemos agora à questão da *imediaticidade* levantada por Benjamin na citação acima, ou seja, a ideia de que comunicações da ordem do espiritual são *não-mediadas*. Vale dizer: são *imediatas*. Essa concepção desempenhará papel estruturante em inúmeros textos de Benjamin, e será particularmente teorizada em dois pequenos ensaios, ambos de 1933: “Doutrina da semelhança” e “Sobre a faculdade mimética”. Trata-se do tema do “semelhante” ou da “analogia”, daquela faculdade mimética de que dispõem os seres da natureza, em especial os seres humanos. De forma muito particular interessará a Benjamin as semelhanças extrassensíveis, que têm no poema “Correspondências”, de Baudelaire, o seu mais famoso exemplo no campo das letras. Relembro apenas os versos iniciais, na tradução de Ivan Junqueira:

*A Natureza é um templo onde vivos pilares
Deixam filtrar não raro insólitos enredos;
O homem o cruza em meio a um bosque de segredos
Que ali o espreitam com seus olhos familiares.*

Não por acaso, esse talvez seja o mais representativo dos poemas daquela escola literária que ficou conhecida como Simbolismo. Escola que mais longe levou a valorização da linguagem, vendo nela o alfa e o ômega da realidade, muito semelhante ao modo como Hamann a concebia. Assim, tanto para o Mago do Norte quanto para Benjamin, mais de cem anos depois, não havia nada, rigorosamente falando, exterior à linguagem, do ponto de vista humano.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. São Paulo:Duas Cidades, 2011.
- _____. On the program of the coming philosophy. In: _____. *Selected writings*. Cambridge/London:Massachusetts/England, 1996.
- _____. *La metafísica de la juventud*. Barcelona:Paidós, 1993.
- _____. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo:Summus, 1984.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo:Ática, 1995.
- GALLUCCI, Natacha. *Walter Benjamin, Johann Georg Hamann: Considerações sobre a essência espiritual da linguagem*. Campinas:Unicamp, 2003. (Dissertação de Mestrado).
- MURICY, Kátia. A magia da linguagem. In: _____. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro:Relume Dumará, 1998.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo*. São Paulo: Fapesp / Iluminuras, 1999.

5. A TRADUÇÃO COMO TAREFA ÉTICA DA LINGUAGEM

REJANE PIVETTA DE OLIVEIRA

*Onde acaba a linguagem, começa não o indizível,
mas a matéria da palavra. (AGAMBEN, 2012, p. 27)*

A TRADUÇÃO NO PRINCÍPIO DO NOME

O conhecido ensaio de Walter Benjamin, “A tarefa do tradutor”, tem sido, desde sua publicação, em 1921, referência constante nos estudos da linguagem e da tradução, gerando múltiplas camadas de interpretações que, quanto mais se acumulam, mais evidenciam a resistência do texto a explicações. Essa vida prolífica do ensaio benjaminiano está em relação direta com sua composição poética, cujas imagens, tão sugestivas quanto enigmáticas, defrontam o intérprete com os limites e os impasses do dizer da linguagem. Assim, “A tarefa do tradutor” é um texto que, em si mesmo, constitui a demonstração da teoria nele formulada: a tradução como operação de leitura que renova os sentidos, passando adiante um segredo sempre vivo e jamais revelado.

A tradução, nos termos benjaminianos, não se orienta por um ponto de chegada – o conteúdo da linguagem original não é a sua meta final. A tradução não transmite um sentido verdadeiro, ela é, antes, um desdobramento do original, em íntima conexão com a sua forma, “encerrada em sua traduzibilidade”¹ (BENJAMIN, 2011, p. 102). A forma de que fala Benjamin não é uma abstração, mas o modo mediante o qual as coisas existem e se manifestam. E o que se manifesta, na tradução, é o “teor” da linguagem, enquanto *médium*, veículo de transmissão de uma percepção, de um modo de significar e de ser das coisas, conforme uma apreensão sensível do mundo, transmitida à linguagem.

As línguas, mais do que comunicar um conteúdo, são um modo de visar os objetos. Sendo assim, enquanto forma, importa à tradução captar o modo de visar, e não o objeto visado (BENJAMIN, 2011). Por isso, a tradução é um “modo algo provisório de lidar com a estranheza das línguas” (Ibidem, p. 110), nas suas diferentes formas de conceber o mundo. Nessa medida, a tradução é um exercício de relação com a diferença e, mais do que isso, com a alteridade do outro², uma vez que este não pode ser reduzido a explicações, nem fixado por um sentido último e acabado. O outro é o que não possuímos, o que não pode ser reduzido à identidade do mesmo. De maneira análoga, a tradução não se reduz a um reflexo do original, não tem pretensão de verdade, mas põe em evidência a diversidade de formas de expressão das línguas, sem que o sentido original possa ser apropriado ou dominado pelo discurso que pretende dizê-lo, deduzi-lo através de conceitos e imagens universais.

Para compreendermos as implicações que a teoria benjaminiana da tradução traz a uma compreensão ética da linguagem, não podemos perder de vista a tensão entre uma concepção mítica (e teológica) da linguagem e as modernas teorias do signo como sistema formal de representação. No ensaio “Sobre a linguagem em geral e a linguagem dos homens”, de 1916, o autor atém-se ao problema das origens da linguagem, descartando qualquer abordagem evolutiva, que apenas dizem sobre as transformações da linguagem, mas nada esclarecem sobre o modo como foi criada. Para Benjamin (1992), a linguagem é muito mais do que um problema linguístico: está ligada à própria constituição do mundo. Ela é uma manifestação não só do homem,

¹ Benjamin não explicita do conceito de traduzibilidade, mas indica que uma “determinada significação contida nos originais se exprime em sua traduzibilidade” (2011, p. 104), ou seja, a traduzibilidade tem relação com a “sobrevida” do original, renovado em constantes traduções. A traduzibilidade diz, portanto, da vida do original, no devir da história.

² A alteridade do outro é como Emmanuel Levinas (2009) define a relação ética, em que o outro sempre se apresenta como um rosto, em sua infinita transcendência e mistério.

pois toda a natureza nela se exprime e se apresenta. No que quer que seja existe linguagem; tudo o que existe tem relação com a linguagem.

Esse princípio da linguagem como manifestação de tudo é diferente de entendê-la como representação, uma vez que não se trata de signos que se colocam no lugar de outra coisa, substituindo-a. Tal concepção é central na epistemologia benjaminiana, que concebe o conhecimento como inseparável da sua condição de linguagem. O que a linguagem comunica, diz Benjamin, não são as coisas, mas a essência linguística correspondente à essência espiritual das coisas. Portanto, não se trata de exprimir algo *através* da linguagem; importa é “a expressão imediata que *nela* se transmite” (BENJAMIN, 1992, p. 178).

A linguagem é um *médium* que se transmite *em si* mesma, ao invés de transmitir conteúdos verbais (Ibidem, p. 180). Benjamin afirma que a “compreensão mais profunda e íntima das coisas” (Ibidem) implica o reconhecimento de uma *linguagem designadora*, aquela que corresponde ao “verdadeiro nome”, atribuído pelo homem às coisas criadas pela palavra divina. Apenas o homem não é fruto da palavra, mas da própria matéria – o barro – da criação. A obra da criação se completa com o poder de nomear concedido por Deus ao homem, que, por sua vez, percebe o mundo como manifestação do espírito divino traduzido na linguagem dos nomes. Desse modo, o nome não é a atribuição de meros signos, mas a própria possibilidade de os objetos, na sua essência espiritual, comunicarem-se ao homem. Nesses termos, dado que Deus criou as coisas, ao nomeá-las, o homem nada mais faz do que reconhecer nelas a presença do Criador, manifestada na linguagem humana dos nomes. O nome, a palavra adâmica, é, portanto, a primeira forma de tradução da linguagem. E o que o nome traduz é a pura cifra de Deus, que fez as coisas integralmente exprimíveis por um nome.

Nessa perspectiva mítica, a relação entre o nome e a coisa é antes de revelação do que de representação, pois se trata de reconhecer no nome a pura expressão espiritual, a manifestação divina que dele emana. Deus deu ao homem um poder semelhante ao seu, por meio do qual a criatura leva adiante a obra do Criador, conservando, na palavra, a dimensão espiritual que o aproxima da experiência divina. Vista nesses termos, a linguagem da criação – que também é a da arte – não tem como objetivo a comunicação, não sendo, por isso, orientada para a recepção, o destinatário. É com essa ideia que Benjamin inicia seu ensaio sobre a tradução, assinalando exatamente que a tradução não tem como objetivo comunicar-se com o leitor, apagar a natureza

de *médium* da linguagem – caso em que a tradução seria a “transmissão inexata de um conteúdo inessencial” (BENJAMIN, 2011, p. 102). A linguagem da arte (a que a tradução presta tributo) é uma invocação ao que está fora do seu alcance de exprimir – ou seja, o mistério, o enigma, a cifra a ser interpretada.

Contudo, a plenitude mítica da linguagem é inalcançável na dimensão histórica do tempo. O aspecto mais decisivo da linguagem do homem na modernidade é o seu caráter arbitrário, sua dimensão sígnica, recusando a semelhança orgânica com as coisas. O domínio das técnicas de reprodução da arte e da informação, a presença da máquina nos processos industriais e a tecnologia bélica constituem a barbárie dos novos tempos, um tempo pobre de experiências, em que a linguagem emudeceu, perdeu seu poder de transmissão de conselhos e ensinamentos, tal como Benjamin analisa nos ensaios *Experiência e pobreza*, de 1933, e *O narrador*, de 1936.

A perspectiva messiânica que tantas vezes rendeu a Benjamin acusações de antidialético e regressivo (a exemplo das críticas de Adorno) tem seu significado melhor esclarecido no contexto de sua teoria da linguagem. Paul de Man (1983), no ensaio sobre *A tarefa do tradutor*, salienta que o tom profético e messiânico das formulações benjaminianas estão, à primeira vista, muito distantes do espírito crítico da modernidade³. Aparentemente, diz Paul de Man, Benjamin assume uma interpretação essencialista da poesia, como se nela a dimensão sagrada e inefável da linguagem fosse plenamente realizada. No entanto, não há nada de ingênuo na leitura de Benjamin, pois não se trata de uma defesa do retorno à unidade do mito, como também não é o caso de lamentar a perda, no presente histórico, da experiência originalmente essencial.

É no horizonte da mudança histórica que se situa a teoria da tradução de Benjamin, visto que a tradução é um modo privilegiado de manifestar a “pervivência”⁴

³ Paul de Man inicia seu texto retomando a exposição de Gadamer sobre os principais avanços do pensamento da modernidade em relação à filosofia idealista alemã, sintetizados no argumento da perda da ingenuidade quanto ao papel modelador da linguagem na postulação, na reflexão e nos conceitos da filosofia. A ideia de sujeito como ego, subjetividade e espírito perde interesse na modernidade, que passa a dar maior atenção ao fenômeno da linguagem. É nesse contexto que Paul de Man afirma: “If we compare the critical, dialectical, nonessentialist (because pragmatic to some extent, since an allowance is made for common language) concept of modernity which Gadamer here advances, with Benjamin’s text on language in «The Task of the Translator,» then at first sight, Benjamin would appear as highly regressive. He would appear as messianic, prophetic, religiously messianic, in a way that may well appear to be a relapse into the naivete denounced by Gadamer; indeed, he has been criticized for this (1983, p. 15).

⁴ A pervivência é o que permanece após o desaparecimento do original, a sua “sobrevida” (*Überleben*), conforme traduz Suzana Lages, o que tem um sentido diverso de “sobrevivência”, conforme preferem alguns tradutores, como João Barrento (In: BRANCO, 2008), às custas da perda da ideia de morte e de vida após a morte que está em jogo na relação entre o original e a tradução na teoria de Benjamin.

do original. Na leitura maniana, a tradução confirma a morte do original, “é um olhar retrospectivo sobre um processo de maturidade que terminou...” (1983, p. 25, tradução nossa). O que a tradução assinala, pois, não é propriamente a vida do original, mas sua sobrevida, expondo as articulações discrepantes entre o passado do original e o presente da tradução, sem a indicação de um fim, um *telos*, um momento preciso do tempo, mas contendo uma dimensão de futuro como “figura linguística da temporalidade” (LAGES, 2002, p. 177).

Assim, a tradução marca o movimento incessante das línguas, exibindo os deslocamentos de sentido no devir do tempo. Por isso, a tarefa do tradutor é, ao mesmo tempo, desistência⁵: “O tradutor tem que desistir da tarefa de reencontrar o que estava no original” (DE MAN, 1983, p. 20, tradução nossa)⁶. O malogro da tradução como sentido verdadeiro que jamais se dá a conhecer encontra, nas narrativas de Kafka, uma perfeita ilustração, sobretudo na figura do mensageiro⁷, encarregado da transmissão de uma mensagem, cujo sentido desconhece e nunca chega ao destinatário final e, mesmo que chegasse, de nada adiantaria, pois o tempo seria outro. Contudo, a revelação permanece potencial, como promessa a ser cumprida em um outro tempo, que decorre do fluxo do passado ao presente, carregado nas formas linguísticas:

A linguagem da natureza é comparável a uma senha secreta, que cada sentinela passa à próxima na sua própria linguagem, mas em que o conteúdo da senha é a linguagem da própria sentinela. Toda a linguagem superior é tradução da inferior, até que na última clareza desabroche a palavra de Deus, que é a unidade deste movimento da língua. (BENJAMIN, 1992, p. 196).

A “unidade do movimento da língua” significa que, de alguma forma, todas as línguas têm afinidade entre si. A dispersão de Babel põe fim à totalidade do mundo, criado na observância à palavra divina, ou na perfeita sintonia entre a língua de Deus e a dos homens. Desse modo, a tradução opera um corte na unidade da linguagem,

⁵ Conforme lemos em Paul de Man, *Aufgabe*, tarefa, pode significar também aquele que desiste: *Aufgabe, task, can also mean the one who has to give up* (1983, p. 21). Suzana Lages (2002) refere-se ao termo alemão como “tarefa e renúncia”.

⁶ No original: The translator has to give up in relation to the task of refinding what was there in the original (DE MAN, 1983, p. 20).

⁷ É o caso de uma pequena parábola que aparece na novela *A grande muralha da China* (da qual trataremos mais adiante neste texto) e, isoladamente, em “Uma mensagem imperial”, integrante da coletânea *Um médico rural* (Trad. de Modesto Carone, 1999).

que passa a existir como uma superfície de abismos, um lugar de tensão, que leva de uma língua à outra, na busca incessante da “semente oculta de uma língua mais elevada” (Idem, 2011, p. 110). O móvel da tradução é atingir estágios mais elevados da linguagem, o que é dado acontecer em alguns momentos raros, mas nunca de maneira definitiva. Assim, a tradução aspira a uma esfera superior, oculta, mas “indicando o âmbito predestinado e interdito da reconciliação e plenitude das línguas” (Ibidem).

Pensada nos termos de uma ética da linguagem, a tradução implica o tensionamento dos sentidos, expondo conflitos e diferenças, nos limites da possibilidade de dizer o outro recalcado, suprimido e silenciado, como um dizer a contrapelo. Assim, podemos entender que a teoria benjaminiana da tradução é uma proposta de leitura do outro estranho e irreduzível à identidade construída por uma linguagem monolítica. Nas próximas seções deste capítulo, tomaremos as imagens arquitetônicas da “ponte” e da “marulha”, em duas narrativas de Kafka (*A ponte* e *A grande muralha da China*); e, ainda, a imagem biológica do contágio, constitutiva de um pequeno relato em forma de carta, intitulado *Pós-escrito*, do livro *Elizabeth Costello*, de J. M. Coetzee, a fim de explorarmos abismos, passagens e deriva da linguagem postas em cena pela tradução.

PONTE E ABISMO

Aquilo que não podia ser explicado está perfeitamente contido naquilo que não explica mais nada.

(AGAMBEN, 2012, p. 135)

A parábola de Kafka, em que um homem se converte em ponte e cai no próprio abismo sobre o qual se estende, oferece-se como um “código de gestos” (BENJAMIN, 1985, p. 146), cuja significação é indecifrável:

A Ponte

Eu estava rígido e frio, era uma ponte estendido sobre um abismo. As pontas dos pés cravadas deste lado, do outro as mãos, eu me prendia firme com os dentes na argila quebradiça. As abas do meu casaco fluuavam pelos meus lados. Na profundidade fazia ruído o gelado riacho de trutas. Nenhum turista se perdia naquela altura intransitável, a ponte ainda não estava assinalada nos mapas. Assim eu estava estendido e esperava; tinha de esperar. Uma vez erguida, nenhuma ponte pode deixar de ser ponte sem desabar.

Certa vez, era pelo anoitecer - o primeiro, o milésimo, não sei -, meus pensamentos se moviam sempre em confusão e sempre em círculo. Pelo

anoitecer no verão o riacho sussurra mais escuro - foi então que ouvi o passo de um homem! Vinha em direção a mim, a mim. - Estenda-se, ponte, fique em posição, viga sem corrimão, segure aquele que lhe foi confiado. Compense, sem deixar vestígio a insegurança do seu passo, mas, se ele oscilar, faça-se conhecer e como um deus da montanha, atire-o à terra firme.

Ele veio; com a ponta de ferro da bengala deu umas batidas em mim, depois levantou com ela as abas do meu casaco e as pôs em ordem em cima de mim. Passou a ponta por meu cabelo cerrado e provavelmente olhando com ferocidade em torno deixou-a ficar ali longo tempo. Mas depois – eu estava justamente seguindo-o em sonho por montanha e vale - ele saltou com os dois pés sobre o meio do meu corpo. Estremeci numa dor atroz sem compreender nada. Quem era? Uma criança? Um sonho? Um saltador de estrada? Um suicida? Um tentador? Um destruidor? E virei-me para vê-lo. – Uma ponte que dá voltas! Eu ainda não tinha me virado e já estava caindo, desabei, já estava rasgado e trespassado pelos cascalhos afiados, que sempre me haviam fitado tão pacificamente da água enfurecida. (KAFKA, 2002, p. 64).

É notável nessa narrativa exemplar a quase completa anulação da ação. O texto é composto com uma sequência de quadros: primeiro, a imagem de um ser humano estendido como uma ponte sobre um abismo, num cenário desolado e fora do mapa, à espera improvável de um turista que se arrisque a passar para o outro lado. Aqui, o tempo parece parado: o homem espera, inerte na sua condição de ponte. Na cena seguinte, o personagem e narrador ouve passos se aproximando, em meio a pensamentos “sempre em confusão e sempre em círculo”. No último quadro, temos a ação definitiva, um simples gesto desconcertante, em que o humano-ponte, num movimento inesperado, volta seu olhar para o caminhante improvável que o pisoteia e o agride violentamente, provocando seu desabamento sobre os “cascalhos afiados, que sempre me haviam fitado tão pacificamente da água enfurecida”.

A descrição exata e objetiva das cenas não nos permite, paradoxalmente, decidir o sentido dessa parábola, elaborada em torno da imagem incógnita da ponte estendida num limiar de tempo e espaço, sonho e realidade. A condição indefinível se mostra na própria identidade híbrida do personagem, um estranho homem-ponte⁸, cuja atuação

⁸ São muitas as histórias de Kafka que apresentam personagens transformadas em bichos ou coisas, como o inseto Gregor Samsa, em *A metamorfose*; o macaco Pedro em “Um relatório para uma academia” e o ser indefinível Odradeck, de “A preocupação do pai de família” (ambos de *Um médico rural*, 1999); a cantora Josefina, que pertence ao povo dos camundongos, em “Josefina, a cantora ou o povo dos camundongos”, e o bicho sem nome que escava túneis em “A construção” (reunidos no livro *Um artista da fome/A construção*, 1998). Muitos outros exemplos podem ser encontrados na obra de Kafka, reiterando a imagem da condição humana indefinida, frágil e ínfima.

reduz-se a um comportamento gestual. O gesto, segundo a análise de Benjamin (1985) sobre Kafka, equipara a ação das personagens de Kafka ao teatro tradicional chinês, puramente gestual e ao ar livre⁹.

A natureza cênica de muitas narrativas de Kafka chama atenção para os gestos “excessivamente enfáticos” das personagens, inadaptadas às “situações habituais” (BENJAMIN, 1985, p. 146). Assim, as atitudes das personagens permanecem insólitas, não “conhecemos a doutrina contida nas parábolas de Kafka”, nas quais os gestos são apenas “resíduos” de antigos ensinamentos, ou antes preparam uma outra doutrina, impenetrável à compreensão (Ibidem, p. 147).

Para Benjamin, a grande preocupação de Kafka é com “a organização da vida e do trabalho na comunidade humana” (Ibidem), com o destino absurdo que circunscreve a ação do homem no grande teatro do mundo, no qual interpretam a si mesmos. Daí vem todo o estranhamento, pois não há verdadeiramente um papel a que as personagens possam ser identificadas, o jogo de aparências é às avessas: os atores não querem parecer o que não são (recusam representar o papel de outro), mas verdadeiramente são o que parecem não ser, ou seja, eles próprios. *Um relatório para uma academia* é o exemplo emblemático dessa situação, em que um macaco relata para uma plateia de doutores como escapou da jaula, imitando o comportamento humano. Contudo, o macaco não quer parecer humano, ele imita apenas para encontrar uma saída, para ser exatamente o que é, um macaco – para espanto dos leitores incrédulos ante a cena.

Em *A ponte* temos a mesma estranheza, pois a personagem que “representa” o papel do título parece fazer parte do teatro do mundo, encenando um destino que nega, à primeira vista, o papel esperado que se cumpra. A ponte de Kafka é exatamente o que parece não ser, ou exatamente aquilo que é e preferimos acreditar que não seja: a impossibilidade de travessia. A ponte de Kafka cai sobre o abismo, e nisso reside, irônica e tragicamente, o cumprimento do seu destino de ponte. Sendo assim, a tentativa de recobrir o sentido dessa narrativa afigura-se vã, pois a ponte – inteiramente linguagem que se volta para si mesma – é construída para negar exatamente a função de transpor o abismo: ela existe como gesto de linguagem, linguagem que não é ponte, mas abismo. A parábola de Kafka ilustra o fracasso da

⁹ Benjamin salienta que esse tipo de teatro é relevante em *América*, obra na qual Kafka coloca em cena o renascimento do herói, no “grande teatro ao ar livre de Oklahoma” (1985, p. 145).

palavra em trazer segurança e conciliação para a vida, à moda dos narradores antigos. Porém, isso não significa a danoção humana, apenas uma consciência muito mais arguta contra as crenças ingênuas criadas pelas “ilusões de cena” e as falsas promessas de felicidade: é preciso não se render ao “canto das sereias”¹⁰.

As narrativas fragmentárias, intervalares e paradoxais de Kafka acabam por evidenciar uma outra potência da linguagem, como um espaço vazio, livre das ilusões mitificadoras da verdade. A ponte, nesse caso, cumpre um papel equivalente ao funcionamento da linguagem na tradução, pois sua função não é juntar as margens do abismo, mas marcar a fissura, a descontinuidade, tal como a descreve Benjamin na imagem do vaso quebrado:

Da mesma forma como os cacos de um vaso, para serem recompostos, devem encaixar-se uns aos outros nos mínimos detalhes, mas sem serem iguais, a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, conformar-se amorosamente, e nos mínimos detalhes, em sua própria língua, o modo de visar do original, fazendo assim com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de um vaso (2011, p. 115).

A função da tradução não é apagar a diferença entre as línguas, uma vez que elas constituem, cada qual, um universo distinto de percepção e expressão. Não há um *continuum* de sentido entre duas línguas – sempre haverá proximidade e distância entre elas, implicando um trabalho de construção de pontes precárias que permitam o trânsito entre as línguas apenas para evidenciar o abismo que as separa.

A tradução contém um elemento de violência simbólica contra a unidade da linguagem e a imposição de uma língua única, que se erige como impostura, conforme a pretensão de Babel. Na releitura que Jacques Derrida faz do mito de Babel, a construção da torre é a tentativa da imposição violenta de uma linhagem, de um lugar e de um nome, encetando sua desconstrução e a necessidade da tradução, “como em situação de xequê” (DERRIDA, 2006, p. 18) – sempre na iminência do fracasso. Para Derrida “a tradução torna-se necessária e impossível como o efeito de uma luta pela apropriação do nome” (Ibidem, p. 19), aquela que movia os homens à fundação de um

¹⁰ Kafka tem um conto chamado “O silêncio das sereias” (In: *Narrativas do espólio*, 2002), em que a personagem, Odisseus, vence o mito opondo a ele um jogo de aparências e artifícios. As sereias de Kafka não cantam, mas essa arma, mais terrível que o canto, não é suficiente diante da astúcia do herói – “na fronteira do mito e do conto de fadas” (BENJAMIN, 1985, p. 143) – que se vale dos estratagemas transmitidos pela tradição, de modo tão ingênuo quanto firme, fazendo as sereias desaparecerem na distância de seu olhar.

reino, pelo qual pretendiam colocar uma “razão no mundo”, que Derrida interpreta como uma “violência colonial” e um “imperialismo linguístico”, que Deus interrompe “quando lhes impõe e opõe seu nome”. Assim,

Ele os destina à tradução, ele os sujeita à lei de uma tradução necessária e impossível; por conseguinte, do seu nome próprio traduzível-intraduzível, ele libera uma razão universal (esta não será submetida ao império de uma razão particular), mas ele limita por isso a universalidade mesma: transparência proibida, univocidade impossível. A tradução torna-se a lei, o dever e a dívida que não se pode mais quitar (DERRIDA, 2006, p. 25).

A tradução afigura-se como uma marca de recordação do perigo – o perigo da conciliação ilusória, à custa do apagamento da violência inerente à imposição do nome. Na sua “necessidade como impossibilidade” (Ibidem, p. 21), a tradução é a evidência maior da condição confusa de todas as línguas, da tensão inerente ao sentido das palavras, que tem em Babel (um mito, uma cidade, uma torre, uma linhagem, um nome, enfim, pertencente a todas as línguas e intraduzível enquanto nome próprio) um caso exemplar.

A parábola da ponte de Kafka, nesses termos, reencena o mito da Queda em termos linguísticos, pois está implícito, seja na expulsão do paraíso, seja na destruição da torre de Babel, a condenação da linguagem a um conhecimento precário. A linguagem da Queda padece de incompletude e vazio, sofrimento maior que marca a trajetória humana apartada da presença divina, doravante lembrada como traço, resquício, resíduo da linguagem bem-aventurada, que um dia foi plena de conhecimento e sabedoria.

A fábula kafkiana não nos deixa enganar sobre os “tempos sombrios” em que vivemos, o que é preciso traduzir com palavras e imagens capazes de afastar a ilusão de retorno a uma conciliação idílica, à unidade e à plenitude do paraíso. A salvação após a Queda impõe uma atitude profana, que não é exatamente niilista, mas um esforço contínuo de reconstrução, que nunca chega a um acabamento definitivo, tal como a tradução é sempre uma tentativa de restituição renovada de um sentido original inapreensível. A tradução guarda, assim, uma promessa de futuro, mas o que a linguagem capta é um presente assustador, dominado pela técnica e por uma razão mecanicista e burguesa, em favor do império do sentido único. Nesses termos, a

tradução afirma-se como realização profana da linguagem, na sua limitada capacidade de “tocar” o original de maneira fugaz, tal como Benjamin ilustra na imagem do ponto e da tangente:

Da mesma forma com que a tangente toca a circunferência de maneira fugidia e em um ponto apenas, sendo esse contato, e não o ponto, que determina a lei segundo a qual ela continua sua via reta para o infinito, a tradução toca fugazmente e apenas no ponto infinitamente pequeno do sentido do original, para perseguir, segundo a lei da fidelidade, sua própria via no interior da liberdade do movimento da língua (2011, p. 117).

Benjamin inverte o sentido normalmente atribuído à tradução com correspondência e fidelidade ao original: não se trata de reproduzir o original, pois este não pode ser apreendido em seu todo e, além disso, não permanece sempre o mesmo, pois nele as palavras sofrem uma espécie de “maturação póstuma”, e renascem na tradução. As imagens ligadas à morte e ao renascimento remetem ao ciclo da vida, que não se restringe apenas ao homem, mas à história que impregna a existência de todos os seres vivos e inanimados. Benjamin confere uma nova vitalidade à linguagem, inserindo-a no fluxo de sua existência histórica, na qual a dimensão da origem está incorporada.

Assim, a tradução é uma tarefa que se alimenta do impulso vital oferecido pelo contato com o original, que não sobreviveria não fosse por isso. Trata-se da *pervivência*, da continuidade para além do desgaste do tempo. A revitalização do original está em relação direta com o seu índice de traduzibilidade: quanto mais informativo for o original, menos a tradução tem a ganhar e, contrariamente, a traduzibilidade é tanto maior quanto mais poético e fugidio for o sentido do texto original (BENJAMIN, 2011). Daí que o modelo benjaminiano de tradução seja o texto poético e, num nível mais elevado, o texto sagrado. Kafka escreve com alto grau de traduzibilidade, pois alia a escrita literária à forma dos textos religiosos, ao que se soma ainda o fato de escrever em alemão, levando para essa língua a percepção de uma outra língua, o tcheco.

A literatura de Kafka, situando-se no terreno da impossibilidade e do irrealizado, é uma poderosa alegoria da tradução como promessa de redenção, que se cumpre não no retorno à origem, à língua pura, mas no processo de sucessivas transformações e metamorfoses do dizer de uma língua em outra, de uma forma em outra, deixando evidentes as descontinuidades dessa passagem – vislumbradas na imagem da ponte

desabada sobre o abismo, que faz par com outra figura arquitetônica: a muralha inacabada, fragmento e recordação da Torre de Babel.

MURALHA E PASSAGENS

No lugar onde a linguagem fosse perfeitamente acabada, perfeitamente delimitada, começaria o outro riso, o outro pranto da humanidade.
(AGAMBEN, 2012, p. 109)

A *grande muralha da China* inicia com uma explanação sobre o modo de construção da muralha, segundo o princípio da construção parcial. Um exército de trabalhadores realiza uma extensão de 500 jardas, enquanto outro executa o mesmo em outro ponto do território, até encontrar com o primeiro. Depois, os grupos se deslocam para outras paragens. Com esse sistema, são deixadas enormes brechas, lacunas que nunca são preenchidas, segundo contam as muitas lendas originadas da construção da muralha e que jamais poderão ser confirmadas por uma só pessoa, devido à extensão inabarcável da obra.

O método descontínuo de construção da muralha revela a inutilidade da obra para servir de proteção contra improváveis povos invasores do Norte. Contudo, há um comando superior que se encarrega de alimentar as esperanças dos trabalhadores: quando já tinham perdido “toda a confiança em si próprios, na muralha e no mundo” (KAFKA, s.d., p. 10), eram mandados para bem longe e, durante a viagem, viam pedaços da muralha construídos, recebiam homenagens, medalhas, assistiam a comemorações, e assim o desejo de voltar mais uma vez a trabalhar na muralha da nação tornava-se irresistível. (Ibidem, p. 10-11). De maneira irônica, o narrador mostra que a crença no sentido de completude é obtida a partir da dominação e da manipulação do povo e, ainda mais, produz discursos reforçadores de mitos, produtores de alienação.

A imagem da muralha descontínua e fragmentada pode ser associada à relação de distanciamento e proximidade da tradução face ao original, conforme estabelecem duas figuras arquitetônicas usadas por Benjamin:

Pois a frase constitui o **muro** que se ergue diante da língua do original e a literalidade, sua **arcada** (BENJAMIN, 2011, p. 115, grifo nosso).

O “muro” e a “arcada” sinalizam distintos regimes linguísticos da tradução: aquele apoiado na frase, da ordem do sintagma; e aquele baseado na palavra, da ordem do

paradigma. Nos termos benjaminianos, a tradução, ao atentar para a organização da frase, impõe nexos sintáticos que naturalizam o sentido, impedindo que se veja a diferença intransponível entre as línguas (o “muro” que as separa). Benjamin propõe um modelo de tradução em que a literalidade da sintaxe evidencie a palavra como “elemento originário do tradutor” (Ibidem, p. 115), pois é no espaço deixado entre as palavras (a “arcada”) que a verdade revela-se, de maneira insuspeitada. A realização em mais alto grau desse ideal de tradução é alcançada pelas Escrituras Sagradas, na forma da versão interlinear:

Pois todos os grandes textos escritos contêm, em certa medida (...) a sua tradução virtual entre as linhas. A versão interlinear do texto sagrado é o arquétipo de toda a tradução” (Ibidem, p. 119).

O tradutor, talvez mais do que a tradução, seja a figura central do ensaio, que se soma à galeria de outras personagens do pensamento benjaminiano: o *flâneur*, o colecionador, a prostituta, a criança, entre outros. Na tarefa a que cada um se lança, há em comum a atitude de romper os esquematismos correntes, propor uma ordem diversa de leitura do mundo, uma nova forma de conhecê-lo.

A *Grande Muralha da China*, nesses termos, constitui-se como alegoria epistemológica, pois procede à desconstrução das verdades artificialmente fabricadas. O narrador acumula em seu relato uma série de micronarrativas, entre elas, a história de um livro, escrito por um erudito durante a construção da muralha, no qual estabelece uma comparação entre esta e a Torre de Babel. O estudioso empenha-se em provar que a Torre falhou em seus objetivos “não pelas razões universalmente conhecidas”, pois suas investigações teriam levado à descoberta de que a ruína da Torre era devida à “fraca resistência de sua base” (KAFKA, s.d, p. 12). Na hipótese do erudito, “a Grande Muralha ofereceria, pela primeira vez na história da humanidade, uma base segura para uma nova Torre de Babel” (Ibidem). A isso, o narrador questiona: “Como podia a muralha, que nem sequer formava um círculo, mas apenas uma espécie de quarto de círculo, servir de base a uma torre? É óbvio que aquilo só podia ser entendido num sentido espiritual” (Ibidem).

A analogia da muralha à Torre de Babel é apresentada na narrativa ironicamente, evidenciando a fragilidade das explicações, a distorção fantasiosa do próprio mito como um artifício de controle dos trabalhadores para que se mantenham unidos no propósito de edificação da muralha, comparável à construção de uma nova Torre de

Babel. A *Grande Muralha* mostra como um projeto descomunal e desacreditado é mantido graças à alienação do discurso, ao fechamento do sentido à verdade do poder.

Entre tantas histórias incrustadas no relato de Kafka sobre a construção da muralha, há uma parábola que ilustra a situação de “desespero e esperança” do povo. Trata-se da história em que um mensageiro recebe do imperador em seu leito de morte a tarefa de transmitir uma mensagem¹¹ “a ti, humilde vassalo sombra insignificante que lá muito ao longe se encolhe toda perante o sol imperial” (KAFKA, s.d, p. 19). O próprio leitor assume o lugar do destinatário de uma mensagem que se perde nos caminhos labirínticos do palácio, de onde o mensageiro não consegue sair. A vastidão do território é tal que informações sobre o imperador não chegam às aldeias, e mesmo que chegassem, “chegariam demasiado tarde” (Ibidem, p. 17).

Ele ainda está só a abrir caminho através dos salões do palácio mais interior; nunca mais ele consegue chegar ao fim deles; e, se o conseguisse, isso de nada valeria; a seguir teria que conseguir passar pela escada; e, mesmo que conseguisse descer, nada teria conseguido ainda; haveria ainda que atravessar as cortes; e, depois das cortes, o segundo palácio exterior; e novamente escadas e cortes; e mais outro palácio; e assim sucessivamente, durante milhares de anos; e se, por fim, ele conseguisse atravessar o último portão exterior – mas nunca, nunca isso poderá acontecer -, a capital imperial estaria a seus pés, o

centro do mundo, cheia, quase a rebentar, dos seus próprios sedimentos. Ninguém conseguiria abrir caminho por aqui, nem com uma mensagem de um homem morto. Mas tu sentas-te à janela quando a noite desce e sonhas com isto no teu íntimo (Ibidem, p. 19).

A propósito dessa narrativa, Jeanne Marie Gagnebin (2004, p. 66) assinala que ela constitui o exemplo perfeito da impossibilidade de narrar, segundo os moldes do narrador tradicional, cujas qualidades voltam “distorcidas” e “deformadas” por Kafka em toda a sua obra. Segundo Gagnebin (Ibidem), em vez de prodigar conselhos, Kafka é, sim, um “grande narrador”, mas que “teria comunicado aos outros a sua desorientação”.

O sentido da construção da muralha, assim como o de todos os relatos que dela derivam, soa absurdo, mas, ao mesmo tempo, mantém viva a mitologia do império, a esperança de uma unidade primordial, todavia inexistente. A muralha surge como símbolo de um poder autoritário, exercido mediante a edificação do mito, que Kafka

¹¹ Essa história consta com o título de “Uma mensagem imperial”, na coletânea *Um médico rural* (1998).

inscreve na história como um tecido descontínuo e inacabado, carregado de vazios e escombros. No entanto, mesmo sabendo que a mensagem do passado não poderá salvar a ruína do presente, persiste o gesto de espera – seja o homem-ponte que aguarda a presença de turistas numa planície perdida no mapa, seja o vassalo que sonha com o seu imperador sentado à janela. Por mais que suas expectativas não se cumpram, esse estado melancólico¹² é o tempo de maturação do acontecimento por vir, que irromperá das ruínas da história, trazendo, na fulguração de um instante, a “centelha da esperança”. É preciso transformar a espera e o tédio no “pássaro de sonho” que choca os “ovos da experiência”, diz Benjamin em *O narrador* (1985, p. 204).

Também o original vive à espera de sua melhor tradução, no processo de maturação da palavra, pronta para ser colhida em seu sentido superior, coincidente com a sabedoria revelada na pura língua do texto sagrado. No mundo pós-babélico, a tradução é a garantia de um devir inesgotável, da renovação incessante que só o contato entre as línguas pode produzir. Desbancando o ideal de reprodução do original, a tradução ensina aos homens que nenhuma palavra vale pela imposição da verdade, pois importa a liberdade de recriar o sentido, até o momento em que este cessar de “constituir o divisor de águas entre o fluxo da língua e o fluxo da Revelação” (BENJAMIN, 2011, p. 119).

A busca da língua pura, expressão do encontro do homem com a essência divina contida no verdadeiro nome das coisas, é o móvel da tradução. Porém, a língua pura existe no horizonte da incompletude, justamente assinalando a verdade que falta, que existe na condição de ausência. As narrativas fraturadas de Kafka – parábolas sem doutrina, histórias de verdades incertas e instáveis – indicam o lugar da tradução como “passagem”, uma saída, por onde as línguas podem “profundamente respirar”, em sua “cela abafada”.¹³

Nos tempos sombrios e bárbaros da modernidade, a tradução constitui uma forma de dizer e narrar a origem, mesmo que seja para comunicar a “desorientação”, as promessas falhas, as conciliações precárias, como frágeis pontes à beira do abismo e inúteis muralhas cercando passagens. Em suas parábolas, Kafka constrói narrativas ao revés, recusando a verdade, o conselho, o ensinamento. O resultado são lições a

¹² Suzana Lages (2002) discute as relações entre tradução e melancolia, demonstrando, nas incursões ao pensamento de Walter Benjamin, o caráter paradoxalmente produtivo da melancolia como aceitação da perda do original e possibilidade de resgate.

¹³ A referência vem do poema de Mário Quintana “Emergência”: Quem faz um poema abre uma janela. / Respira, tu que estás numa cela / abafada, / esse ar que entra por ela. / Por isso é que os poemas têm ritmo / – para que possas profundamente respirar. / Quem faz um poema salva um afogado (QUINTANA, 2005, p. 395).

contrapelo, em que nenhum segredo é revelado, restando antes a perturbação do sentido, sem nenhum ponto de referência, recuo ou escape que garantam segurança à verdade da linguagem.

CONTÁGIO E DISPERSÃO

Viver na intimidade de um ser estranho, não para nos aproximarmos dele, para o dar a conhecer, mas para o manter estranho, distante, e mesmo inaparente – tão inaparente que o seu nome o possa conter inteiro.

(AGAMBEN, 2012, p. 51)

J. M. Coetzee, em *Elizabeth Costello*, dialoga com Kafka, quer na forma de referências explícitas¹⁴, quer na elaboração de uma crítica do seu tempo nos termos de uma ética da linguagem, pondo em causa os disfarces do poder, no grande circo da academia e dos meios de comunicação por onde a personagem do título circula. O livro compõe-se de um conjunto de narrativas, entre a ficção e o ensaio, nas quais Elizabeth aparece como uma famosa escritora que percorre universidades e estúdios de televisão para falar de sua premiada carreira – uma espécie de alter ego do próprio Coetzee. O volume encerra com um *Pós-escrito*, texto que faz referência à *Carta de Lord Chandos*, de Hugo Hofmannsthal, de onde Coetzee extrai a seguinte epígrafe:

Nesses momentos, até uma criatura insignificante, um cão, um rato, um besouro, uma macieira raquítica, uma carroça subindo uma montanha, uma pedra com limo, conta mais para mim do que uma noite de êxtase com a mais bela, a mais devotada amante. Essas criaturas parvas e, em alguns casos, inanimadas, se impõem a mim com tal plenitude, com tal presença amorosa, que nada no campo ao alcance do meu olhar arrebatador deixa de ter vida. É como se tudo, tudo que existe, tudo de que nem lembro, tudo que meu confuso pensamento toca, tivesse algum sentido.

Hugo von Hofmannsthal

“Carta de Lorde Chandos a Lorde Bacon” (1902)

(COETZEE, 2004, p. 248)

O trecho da *Carta* de Hoffmannsthal, retomado por Coetzee, põe em evidência o fluir da vida nas mínimas coisas, estabelecendo uma comunicação amorosa, em que o sentido não difere da revelação, pois é a presença divina em tudo que então se manifesta. O enlace amoroso do sentido ao objeto é comparável à imagem

¹⁴ Na palestra intitulada “Realismo” (COETZEE, 2004), que abre o livro, Elizabeth refere-se ao conto “Um relatório a uma academia”, diante da plateia que a assiste, de maneira homóloga e paródica, à situação descrita no conto de Kafka.

de que Benjamin se vale para definir a unidade formada por “casca e fruto” do texto original, em contraste com as “amplas pregas, como um manto real” da tradução, ou ainda com os “cacos de um vaso” que se encaixam nos mínimos detalhes, mas sem serem da mesma forma e tamanho. Tais imagens explicitam uma relação dialética entre a unidade e o fragmento, não como termos opostos e contraditórios, mas complementares, sem apagar a diferença constitutiva das partes que integram o todo. Assim, o original e a tradução completam-se um ao outro, na diversidade de modos de as línguas apreenderem o mundo, nas “mil faces secretas” da palavra.

O problema da incapacidade de a linguagem comunicar a relação essencial com as coisas é o motivo da carta “original” de Hofmannsthal, que apresenta as razões da renúncia da personagem, Lord Chandos, à atividade literária, destituída de qualquer sentido para ele:

O que preciso expor-lhe é, no entanto, o meu íntimo, uma peculiaridade, um desajeito, se você preferir, uma doença do espírito, se você puder entender que **um abismo sem ponte** me separa desses meus trabalhos literários deixados para trás e frente aos quais sinto tanta estranheza que até hesito em considerá-los como meus. (HOFMANNSTHAL, 2010, p. 4, grifo nosso).

A imagem do “abismo sem ponte” não poderia ser mais pertinente para lembrar a fissura intransponível entre a linguagem e o mundo, bem como a condição solitária e incomunicável do homem, questões tão bem configuradas nas narrativas de Kafka. Lord Chandos diz-se doente do espírito, sente seu corpo desvinculado das palavras, que percebe vazias, mecânicas, desencarnadas, “no abismo deste século” (a carta é datada de 22 de agosto de 1603). A personagem fala de uma experiência de percepção integral e plena do mundo, em “que toda a existência era como uma grande unidade: mundo corpóreo e espiritual não me pareciam constituir nenhuma oposição” (HOFMANNSTHAL, 2010, p. 5); onde “nada me parecia aparência”, e “cada criatura era uma chave para as outras e eu o único ser capaz de agarrar uma por uma pela coroa para assim desvendar das outras o tanto que delas se podia desvendar” (Ibidem). No entanto, “Agora essas visões religiosas não possuem mais nenhum poder sobre mim”. (Ibidem).

As percepções que Lord Chandos recorda são como estados de possessão, ao estilo do Íon platônico (1988) e do gênio criativo de aspiração romântica:

Não posso esperar que você me compreenda sem um exemplo e devo desculpar-me por estes exemplos lamentáveis. Um regador, um ancinho abandonado no campo, um cachorro ao sol, um cemitério de igreja, um aleijado, uma pequenina casa de camponês, tudo isso pode se tornar a jarra de minha revelação. Cada um desses objetos e milhares de outros semelhantes, dos quais os olhos sem mais haveriam de se desviar com indiferença, podem subitamente, em qualquer momento que não se encontra de modo algum em meu poder, assumir um caráter tão sublime e comovente que as palavras parecem pobres demais para exprimir (HOFMANNSTHAL, 2010, p. 7).

Porém, essa “participação monstruosa” no fluxo da vida não tem continuidade no fluxo das palavras:

Só que tão logo, porém, esse estranho maravilhamento me abandonasse, não saberia mais o que dizer. E tampouco seria capaz de expor com palavras racionais em que consistia essa harmonia que pairava sobre mim e sobre todo o mundo e como ela se fazia sentir em mim quando tentava dizer algo preciso sobre os movimentos de minhas vísceras ou sobre a congestão de meu sangue (Ibidem, p. 9).

As palavras perderam a integração com o sangue vivo dos corpos, base empírica de onde emanam. Eis aqui o motivo da aflição da personagem, que não vê mais sentido em escrever literatura numa época trágica, que remonta, talvez não por acaso, ao alvorecer do século XVII (lembramos que a carta é datada de 1603), justamente quando se dá, na Alemanha, a emergência de um gênero literário pouco conhecido, o drama trágico barroco. No estudo dessa produção, Benjamin (2004) distingue uma atitude de melancolia e luto perante o mundo, presente, segundo sua análise, na literatura do século XX. Contrariamente ao herói da tragédia clássica, que desconhece o sentimento da perda, pois acredita no restabelecimento da ordem e sai fortalecido da luta contra o destino, no drama trágico, assim como nos poetas modernos – e Baudelaire é o exemplo mais emblemático –, o herói é dominado por uma atitude de completo tédio, desilusão e descrença na totalidade, transmitida à própria arte moderna, destituída de aura¹⁵.

A personagem de Hoffmannsthal é devastado por uma séria “doença do espírito” que a isola do mundo, um mundo desencantado e sem lugar para o sublime,

¹⁵ Um estudo sobre esse conceito pode ser lido no capítulo 7 deste livro.

tema central da filosofia e da arte dos românticos de Iena¹⁶. Se a personagem de Hofmannsthal lamenta a perda do sublime na representação da linguagem, Elizabeth Costello, de Coetzee, compreende que o sublime, mais do que irrepresentável, tornou-se monstruoso e insuportável. Na carta de Coetzee, “Lady Chandos” escreve ao mesmo Francis Bacon, a quem pede que “salve” seu marido, Lord Chandos, justamente escrevendo-lhe para fazê-lo entender que sua angústia é vã, e sua aflição, sem saída: “Não fomos feitos para a revelação” (COETZEE, 2004, p. 252).

A personagem não deixa espaço para nenhuma idealização espiritual da literatura, rompendo com qualquer ilusão de integração idílica com a natureza e de uma existência protegida do sofrimento. Tal como Kafka, Coetzee apresenta uma visão lúcida sobre a perda do fundamento mítico da linguagem e, portanto, da literatura, o que, todavia, não decreta a condenação da escrita, nos termos tratados por Platão, no *Fedro*¹⁷. Afinal, tanto Hofmannsthal como Coetzee, assim como seus alter egos, Lord Chandos e Elizabeth, respectivamente, não abrem mão de escrever para narrar a experiência da perda do sentido, embora o façam não exatamente da mesma maneira.

Em *Pós-escrito*, o texto literalmente encena um problema típico da tradução: encontrar a melhor palavra que contemple o significado pretendido. A remetente, Elizabeth, esforça-se por encontrar as palavras certas, que alcancem expressar o que sente – daí a insistência no uso de itálicos e explicações entre parênteses, chamando atenção sobre palavras e imagens que se desdobram, na tentativa de alcançar a melhor expressão de seus sentimentos. Contudo, as palavras são escorregadias, remetem a correspondências infinitas:

É como um contágio, para dizer sempre uma coisa por outra (*como um contágio*, eu digo: mal me contive para não dizer uma *peste de ratos*, pois há ratos a nossa volta toda hoje em dia) (COETZEE, 2004, p. 250).

A escrita de Elizabeth se dá num fluxo incontido, e nada detém o movimento da linguagem, que não fixa identidade alguma: *Sempre não é o que eu digo, mas*

¹⁶ Trata-se do núcleo do primeiro romantismo alemão, formado por jovens escritores, entre os quais estão Goethe, Schlegel, Schiller e Novalis, reunidos em torno da Revista Athenäum. Em sua tese de doutorado, intitulada *O conceito de crítica de arte do Romantismo alemão*, Benjamin faz uma análise das concepções filosóficas e estéticas do movimento, de grande importância na constituição de alguns conceitos de seu pensamento, entre os quais o de crítica e tradução (BENJAMIN, 1993).

¹⁷ Para Platão, a escrita é apenas repetição, reprodução de um conhecimento que se constrói no diálogo face a face, na interlocução entre mestre e aprendiz, que leva a alma à contemplação do conhecimento verdadeiro e absoluto, o qual reside na Ideia e não em símbolos gráficos (PLATÃO, 1989). O conceito de Ideia é central na epistemologia benjaminiana, conforme discutido no “Prólogo epistemológico-crítico” que abre o livro *A origem do drama trágico alemão* (2004), numa perspectiva material e não idealista.

outra coisa (p. 250, grifo do autor). Numa “época de aflição”, como Elizabeth chama o seu tempo presente, em que as palavras estão gastas ou reduzidas a abstrações ideológicas e científicas, não há lugar para a revelação. No entanto, o que conhecemos a partir do texto de Coetzee/Elizabeth são os estremecimentos de corpo e alma que a personagem vive com o marido, as experiências em que ambos se interpenetram e são interpenetrados “por criaturas semelhantes aos milhares” (Ibidem, p. 251). Contagiados pela semelhança, a comunicação entre os esposos é um discurso sem fala: “dentro de mim, de corpo e alma, ele imprime o que não são mais palavras, mas espadas flamejantes” (Ibidem, p. 250). A palavra “contágio” aparece em vários momentos do texto, indicando um sentido de influência de uma coisa sobre outra, infinitamente, num processo que afeta o próprio sentido da palavra contágio: “[...] um contágio, que não é isso, um contágio, mas sim alguma outra coisa, sempre alguma outra coisa?” (Ibidem, p. 251). A forma interrogativa não deixa dúvida sobre a instabilidade do sentido da palavra e da proliferação de novas palavras dela derivadas. Contágio, certamente, pode ser muitas outras coisas, a ideia pode ser desdobrada em muitas outras palavras também: transmissão, presença, semelhança, correspondência, contato, influência, penetração, abundância, propagação, doença, “peste de ratos”... e assim *ad infinitum*, num jogo de “afinidades” conduzido por uma percepção sensível da realidade, sem qualquer previsão e limite das possibilidades de relações.

O *Pós-escrito* de Coetzee figura uma noção de contágio que encontramos como princípio animador do conceito de tradução: a existência de um fenômeno arquetípico, originário, ou seja, a língua pura (na qual coincidem palavra e coisa, ideia e conceito), da qual deriva um jogo de analogias (“contágios”), que tem na tradução a sua mais notável realização, após a queda de Babel. Enquanto contágio, a tradução contém a qualidade das correspondências e das semelhanças, num esforço de buscar um mínimo de unidade (o ponto da tangente que toca o círculo) na diferença e na diversidade características das línguas. Isso aponta para uma concepção fundamental no pensamento benjaminiano, explicitada no ensaio “A teoria das semelhanças”, de 1933: a linguagem como “a utilização superior da faculdade mimética (...) o *medium* em que as coisas se encontram e se relacionam entre si” (BENJAMIN, 1992, p. 64). A tradução se converte no espaço em que escrita e leitura tornam-se “o mais perfeito arquivo de semelhanças não físicas” (Ibidem). Escrita e leitura, portanto, constituem exercícios de tradução da semelhança, colocando em evidência a performance da linguagem, na sua capacidade de “contagiar” leitores e ouvintes.

Porém, não podemos esquecer que, do contágio como transmissão de qualidades afins, passamos facilmente à contaminação e à doença, que ocorre quando a semelhança atinge os “vastos domínios do saber oculto” (BENJAMIN, 1992, p. 59) que outrora habitava o espírito do homem primitivo, mas cuja revelação não é dada a conhecer na experiência cotidiana dos homens. Nisso reside o perigo da tradução: de se tornar tão literal e colada ao original, a ponto de cair em completo silêncio e incompreensão. Coetzee nos leva exatamente à linguagem como lugar de aflição e isolamento do escritor, que escreve o seu destino “quase afogado”, como um último adeus, legando uma “carta suicida”, em que despede a própria literatura, condenada como ficção da linguagem. Entre, de um lado, as palavras claras de Francis Bacon, pretensamente explicativas, que ordenam e julgam, e, de outro lado, o encanto mágico das palavras, abismo de presenças infinitas, onde mergulha o poeta, Coetzee transita no limiar do intraduzível.

TRADUÇÃO E ÉTICA DA ALTERIDADE

Ao julgar que transmitem uma língua, os homens dão-se de fato reciprocamente uma voz; e, ao falar, entregam-se sem remissão à justiça.
(AGAMBEN, 2012, p. 72)

Traduzir é escutar o outro da linguagem, sem qualquer pressuposição de identidade fixa, pois a alteridade é justamente o que a tradução descobre no entrecruzar das línguas, nas sucessivas e necessárias traduções, nunca fixando um sentido definitivo.

A tradução é um modo de escuta, sem o qual o outro permaneceria mudo. A alteridade radical, instância última que fala em tudo, fonte de toda a criação do mundo, vindo à luz por um ato performático da linguagem: “Deus disse: faça-se a luz. E a luz se fez”. Deus criou as coisas e chamou o homem para que as nomeasse com a sua própria voz, fazendo eco ao verbo criador. Dessa mística da linguagem derivamos a ideia de tradução como recriação do original – de maneira derivada e não primeira, lembrando aqui a ponderação feita por Benjamin de que a tarefa do tradutor pode ser “diferenciada com precisão da do escritor” (BENJAMIN, 2011, p. 112). Como escuta, a tradução rende graças à materialidade viva da linguagem, que partilha com os objetos que nomeia o corpo, o volume, o peso e o calor da existência concreta.

É no horizonte da origem¹⁸, que funda o poético, que a tradução retira o seu vigor, na luta de resistência contra a linguagem descarnada e tecnicada.

Jeanne Marie Gagnebin (2004), ao comentar sobre a incapacidade de narrar – tema tão debatido na obra de Benjamin –, esclarece que as lições das narrativas primitivas já não têm lugar num mundo que não se importa mais com a voz do moribundo, que outrora, no seu leito de morte, narrava histórias, com a “autoridade agonizante que abre e fecha atrás de nós a porta do verdadeiro desconhecido” (Ibidem, p. 65). Segundo Gagnebin, o declínio da narração está relacionado ao estatuto da morte na sociedade moderna, recalcada dos olhos dos vivos pelos novos procedimentos da medicina. O moribundo que outrora, no último suspiro, socorria-se do relato e assim assegurava a transmissão de uma sabedoria e o prolongamento da tradição e da memória, exercia plenamente a sua ação no mundo, transformando a morte na realização plena de sua existência, pois sua fala agia sobre o presente e alcançava as gerações futuras.

Nascimento e morte são a condição geral da existência humana, segundo Hannah Arendt, e entre esses dois extremos transcorre a *vita activa*, “que consiste em coisas produzidas pelas atividades humanas” (ARENDR, 2010, p. 10), nas condições sob as quais a vida se dá. Isso assume relevância se pensarmos que, na crítica política da autora, o discurso, juntamente com a ação, ganha importância “quando as pessoas estão com as outras, nem pró nem contra elas - isto é, no puro estar junto dos homens Ibidem, p. 225). Esse “estar junto” é pleno de sentido quando o discurso não se transforma em “mera conversa” com fins estratégicos, caso em que “as palavras nada revelam”, diz Arendt (Ibidem). Ora, a qualidade dessa convivência, proporcionada pelos momentos de escuta coletiva, é profundamente abalada pela solidão do homem no mundo moderno e pelo consumo rápido da informação, em que as palavras já não são dignas de crédito e atenção. O desafio parece estar na refuncionalização da narrativa em novos meios, que levem adiante as mensagens do passado, dando voz, no presente, a seus silêncios e a suas agonias.

Talvez esse seja também o papel da tradução: transmitir o eco que recorda, a um só tempo, a origem e a dispersão da linguagem, tensão capaz de resistir à ordenação conceitual e à instrumentalização da linguagem. A tradução constitui-se, assim, como

¹⁸ Jeanne-Marie Gagnebin contesta as interpretações redutoras do conceito de origem como exigência de retorno a uma harmonia anterior, face à degradação do presente. Para a autora, o conceito refere-se a uma apreensão do tempo histórico em termos de intensidade e não de cronologia (2004, p. 8). A origem (*Ursprung*) “não preexiste à história, numa atemporalidade paradisíaca, mas, pelo seu surgimento, inscreve no e pelo tempo histórico a recordação e a promessa de um tempo redimido” (2004, p. 19).

emergência de uma significação ética da linguagem, que implica, antes de mais nada, negar a assimilação e o domínio daquilo a que visa interpretar, pois a linguagem, como lembra Levinas (2009), está além da intencionalidade e do recuperável na representação, visto que suas relações concernem à alteridade de outrem:

É possível, certamente, trazer a linguagem a uma teleologia do ser, fazendo apelo à necessidade de comunicar, para obter melhores resultados nos empreendimentos humanos. É possível interessar-se, conseqüentemente, pelo dito, por seus diversos gêneros e estruturas, e explorar o nascimento do sentido comunicável nas palavras e os meios de comunicá-lo mais segura e eficazmente. (...) Contudo, a própria relação do dizer é irreduzível à pura intencionalidade, ou ela repousa, a rigor, sobre uma intencionalidade que malogra. A relação do dizer estabelece-se, de fato, com o outro homem cuja interioridade monádica escapa ao meu olhar e domínio (LEVINAS, 2009, p. 106).

A linguagem é o que torna possível a relação dos homens uns com os outros, é a própria condição de habitar o mundo. E habitar não é apenas ocupar um espaço no mundo, mas pertencer a ele, tomando-o ao mesmo tempo como “abrigo e assunto dos homens” (ARENDT, 2001, p. 216). Pensar, falar, ser e agir no mundo como assunto de interesse humano supõe uma linguagem que escape à proclamação de ideias, de verdades, de intenções prévias, uma linguagem que, nas palavras de Walser, “nunca *quiere tener razón*” (2008, p. 42).

Esse domínio da linguagem sem pretensão de verdade é, por excelência, o da linguagem poética, que está no horizonte epistemológico do conceito benjaminiano de tradução. A própria escrita de Benjamin ilustra de modo singular o *thopos* literário que a constitui. O mínimo trecho de sua obra revela a linguagem como uma matéria antes plástica e sensível do que lógica e analítica. Daí a escrita imagética e imprevisível, dotada de um outro tipo de rigor, que abdica da explicação, em favor da “exatidão” da imagem, capaz de transmutar o conceito na figuração de uma ideia luminosa.

O que fascina Benjamin é o fenômeno, a “maravilha da aparência” (ARENDT, 2008, p. 177), concentrada em sua forma. Cada objeto, por mínimo que seja, é carregado de tempo e história, assim como a linguagem também é viva, não pela cronologia de sua evolução, mas porque nela se encontram depositados fragmentos e camadas de sentido e tempo que nos contam histórias inaudíveis, até que alguém seja capaz de ouvi-las, devolvendo-as na forma de tradução e leitura.

Assim, a tradução torna-se um imperativo ético da linguagem, no devir infinito e

acolhedor das vidas que nascem e morrem, na forma de mensagens, cartas, narrativas, textos, infinitas vozes e silêncios que ecoam de línguas longínquas, inteiramente humanas, carregadas de revelação e mistério. Como um chamado das línguas às vozes soterradas de outros tempos, a tradução é uma *con-vocação*, um convite à tomada da palavra, nos termos de uma linguagem que se apresenta como um fenômeno pleno e pulsante de vida e história, sob os escombros e a dispersão de Babel.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad. de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

ARENDR, Hannah. *A condição humana*. Trad. de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

ARENDR, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. de Suzana Lages e Ernani Chaves. São Paulo; Duas Cidades; Ed. 34, 2011.

_____. Experiência e pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. De Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. De Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana. Trad. De Maria Luz Moita. In: *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

_____. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. Trad. de Marcio Seligman-Silva. São Paulo: Iluminuras; Edusp, 1993.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. de João Barrento. Lisboa: Assírio&Alvim, 2004.

BRANCO, Lúcia Castelo. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

COETZEE, J. M. Pós-escrito; Realismo. In: *Elizabeth Costello*. Trad. de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

DE MAN, Paul. Conclusions on Walter Benjamin's *The Task of the Translator*. In: *Yale French Studies*, No. 97, 50 Years of Yale French Studies: A Commemorative Anthology. Part 2: 1980-1998. Yale University Press, 1983, pp. 10-35. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2903212>>.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Carta de Lord Chandos*. Trad. de Marcia Cavalcante Schuback. In: *Viso – cadernos de estética aplicada* nº 8, jan-jun 2010. Disponível em: <<http://www.revistavisocom.br/visArtigo.asp?sArti=56>>.

KAFKA, Franz. *Narrativas do Espólio*. Trad. de Modesto Carone, São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Um médico rural*. Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Um artista da fome/A construção*. Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *A grande muralha da China*. Trad. de Maria de Fátima Fonseca. Sintra: Publicações Europa-América, s.d.

LAGES, Suzana Kampff. *Walter Benjamin: tradução & melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.

LEVINAS, EMMANUEL. *Entre nós: ensaios sobre a alteridade*. Trad. de Pergentino Stefano Pivatto et. Al. Petrópolis: Vozes, 2009.

QUINTANA, Mario. “Emergência”. In: *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

WALSER, Martin. Sobre La conversación com uno mismo. In: MAASCHELEIN, Jan; SIMONS, Marten. *Mensajes e-ducativos desde tierra de nadie*. Barcelona: Laertes, 2008.

6. RASTROS DO ROMANCE POLICIAL NO CONCEITO DE *SPUR* EM WALTER BENJAMIN

ALEXANDRE KUCIAK

Este trabalho segue a afirmação de Jeanne Marie Gagnebin de que “o interesse de Benjamin pelo romance policial é grande. (...) Não se trata somente de leituras contra as insônias certamente frequentes de Benjamin” (GAGNEBIN, 2012, p. 30)¹.

As referências ao romance policial aparecem pela primeira vez na obra de Walter Benjamin em seu livro *Rua de Mão Única*, escrito ao longo da década de 1920 e publicado em 1928, uma composição fragmentada e descontínua, com temática variada. Elas continuarão até o trabalho das *Passagens*, projeto organizado por Benjamin de 1927 até o ano de sua morte, em 1940, em forma de fichário, com cerca de 3.500 fichas na última versão. Leitor de romances policiais desde jovem (em seus escritos completos encontra-se o registro mais antigo datando de 1918, quando tinha 25 anos), Benjamin

¹ Agradeço, em especial, a Maurício dos Santos Gomes (que também escreve neste livro, analisando o *Infância Berlimense: 1900*), a quem devo a ideia deste trabalho, e a Cláudia Caimi (também autora neste livro, com um trabalho sobre a aparência e o jogo na arte e na literatura) que me orientou durante a escrita.

passa a escrever sobre esse gênero em um momento em que dois de seus amigos, Siegfried Kracauer e Ernst Bloch, também o faziam².

Os três autores elaboraram estudos em que o gênero policial serviu como ponto de partida para o desenvolvimento de preocupações centrais em suas obras. Entre 1922 e 1925, Siegfried Kracauer³ escreverá um longo livro em que estuda o romance de detetive, *Der Detektiv-Roman: Ein Philosophischer Traktat*, publicado postumamente. Benjamin nunca citou essa obra de Kracauer em seus trabalhos. Contudo, em uma carta para Kracauer, de março de 1924, Benjamin registra que está “curioso” sobre a análise do detetive feita por ele. O estudo de Kracauer divergia dos interesses de Benjamin em relação ao gênero, sendo “uma análise fenomenológica da metamorfose da razão, do pensamento científico-industrial sistemático, com a dissolução da piedade na sociedade burguesa e na relação entre *kitsch* e vontade de poder⁴” (SALZANI, 2007, p. 167), “lançando as bases de sua crítica à cultura de massas e à indústria do entretenimento” (MACHADO, 2006, p. 50). Bloch, por sua vez, apresentará o ensaio “Philosophische Ansicht des Detektivromans” (em tradução livre, “Uma visão filosófica do romance de detetive”), publicado em 1965, no nono volume de sua obra completa pela Suhrkamp, com data de publicação não informada⁵.

No caso de Benjamin, precisamos primeiro ponderar a ideia de sistema, uma vez que seu pensamento se apresenta em ensaios e livros, como alerta Michael Löwy:

Não há, em Benjamin, um sistema filosófico: toda sua reflexão toma a forma do *ensaio* ou *fragmento* – quando não se trata da *citação* pura e simples, com passagens retiradas de contexto e colocadas a serviço de sua própria dinâmica. Qualquer tentativa de sistematização é, portanto, problemática e incerta (LÖWY, 2002, p. 199).

² Também em 1929, na França, Régis Messac publicou um livro sobre o progresso científico na ficção de detetives, chamado “Le “detective novel” et l’influence de la pensée scientifique”, do qual Benjamin transcreveu muitas citações, sendo uma constante referência no livro das *Passagens* (SALZANI, 2007, p. 167).

³ (1889-1966) Membro da Escola de Frankfurt, com quem Benjamin se correspondia regularmente e a quem citava, por exemplo, em “Pequena História da Fotografia” (1931).

⁴ Nosso trabalho dialoga bastante com o artigo de Carlo Salzani, “The City as Crime Scene: Walter Benjamin and the Traces of the Detective”. Como o artigo não se encontra traduzido, sempre que for referido a ele, com aspas ou não, se trata de tradução própria. Quando citado, reproduzirei o original para fins comparativos: “(...) a phenomenological analysis of the metamorphoses of the *ratio*, the systematic scientific-industrial thought, with the dissolution of piety in bourgeois society and the relationship between kitsch and will of power.”

⁵ De acordo com Tim Dayton, em “The Mystery of Pre-history: Ernst Bloch and Crime Fiction”, as quatro linhas principais do ensaio de Bloch são a) os determinantes sociológicos do surgimento do gênero; b) a natureza do seu suspense; c) a questão do desmascaramento e da descoberta; d) sua característica de começar em uma origem não narrada. Ainda, segundo o autor, o estudo possui finalidades teóricas e metodológicas (ver referência completa no final). Bloch também escreveu, em 1930, *Spuren*, em que analisa a categoria que dá título ao livro, comumente traduzida por “rastros”.

Essa “dinâmica” benjaminiana se exemplificará no decorrer deste capítulo. Ao verificarmos as menções do romance policial em suas obras, excetuando um artigo de 1930 intitulado “*Kriminalromane, auf Reisen*”, nenhum texto seu foi dedicado exclusivamente ao tema. Benjamin utilizava o gênero, e suas categorias, para pensar Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, o *flâneur*, os interiores burgueses, a fotografia. E nesses textos, a categoria de *Spur* estava sempre presente. Buscamos, assim, neste trabalho, investigar a relação do conceito *Spur* com o romance policial em Walter Benjamin, a fim de esclarecer melhor como o autor apreendeu e utilizou o conceito. Como Benjamin especifica a relação de *Spur* com o conceito de *aura*, nossas investigações também se darão sobre esse ponto.

“O detetive pode ser analisado como uma figura coerente e consistente no trabalho de Benjamin, mesmo que esta unidade seja resultado de uma interpretação *a posteriori* de um comentador⁶” (SALZANI, 2007, p. 168). Apresentaremos esses momentos em que Benjamin analisa a figura do detetive em sua obra tentando dar ao romance policial um significado dentro do projeto teórico do autor.

O LEITOR DE ROMANCES POLICIAIS

Em 1930, Benjamin publicou na revista literária *Literaturblatt der Frankfurter Zeitung*, um pequeno texto intitulado *Kriminalromane, auf Reisen* (em tradução livre, “Romance policial, em viagem” ou “Romances policiais, na viagem”, na tradução da editora Brasiliense). Nesse texto, Benjamin parte da observação de que as pessoas preferem comprar livros novos antes de viajar de trem. Há uma desconfiança em relação às obras já conhecidas. Segundo Benjamin, comprar um livro novo é uma espécie de “culto”⁷ conhecido por todos, que “agrada ao deus das estradas de ferro” (BENJAMIN, 2011, p. 34). Benjamin se refere a esse culto como um “sentimento obscuro”, cuja origem estaria no imaginário das pessoas. A suntuosidade das estações de trem provocaria o aparecimento de figuras grandiosas em sonhos: o “deus das caldeiras”, as “ninfas do vapor” e do “demônio que é o senhor de todas as canções de ninar” (BENJAMIN, 2011, p. 34).

Nesses mesmos sonhos estão os perigos que as viagens de trem oferecem, durante o tempo em que o indivíduo está na cabine, durante a espera no saguão: “a solidão

⁶ “Nevertheless, the detective can be analyzed as a coherent and consistent figure in Benjamin’s work, even though its fictitious cohesiveness and unity result from the work *a posteriori* of the commentator.”

⁷ No ensaio *O Capitalismo como Religião*, Benjamin diz: “(...) o capitalismo serve essencialmente à satisfação das mesmas preocupações, tormentos e inquietudes aos quais outrora davam resposta as chamadas religiões (BENJAMIN, 2011b, p. 1).”

das cabines, o medo de perder a conexão, o pavor das gares desconhecidas em que entram” (Ibidem). O indivíduo sente-se minúsculo e mudo diante da batalha entre os “deuses do trem” e os “deuses da estação”, numa imagem semelhante à do ensaio “Experiência e pobreza”, de 1933, que colocará o “minúsculo corpo humano” em meio às “explosões destruidoras” da guerra. Benjamin capta em *Kriminalromane, auf Reisen*, um momento histórico em que se dá uma mudança de percepção em relação à realidade, uma mudança que em *Experiência e pobreza* e em *O narrador* (1936) se reflete num diagnóstico sobre a narrativa que, fundamentada na transmissão de experiências, arraigada, portanto, no mundo camponês, se encontra em decadência “com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem” (BENJAMIN, 1993, p. 115).

Em sua obra, Benjamin diferencia os conceitos de experiência (*Erfahrung*) e vivência (*Erlebnis*). A primeira caracterizando a experiência anterior à modernidade e a segunda a posterior, que caracteriza “o fim da narração tradicional” (GAGNEBIN, 1994, p. 63). A *Erlebnis* moderna tem como característica o indivíduo isolado, seja no mundo, seja na multidão. No saguão enorme, esperando pelo trem, o habitante da cidade, nesse caso, o viajante de trem, também se encontra numa situação de desconforto, pois precisa traçar um caminho na estação, em meio às pessoas, para encontrar o trem, para pedir informações. As pessoas buscam o romance policial para conseguir “o entorpecimento de um medo pelo outro” (GAGNEBIN, 2011, p. 34), ou seja, buscam sair de seu isolamento, pela “ansiedade ociosa” que a companhia de um romance policial provoca. Diante de uma viagem, as pessoas procuram outra, cujas situações sejam mais “fortes” do que a sensação de “medo” que vivem. O romance policial seria um escape momentâneo das ansiedades da vida moderna.

Benjamin lia muitos romances policiais e de detetive⁸. Em *Walter Benjamin: a História de uma Amizade*, Gershom Scholem escreve que Benjamin gostava muito de ler romances de mistério⁹.

⁸ No decorrer da história do romance policial, o detetive esteve quase sempre presente nas tramas, porém, sua participação não é um pré-requisito para que o romance possa ser classificado enquanto pertencente ao gênero policial. Por essa razão, havia muita procura específica em relação a romances com a participação do detetive, resultando desse fato, um subgênero do romance policial chamado romance de detetive.

⁹ Em *Kriminalromane, auf Reisen*, Benjamin dá uma lista de autores, personagens e trabalhos lidos por ele, como o Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle’s (1859–1930) e a americana Anna Katherine Green (1846–1935). Mas antes, já em 1920, Benjamin escreve uma carta para Scholem com uma lista de bons romances policiais como *Green’s affair next door*, *Behind closed doors*, *Le fantôme de l’opéra*, *Le mystère de la chambre jaune* e *Die andere Seite*. De algumas cartas para Kracauer de 1926 e 1928, sabemos que ele lê o romance *Man who knew too much* além de *Club of Queer Trades*, de G. K. Chesterton’s (1874–1936) (resenhado por Kracauer para a *Literaturblatt der Frankfurter Zeitung* (SALZANI, 2007, p. 166-167).

Eu poderia também mencionar aqui que mesmo naqueles dias, Benjamin apreciava muito a leitura de novelas de mistério, particularmente as traduções alemãs trazidas por uma editora de Stuttgart, de clássicos de detetive americanos e como de Marurice A.K. Green, Emile Gaboriau (Monsieur Lecoq), e – quando ele estava em Munique – as histórias de Maurice Leblanc's sobre Arsène Lupin, o ladrão cavalheiro. Depois ele leu uma grande quantidade do autor sueco Frank Heller, e nos anos trinta, ele acrescentou os livros de Georges Simenon, que ele recomendava-me altamente em suas cartas, embora com reservas que eles tinham que ser lidos em francês para serem apreciados [...]. Ele me contou sobre a cuidadosa lista que ele estava mantendo de livros que ele tinha lido; seu espólio literário está incluído nesta lista, de 1915 em diante, e está repleto de títulos de novelas de detetives. (SCHOLEM, 1981, p. 32-33)¹⁰.

Nos anos 1930, Georges Simenon (1903-89) é a principal referência de romances policiais nas correspondências de Benjamin. Em 1936, em carta a Kitty Marx-Steinschneider¹¹, Benjamin menciona os romances *Les suicidés*, *Le locataire* e *Les Pitard*, como os melhores de Simenon.

[...] Eu gostaria que você soubesse – não devo já ter feito isso? – que eu estou lendo cada novo livro de Georges Simenon. Eu acho que os melhores de seus mais recentes livros são *Les Pitard*, *Le locataire*, e *L'évade*. Como você pode bem imaginar, no momento, não estou lendo essencialmente nada de literatura que é “relativamente erudito”. Há, contudo, romances de aventura que poderiam facilmente competir com literatura erudita. Um dos mais esplêndidos romances de aventura que eu me deparei – mas ele tem sido bastante conhecido há bastante tempo e foi publicado por Knauer em uma tradução alemã – é *Death in the desert*, de Philipp Macdonald's. (Um filme que não é inteiramente indigno do livro foi baseado nele) (BENJAMIN, 1994a, p. 525-526)¹².

¹⁰ Minha tradução, do inglês *Walter Benjamin: The Story of a Friendship*: “I might also mention here that even in those days Benjamin was very fond of reading mystery novels, particularly the German translations brought out by a Stuttgart publisher, of American and French detective classics like those of Marurice A.K. Green, Emile Gaboriau (Monsieur Lecoq), and - when he was in Munich - Maurice Leblanc's stories about Arsène Lupin, the gentleman burglar. Later he read a great deal by the Swedish author Frank Heller, and in the thirties he added the books of Georges Simenon, which he highly recommended to me in his letters, although with the reservation that they had to be read in French to be appreciated [...]. He told me about the rather careful list he was keeping of books he had read; his literary estate includes that list, from 1915 on, and it teems with titles of detective novels (SCHOLEM, 1981, p. 32-33).”

¹¹ Kitty Marx, casada em 1933 com Karl Steinschneider (amigo de Scholem), é uma amiga com quem Benjamin trocou muitas correspondências. Ambos se conheceram antes de Kitty emigrar para Jerusalém no início de 1933.

¹² Minha tradução do inglês: “[...] I want to let you know - should I not have done so already? - that I am reading every new novel by Georges Simenon. I think the best of his latest books are *Les Pitard*, *Le locataire*, and *L'évade*. As you may well imagine, I am at the moment essentially reading no literature at all that is even 'relatively highbrow.' There are, however, adventure novels that could easily compete with highbrow literature. One of the most splendid adventure novels I recently came across - but it has been known for a long time and was published by Knauer in a German translation - is Philipp Macdonald's *Death in the Desert*. (A film that is not entirely unworthy of the book was based on it).”

Ainda, em uma carta de 1937, para Willi Bredel¹³, Benjamin inclui um estudo sobre Georges Simenon em uma proposta para uma série, *Pariser Briefe*, que não escreveu. Menos conhecido é o fato de Benjamin ter cortejado a ideia de escrever um romance policial. Em uma carta de 1933, de Ibiza, para Gretel Karplus¹⁴, ele menciona um “projeto” de um romance policial, e acrescenta que estava esboçando “cenários, motivos e truques” para futuras considerações; no mesmo ano ele escreve novamente para Karplus, dessa vez de Paris, sobre uma discussão que tivera com Bertolt Brecht sobre a *Theorie des Kriminalromans*, que “talvez irá ser seguida um dia por um compromisso experimental” (SALZANI, 2007, p. 167). Nos materiais de Benjamin, dentro de suas obras completas, há um esquema deste projeto.

Mesmo sendo mais um a oferecer sua “contribuição” ao “deus das estradas de ferro”, Benjamin apropriou-se de elementos do gênero policial/detetivesco e ofereceu sua contribuição ao debate de sua época. Se em *Kriminalromane, auf Reisen* Benjamin coloca o romance policial como uma das fugas possíveis das ansiedades e dos medos da vida moderna, em seus outros textos o foco está justamente no aprofundamento desses sentimentos modernos, derivados do aparecimento da metrópole, da multidão e da técnica.

O FLÂNEUR SEM AURA PROCURANDO PISTAS

Em *Theory of Film*, Siegfried Kracauer analisa as ideias de Benjamin sobre a multidão:

Walter Benjamin observa que no período marcado pela ascensão da fotografia, a visão diária das multidões em movimento ainda era um espetáculo para o qual olhos e nervos precisavam ser ajustados¹⁵. (KRACAUER, 1960, p. 50).

Em Paris, a figura do *flâneur* precisa se adaptar a uma multidão intimidante. Não parece haver, por exemplo, prazer em seu olhar, quando observa, à distância. O *flâneur* estará à vontade somente no meio da multidão, na qual pode perder-se, seja fisicamente ou em pensamentos. O indivíduo que “flana” pelas ruas, ou seja, que anda ociosamente

¹³ Escritor alemão.

¹⁴ Esposa de Theodor Adorno.

¹⁵ Tradução minha, do inglês: “Walter Benjamin observes that in the period marked by the rise of photography the daily sight of moving crowds was still a spectacle to which the eyes and nerves had to get adjusted.”

sem rumo nem sentido certo, sente-se à vontade quando transforma a rua e as galerias em sua moradia: “As bancas de jornais são suas bibliotecas; e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente” (BENJAMIN, 1994, p. 39).

Inicialmente, a cidade era um grande interior para esse tipo de sujeito, porém, ela se transforma, e o *flâneur*, antes uma figura corriqueira, passa a ser acusado por sua ociosidade. Em “Paris do Segundo Império”, Benjamin escreve:

Em tempos de terror, quando cada um tem algo de conspirador, todos podem também desempenhar o papel de detetive. A *flanerie* oferece-lhe para isso as melhores perspectivas. [...] Quando o *flâneur* se torna, assim, um detetive *malgré lui*, a transformação convém-lhe socialmente, porque legitima o seu ócio. A sua indolência é apenas aparente. Por detrás dela esconde-se o olhar desperto de um observador que não perde de vista o malfeitor. Assim, o detetive vê abrirem-se à sua autoestima vastos domínios. Desenvolve formas de reação adequadas ao ritmo da grande cidade. Capta as coisas fugidias, e com isso sonha estar próximo do artista. (BENJAMIN, 1994, p. 39).

Benjamin afirma que “o romance policial [...] contribui para a fantasmagoria da vida parisiense” (Ibidem, p. 37). O gênero parece mexer com o lado sombrio da cidade, refletindo a mudança de postura do *flâneur* e também das pessoas em relação a ele. O romance policial representaria esse limiar, no qual a criminalidade começa a se tornar mais evidente. A cidade torna-se um lugar de perigo, de angústia. Mesmo ao *flâneur*, enraizado na vida urbana, a cidade mostra-se estranha.

Em “Pequena História da Fotografia” (1931), Benjamin revela esse mesmo sentimento ao comentar as fotografias de Eugène Atget. Após sugerir a inserção de legendas nas fotografias como forma de “intervenção”, favorecendo o “mecanismo associativo do espectador”, Benjamin escreve:

Não é por acaso que as fotos de Atget foram comparadas ao local de um crime. Mas existe em nossas cidades um só recanto que não seja o local de um crime? Não é cada passante um criminoso? Não deve o fotógrafo [...], descobrir a culpa em suas imagens e denunciar o culpado? [...] Um fotógrafo que não sabe ler suas próprias imagens não é pior que um analfabeto? Não se tornará a legenda a parte mais essencial da fotografia? (BENJAMIN, 1993, p. 100).

No excerto acima, Benjamin aborda a relação entre imagem e significado, no caso, as ruas fotografadas por Atget (o lugar considerado pelo *flâneur* como sua casa) que

estavam recobertas por essa sensação de medo e perigo. O que pode parecer uma crítica a Atget é, na verdade, uma qualidade que Benjamin enxerga no fotógrafo e que, parece-nos, ele irá assumir para si em seu trabalho memorialístico em *Infância Berlinese: 1900*, que começará a publicar no ano seguinte. A associação que Benjamin faz acerca do romance policial parte de um tempo presente em relação a uma produção artística do passado. Então, Benjamin se pergunta: e se Atget tivesse consciência do que fazia, se tivesse consciência da violência que assaltava o solo sagrado do *flâneur*? Benjamin sugere “ler suas próprias imagens”: não será isso que ele tentará desenvolver em *Infância berlinense*, ou na *Crônica berlinense*, funcionando esta última como experimentação para a primeira?

Na primeira descrição de Atget do ensaio, pode-se perceber que a figura desse fotógrafo se assemelha com a de Benjamin. Como Atget, Benjamin era desconhecido, exceto para um pequeno círculo de amigos e intelectuais, e sua obra só ganhou destaque após sua morte. Também, da mesma forma que o fotógrafo percorria os ateliês para vender suas fotos a preços mínimos, “vendendo-as [...] ao mesmo preço que aqueles cartões-postais que em torno de 1900 representavam belas paisagens urbanas¹⁶” (BENJAMIN, 1993, p. 100), Benjamin, após ter sua tese sobre o drama lutuoso alemão¹⁷ recusada, passou a procurar jornais e revistas para publicar seus textos. Além disso, temos a imagem do artista na sombra, e que, ainda assim, conseguiu deixar sua marca. A seguir, Benjamin comenta que Atget “desinfetou” a “atmosfera sufocante da fotografia convencional, especializada em retratos”:

Ele saneia essa atmosfera, purifica-a: começa a libertar o objeto de sua aura, nisso consistindo o mérito mais incontestável da moderna escola fotográfica. [...] Ele buscava as coisas perdidas e transviadas, e, por isso, tais imagens se voltam contra a ressonância exótica, majestosa, romântica, dos nomes de cidades; elas sugam a aura da realidade como uma bomba suga a água de um navio que afunda. (BENJAMIN, 1993, p. 101).

Aqui está marcado um dos pontos essenciais em nossa análise: a mudança do ponto de vista sobre o objeto. O olhar Benjamin sobre a fotografia de Atget, e de

¹⁶ Curiosa a menção ao ano de 1900, mais precisamente, “em torno de 1900”, visto que Benjamin o estudará bastante no ano seguinte, em 1932, quando receberá a proposta das crônicas berlineses.

¹⁷ Na primeira tradução brasileira, de Paulo Sergio Rouanet, o termo utilizado é “drama barroco alemão”. Já a tradução literal do termo usado por Benjamin, “*Trauerspiels*”, seria “drama lutuoso”. Em português, porém, “lutuoso” perde a relação com o

Atget para a fotografia convencional faz a imagem funcionar enquanto rastro de um momento do tempo. Atget atualiza a fotografia, voltando o seu olhar para “as coisas perdidas”. Benjamin fará o mesmo. No olhar de Benjamin, a fotografia carrega uma cifra que precisa ser interpretada, pois carrega um componente histórico (GINZBURG, 2012, p. 108). Essa interpretação só é possível devido à compreensão do observador da ambivalência temporal em que está a fotografia: um objeto entre o passado e o presente, que já foi, mas que pode continuar sendo, uma vez que o olhar do presente pode descobrir nesse objeto coisas novas. A recomendação de Benjamin contra o esvaziamento de sentido, inclusive sugerindo a legenda, vai no sentido de olhar para a fotografia enquanto ruína. Quer-se trazer à tona seu potencial de conhecimento do passado.

O caráter misterioso das fotografias de Atget foi interpretado por Benjamin como locais de crimes. Porém, a interpretação poderia ter sido incorreta, como um “analfabeto da imagem” poderia fazer. Por essa razão, Benjamin acrescenta um comentário: “com justiça”. Assim, a fotografia é olhada como um mistério a ser resolvido, pois, como escreve em suas teses *Sobre o conceito de história*, “o passado traz consigo um mistério que o impele à redenção” (BENJAMIN, 1993, p. 223). É preciso fazer justiça à história, é preciso de um historiador-detetive. Agora a fotografia é uma pista¹⁸.

Antes dos romances de detetive surgirem na França, no início do século XIX, quando as ruas ainda lhe pareciam seguras, a figura do *flâneur* foi responsável pelas fisiologias, escritos panorâmicos que descreviam os tipos urbanos, as cidades, os animais. “A calma dessas descrições combina com o jeito do *flâneur*, a fazer botânica no asfalto” (Idem, 1994, p. 34). As fisiologias davam uma sensação de familiaridade ao ambiente urbano que Benjamin chamou de “fantasmagórico”. Uma sensação necessária, uma vez que a nova realidade da cidade poderia causar pânico. O resultado foi o desaparecimento das fisiologias, dando lugar ao romance policial e à transformação do *flâneur* em um detetive.

gênero da tragédia. João Barrento, na tradução portuguesa, optou por “drama trágico”. Benjamin distingue o drama trágico, típico do período barroco, e a tragédia, tanto a grega antiga quanto a moderna francesa. Em entrevista ao blog *Prosa*, em 31/12/2011, Barrento afirma que “o ponto principal dessa distinção é quanto ao modo como as obras se posicionam em relação à História e à morte, e também em relação ao tipo de protagonista. Enquanto a tragédia tem heróis afirmativos, o drama trágico tem figuras do desespero e da tristeza. Daí vem um dos grandes temas do livro, a melancolia gerada por essa posição de luto em face do mundo, que para ele é a condição da própria natureza. Benjamin escreve que se a natureza pudesse falar, ela se lamentaria”.

¹⁸ E, em *Infância berlinesa: 1900*, Benjamin recuperará imagens que funcionem como rastro, tanto para analisar a História criticamente, quanto para compreender-se enquanto indivíduo na sociedade, e tentar atuar enquanto intérprete destas imagens, antecipando ameaças futuras.

Lidando com a não familiaridade, com o mistério, a ansiedade, o medo do ambiente urbano, o gênero satisfaz a obsessão burguesa com as ameaças à ordem e à propriedade, em uma época de tumulto político e social (SALZANI, 2007). Tom McDonough, em “The crimes of the *flâneur*”, afirma que maior que as ameaças, vindas do proletariado ou da difusão de uma contracultura, rejeitando os modelos normativos de comportamento social, era a “ansiedade social que dominava o imaginário urbano dessa classe: o medo do crime” (MCDONOUGH, 2002, p. 116), medo que de certa forma disfarçava os medos políticos.

Há um desenvolvimento desse sentimento de medo no trecho que colocamos no começo desta seção, retirado do ensaio “Paris do Segundo Império”, no qual Benjamin fala dos “tempos de terror”. Os tempos de “terror” são períodos em que há ameaças sobre o poder da burguesia (que atuava como revolucionária). Há um terror atuando sobre a classe, o que a faz olhar para todos com desconfiança. Porém, ao mesmo tempo, podemos ler o trecho como se esse sentimento fosse permanente, talvez, imanente, à classe. E nesses momentos de perigo, pode-se “brincar” de detetive. É quando a habilidade de observação do *flâneur* se torna útil. Requisitado pela burguesia, o *flâneur*, antes acusado de ociosidade, agora tem prestígio social, pois ajuda a garantir a segurança ideológica e a imobilidade política.

No excerto a seguir, além de reforçar as características que vínhamos desenvolvendo (vincular ao detetive as características do *flâneur*, e vice-versa, e da vinculação do romance policial com a vida fantasmagórica de Paris), Benjamin associa essa nova postura do *flâneur* com a de um caçador.

O esboço de *Os Moicanos de Paris*, de Dumas, oferece uma conjunção de faro detetivesco com a indolência tranquila do *flâneur*. O herói decide ir em busca de aventuras, seguindo o rastro de um pedaço de papel que deitou ao vento. Seja qual for a pista que o *flâneur* siga, todas o levarão a um crime. Isto torna claro como também o romance policial, não obstante o seu calculismo sóbrio, contribui para a fantasmagoria da vida parisiense. Por enquanto, ainda não transfigura o criminoso; mas transfigura os seus adversários e os terrenos de caça em que o perseguem. Messac mostrou como há aqui a preocupação de jogar com reminiscências de Cooper. O interessante nesta influência de Cooper é que não se procura escondê-la, mas pelo contrário torná-la visível. No referido *Os Moicanos de Paris*, esta visibilidade está patente logo no título: o autor abre ao leitor a perspectiva de ir encontrar em Paris uma floresta e uma pradaria (BENJAMIN, 1994, p. 39).

Com o romance policial, as ruas de Paris transformaram-se em “terrenos de caça”. As ruas e os becos da cidade, antes seguras, agora são comparadas às florestas: um lugar primitivo, que torna o cidadão ou um caçador ou uma vítima. O romance policial transformou a cidade-paisagem burguesa ao evidenciar a ameaça, o perigo e o vício¹⁹. O *flâneur* andarilho agora vive uma aventura. A referência ao escritor James Fenimore Cooper não é casual. Em *Paris do Segundo Império*, Benjamin cita Balzac: “A poesia do temor, da qual as selvas americanas estão cheias [...] essa poesia [...] adequa-se igualmente bem aos mínimos detalhes da vida parisiense (BENJAMIN, 1985, p.71).”

Trazidas para a cidade, essas imagens contribuem para a experiência aventuresca que originou o romance policial. Uma experiência tão perigosa quanto estar desarmado em uma floresta. Mas o que seria mais ameaçador, uma floresta cheia de animais selvagens ou os choques diários da civilização?

Para Benjamin, a “romantização” da cidade é tão prejudicial quanto as fisiologias. “Pintar a cidade como um lugar selvagem é um caminho para escapar do tédio e da repetitividade fundamentais da modernidade capitalista, para escapar dos claustrofóbicos limites de uma sociedade altamente regulada” (LAMBERT apud SALZANI, 2007, p. 170). Em seu livro das *Passagens*, Benjamin exemplifica as consequências dessa atitude, em uma citação de Roger Caillois, que chama de “elementos de intoxicação trabalhando em um romance de detetive”:

Os caracteres do pensamento infantil, o artificialismo em primeiro lugar, regem esse universo estranhamente presente; nada se passa aí que não seja premeditado de longa data (...). Tudo está preparado para, no momento certo, ser utilizado pelo herói todo-poderoso, que é o senhor de tudo (BENJAMIN, 2007, p. 234).

Esses elementos podem ser reconhecidos na fantasmagoria da vida parisiense. O romance de detetive age como um escape que produz uma imaginação infantil, resultando em uma fuga da realidade política e econômica. Na história de detetive, o indivíduo sai de sua vida entediante e recupera sua individualidade, anulada na multidão. Graeme Gilloch reflete sobre o caráter de consumo inofensivo desses romances policiais: não havia crítica social, análise psicológica do crime ou da

¹⁹ Em *Infância berlinense: 1900*, essa característica da cidade será demonstrada, com o pequeno Benjamin sendo protegido, pelos pais e pela cidade, de entrar em contato com as figuras que provocavam a desestabilidade da vida burguesa, pessoas pobres e dominadas pelo vício. Ver BERGAMINI, 2015 e GOMES, 2015, também nesta obra.

pobreza, nenhuma preocupação política em relação ao potencial revolucionário da massa (SALZANI, 2007).

No trecho sobre Cooper, quando Benjamin afirma que “o romance policial, [...] contribui para a fantasmagoria da vida parisiense” moderna, ele também faz questão de marcar o caráter inicial dessas produções que, por exemplo, “por enquanto, ainda não transfigura o criminoso” (BENJAMIN, 1994, p. 39). Como vimos na carta para Kitty Marx, após as primeiras obras de Georges Simenon, Benjamin começa a comparar literatura de aventuras à mais alta literatura. Podemos entender melhor esse potencial crítico que surgirá da leitura de romances de detetive, analisando o capítulo sobre a *Ópera dos três vinténs*, presente em *Understanding Brecht*. Nesse capítulo, dentro da seção “Sociedade criminosa”, Benjamin escreve:

O romance de detetive que nos seus primeiros dias (em Dostoiévski) fez tanto para o avanço da psicologia, tem agora, no auge do seu desenvolvimento, se tornado um instrumento de crítica social. Se o livro de Brecht [*Ópera dos três vinténs*], explora o gênero mais exaustivamente do que Dostoiévski, uma das razões é que no livro de Brecht – como na vida real – o criminoso ganha a vida dentro da sociedade, e a sociedade – como na vida real – pega sua parte do espólio. Dostoiévski estava preocupado com a psicologia; ele revelou o criminoso latente no homem. Brecht está preocupado com a política; ele revela o crime latente no mundo dos negócios. [...]

É bem natural que neste caso limite de um romance de detetive, não haja lugar para um detetive. O papel do agente da lei atribuído ao detetive de acordo com as regras do jogo, está aqui tomada pela concorrência²⁰ (BENJAMIN, 2003, p. 82-83).

Brecht consegue fazer uso de um gênero burguês contra a própria classe burguesa. Em *Crime e Castigo*, havia uma investigação policial, entretanto, a investigação era muito mais psicológica. Brecht, por sua vez, investiga as relações de classe, colocando o detetive e os policiais dentro de um sistema de relações políticas e econômicas.

²⁰ Minha tradução de: “The detective novel which in its early days (in Dostoyevsky) did so much to advance psychology, has now, at the height of its development, become an instrument of social criticism. If Brecht’s book exploits the genre more exhaustively than Dostoyevsky, one of the reasons is that in Brecht’s book - as in real life - the criminal makes his living within society, and society - as in real life - takes its share of the spoils. Dostoyevsky was concerned with psychology; he revealed the criminal latent in man. Brecht is concerned with politics; he reveals the crime latent in business. [...] It is quite natural that in this borderline case of a detective novel there is no place for a detective. The role of agent of the law allotted to the detective under the rules of the game is here taken over by Competition.”

O DETETIVE DA HISTÓRIA

Só perante o cadáver a exuberância sem alma do mobiliário se transforma em verdadeiro conforto.

(BENJAMIN, 1987, p. 15)

Em *A Paris do Segundo Império em Baudelaire* (1938), Benjamin escreve que “o conteúdo social e originário da história de detetive é o apagar das pegadas do indivíduo na multidão da cidade grande” (BENJAMIN, 1994, p. 72). Já havíamos apontado para as mudanças da modernidade, como o surgimento da multidão, enquanto condições sociais básicas para o aparecimento do romance de detetive, e que o romance de detetive, ao evidenciar esse aspecto, aumentou a sensação de perigo da classe que o consumia. Nesse trecho, Benjamin também coloca “o apagar das pegadas” na multidão como essencial ao gênero detetivesco.

A multidão, além de esconder mais facilmente o criminoso (qualquer um pode estar na multidão), também dificulta que se encontrem pistas que levem até ele. A multidão não é mais divertida, como nas fisiologias. Agora, ela esconde o criminoso, ela é o seu “asilo”; o *flâneur* não é mais alguém que aproveita as cores e a arquitetura das avenidas, agora ele procura traços de crimes. A expressão utilizada por Benjamin, “o apagar das pegadas”, na tradução de Flavio Kothe se refere a *Die Verwischung der Spuren*, uma expressão idêntica à utilizada por Brecht em poemas como “Manual para habitantes das cidades”, que também poderia ser traduzida por “o apagamento dos rastros” ou “das pistas”.

Em “Apague os rastros”, Brecht escreve:

Cuide, quando pensar em morrer
Para que não haja sepultura revelando onde jaz
Com uma clara inscrição que o denuncie
E o ano de sua morte que o entregue!
Mais uma vez:
Apague as pegadas!

(Assim me foi ensinado)

(BRECHT, 2000, p. 57-58)

Sobre essa estrofe, escreve Benjamin: “Somente essa injunção poderia ser caduca; esse cuidado foi removido por Hitler e sua gente das preocupações do [cidadão] ilegal” (BENJAMIN, 1972-1989, p. 556 apud GAGNEBIN, 2012, p. 29).

Benjamin se refere à importância do túmulo em uma época em que o nazismo implantava sua política de terror. Também, ressalta o caráter premonitório de Brecht, que em um tempo de guerra precisará ficar na clandestinidade. No poema, Brecht vai “contra o desejo de perpetuação do indivíduo da classe dominante e em uma defesa da radical destrutividade das vanguardas” (GAGNEBIN, 2012, p. 29)²¹. Esse desejo de deixar rastros proveniente da burguesia, será bastante explorado por Benjamin. A multidão, por exemplo, não apenas apaga os rastros do crime como o faz em relação aos indivíduos em geral. Nesse sentido, os romances de detetive podem ser analisados, sem fugir da proposição inicial de Benjamin sobre o conteúdo originário do gênero, como resgates de traços do indivíduo que se tornara anônimo nas massas.

Começamos a seção anterior com uma citação de Kracauer interpretando a obra de Benjamin. Nela, Kracauer afirma que o olhar sobre a multidão inspirava um receio. Porém, no meio dela, o *flâneur* se sentia à vontade. Há um sentimento duplo. Primeiro, o de ansiedade, provocado pela multidão e ligado à desconfiança de que no meio dela pode estar um assassino. Depois, o sentimento se transforma em prazer, pois a massa também é um lugar de fuga para qualquer pessoa, uma forma de escapar das leis.

Há um erotismo no encontro do *flâneur* de Baudelaire com a multidão, ao contrário de Poe, em que há dois sentimentos: o de ansiedade e o de prazer. Benjamin faz uma “leitura comparada das representações de multidão nos escritores do século XIX. Como texto-guia, escolhe o conto de Poe ‘O Homem da Multidão’” (BOLLE, 1994, p. 80). Para Benjamin, o contato de Baudelaire com Poe foi fundamental para a obra do poeta francês, que o assimilou a sua maneira.

A história de detetive, cujo interesse reside numa construção lógica, que, como tal, a novela criminal não precisa possuir, aparece na França pela primeira vez com a tradução dos contos de Poe: “O mistério de Marie Roget”, “Os crimes da Rua Morgue”, “A carta Roubada”. Ao traduzir estes modelos, Baudelaire adotou o gênero. Sua própria obra foi totalmente perpassada pela de Poe (BENJAMIN, 1994, 40-41).

Nas obras de Poe, Baudelaire e Brecht há o “apagamento de rastros” e, nos três, há a convivência na metrópole moderna. O conceito de “rastro” (*Spur*), ganha precisão nos

²¹ Novamente, podemos citar “Experiência e pobreza”, em que Benjamin apresenta o reflexo na arte das mudanças derivadas da experiência.

romances de detetive. Jeanne Marie Gagnebin, a partir da sua leitura de Emmanuel Lévinas, propõe a descrição do rastro enquanto “signo” (conceito amplo) e “um signo aleatório e não intencional” (conceito restrito). Como signo não intencional (rastros involuntários), a autora dá o exemplo do ladrão que “[...] ao querer apagar seus rastros, deixa outros que não quis” (GAGNEBIN, 2012, p. 32). Assim como Brecht recomendava em “Apague os rastros”, é preciso tomar cuidado com os rastros, para que eles não se voltem contra o sujeito, como uma espécie de “arma” do Estado totalitário (visto que, como gatilhos do passado, os rastros estão em disputa)²².

O detetive sabe da não-intencionalidade do rastro, porém, o que lhe interessa é o que as marcas revelam sobre quem as deixou, se elas dão alguma pista para que ele consiga se aproximar do criminoso. Benjamin segue os rastros como o detetive. Ele procura uma pista que pode levar a outra construção histórica. Esses rastros, essas pistas, muitas vezes podem se apresentar como detalhes insignificantes. Porém, como o bom detetive, é preciso aguçar o olhar para localizá-los. Benjamin seria assim, talvez, um detetive da História, ou, talvez melhor, das histórias, seguindo o raciocínio de Jeane Marie Gagnebin a respeito do termo alemão *Geschichte* que, enquanto “história”, “designa tanto o processo de desenvolvimento da realidade no tempo como o estudo desse processo ou um relato qualquer” (GAGNEBIN, 1993, p. 7).

O detetive, conforme propomos, proporciona-lhe um método, o da busca por “rastros”, e Benjamin acrescenta a essa busca um olhar melancólico, pois a busca se dá sobre algo perdido: a história de muitas pessoas, de muitas culturas, portanto, uma busca estreitamente relacionada com a morte, com a negatividade.

Desse olhar para a morte enquanto processo social, Benjamin teria elaborado uma nova epistemologia em uma teoria do conhecimento com intenções políticas²³. Essa epistemologia mescla o materialismo histórico de Marx (à sua maneira) com a teologia, representados nas teses *Sobre o conceito da história* pela figura do autômato, na tese um, e pelo o anjo da história, na tese nove. A alegoria do autômato foi baseada em um conto de Edgar Allan Poe traduzido por Baudelaire chamado “O jogador de xadrez de Maelzel”. Na história, uma máquina vestida com roupas turcas e segurando um cachimbo, venceria todas as partidas de xadrez (por ser uma máquina). Contudo, Poe apresenta a hipótese de que um anão escondido dentro da máquina a estaria

²² Esse tipo de rastro é um rastro psicanalítico que escapa ao inconsciente, em Freud, ou da memória voluntária, em Proust.

²³ Ideia apresentada por Reyes Mate em *Meia-noite na história*.

movimentando. Em Benjamin ocorre a mesma situação, contudo, o autômato é alegorizado para representar a “aliança entre duas formas de conhecimento deveras alheadas historicamente” (MATE, 2010, p. 63). O boneco se chama “materialismo histórico”, porém, ele só “pode desafiar sem problemas qualquer um sempre que tenha a teologia a seu serviço, que, hoje [...] não pode aparecer para ninguém” (MATE, 2010, p. 61). Dentro de nossa linha de pensamento, podemos entender que Poe atua como um detetive em seu conto. Diante de um mistério, do segredo das vitórias do autômato, Poe elabora uma hipótese para explicar o fenômeno. Benjamin, enquanto observador diferenciado, resgata o objeto destacado por Poe para vê-lo como um resíduo com potencial histórico de algo que não foi dito, a fim de construir uma nova narrativa a partir daquela. Poe viveu o autômato, logo, este torna-se resíduo. E o resíduo, por portar uma ambivalência constitutiva, por sua relação com o lado mágico das coisas, por sua relação com o tempo, se torna chave de conhecimento. A epistemologia está em transformar a abertura à ambivalência de um componente irruptivo em um rastro e a partir deste rastro produzir um novo conhecimento, no caso, a união entre o materialismo histórico e a teologia. Parte-se de uma negatividade para a afirmação, de uma destruição para uma construção. O objeto está sempre ambivalente, em ausência e em presença, e por isso ele é rastro e é por isso que Benjamin escolheu o conceito de rastro, que

Na tradição filosófica e historiográfica (...) é caracterizado por sua complexidade paradoxal: presença de uma ausência e ausência de uma presença, o rastro somente existe em razão de sua fragilidade: ele é rastro porque sempre ameaçado de ser apagado ou de não ser mais reconhecido como signo de algo que assinala (GAGNEBIN, 2012, p. 27).

Para Jaime Ginzburg, “tratar um objeto implica admitir que ele tem mais de um significado possível” (GINZBURG, 2012, p. 112). Além do momento histórico em que a ruína foi produzida, ela é um potencial para o conhecimento do passado e do que virá. Assim, o autômato de Poe é reinterpretado pela capacidade mimética que guarda. O autômato é um campo cifrado que Benjamin lê como um encontro de dois tipos de pensamento, trabalhando juntos, no futuro. É o mesmo caso da pintura *Angelus Novus*, de Paul Klee, que Benjamin interpreta como o anjo da história. A esse anjo, com o olhar fixo em algo, Benjamin escreve “o anjo da história deve ser parecido com ele” (BENJAMIN, 2010, p. 203). Como o olhar de Benjamin, esse anjo tem em seu olhar

uma negatividade, “o que se apresenta a nós como uma cadeia de acontecimentos, ele vê como uma catástrofe única que sem cessar acumula ruínas sobre ruínas²⁴” (MATE, 2010, p. 203).

Como a fotografia, a pintura pode ser um rastro de um momento do tempo, fixação de algo efêmero e secreto e que, portanto, precisa ser interpretada. Ela guarda elementos históricos e religiosos (a figura do anjo). Porém, enquanto *Spur* benjaminiano, ou seja, dotado de capacidade mimética, a fotografia também possibilita uma previsão, uma vez que a faculdade mimética da linguagem em Benjamin é um ultrapassar das percepções imediatamente sensíveis. A herança da clarividência permite uma percepção que pode “observar cada objeto como uma potência de diversos significados” (GINZBURG, 2012, p. 168). Em “A doutrina das semelhanças”, Benjamin aponta que a mimese mudou na história. O lugar em que ela se apresenta como uma presença ausente é na linguagem. No caso do anjo de Benjamin, o lado construtivo dessa imagem se dá principalmente por ele manter-se virado de costas para o futuro. Em nossa posição de detetives da história, seguindo os passos de Benjamin, uma vez que o autor receava que suas teses fossem mal compreendidas, podemos arriscar que a imagem de anjo de Benjamin indicaria que as coisas precisam ser resolvidas no presente, no agora, e não deixar a solução dos problemas para o futuro. Mas só interpretamos desse modo por considerá-la também um rastro e, por isso, com a potência de uma compreensão de nosso tempo²⁵.

Sobre a categoria de *Spur* de Benjamin, finalmente, não podemos esquecer a parte “I” do livro das *Passagens*, chamada “O interior, o rastro [*Spur*]”. Essa vinculação do rastro com o “interior” já está em “Paris, capital do século XIX” (1935), na parte quatro, “Luís Filipe ou o *interieur*”:

O interior não é apenas o universo do homem privado, mas também o seu estojo. Habitar significa deixar rastros [*Spuren*]. No interior, eles são acentuados. Colchas e cobertores, fronhas e estojos em que os

²⁴ Nesse caso ruínas difere de rastro, ou pista, pois a palavra usada é *Trümmer*, mais próximo de “escombros” ou “destruções”: o “juntar dos fragmentos” é um trabalho de restituição de algo anteriormente inteiro, ou seja, não se trata de fragmentos a serem reunidos numa nova ordem. O esforço do anjo, porém, é voltado para o reestabelecimento de uma ordem perdida: “Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos.” O maior problema do anjo, por enquanto, é a tempestade que o impede de fechar as asas, de “deter-se” para começar a obra da restauração. O dinamismo violento do progresso, que promete um futuro melhor, na verdade significa o afastamento do “Paraíso” (OTTE, 1994, p. 42).

²⁵ Georg Otte relaciona o anjo da história benjaminiano com a situação do protagonista proustiano que inevitavelmente lembra a do anjo das *Teses*, uma vez que a “busca do tempo perdido” em Proust se assemelha à tentativa do anjo de “juntar os fragmentos” (OTTE, 1994, p. 198).

objetos de uso cotidiano imprimam a sua marca são imaginados em grande quantidade. Também os rastros [*Spuren*] do morador ficam impressos no interior. Daí nasce a história de detetive, que persegue esses rastros [*Spuren*]. A “Filosofia do mobiliário”, bem como as novelas de detetive apontam Poe como o primeiro fisionomista de tal *interieur*. Os criminosos das primeiras novelas de detetive não são cavalheiros nem apaches, mas pessoas privadas pertencentes à burguesia [...] (BENJAMIN, 2007a, p. 38).

Se na cidade o indivíduo tenta sem sucesso deixar suas marcas na multidão, dentro do interior burguês essa tarefa é cultivada. Quando Benjamin diz que “habitar significa deixar rastros” ele pode estar dizendo que o indivíduo burguês só se sente à vontade em sua casa quando vê nela seus rastros, os rastros de sua existência. Edgar Allan Poe seria o primeiro fisionomista destes interiores. Mas por que nas novelas de detetive? Há uma conexão entre o gênero policial e *Spur*, em *Rua de Mão Única*, que nos ajuda a entender essa vinculação feita por Benjamin. No fragmento “Casa de dez divisões luxuosamente decoradas”, Benjamin escreve:

A única descrição satisfatória, que é também uma análise do estilo de mobiliário da segunda metade do século XIX, é-nos fornecida por certo tipo de romance policial em cujo centro dinâmico se encontra o terror provocado pela casa. (...) O fato de esse tipo de romance policial ter começado com Poe – portanto numa época em que tais casas ainda não existiam – em nada invalida essa constatação. Pois os grandes autores fazem sem exceção as suas associações com um mundo que virá depois deles, como se pode ver pelos exemplos das ruas de Paris nos poemas de Baudelaire, que só existiram depois de 1900, tal como as figuras de Dostoievski só nessa altura nascem. (...) O interior burguês dos anos 1860 a 1890, com os seus (...) cantos sem sol onde se punha a palmeira, a varanda atrás da barricada da balaustrada e os longos corredores com a chama do gás a cantar, está preparado para receber apenas cadáveres. (...) Só perante o cadáver a exuberância sem alma do mobiliário se transforma em verdadeiro conforto. (BENJAMIN, 2013. p. 12-13).

No olhar do Benjamin detetive-historiador, as intenções burguesas de perpetuar-se tornam o ambiente em que executam suas tentativas, no caso o apartamento, um lugar repleto de medo. Essa sensação anteciparia 1900, um ano visivelmente importante para Benjamin, momento de transição perceptiva da sociedade, cinco anos depois do surgimento do cinema. No fragmento, Benjamin parece olhar para a

arquitetura moderna como se ela fosse um rastro²⁶, e, portanto, com potencialidade de ameaças de futuro.

O apartamento burguês é assim um espaço morto, sem alma e sem vida, construído como uma armadilha e habitado por cadáveres, a partir do qual qualquer coisa viva é expelida, aniquilada ou assassinada pelo culto da falta de vida e de mercadorias intemporais. O sonho de permanência na cultura da mercadoria perpetua a fantasmagoria da modernidade²⁷ (SALZANI, 2007, p. 179).

Para chegar até a arquitetura, porém, Benjamin precisou passar antes pelo rastro do romance policial: transformado em rastro graças a um método que ele próprio ajudou a construir (complexificando a investigação, buscando a concretude das pistas). Agora Benjamin pode utilizá-lo em suas investigações da metrópole moderna. Por exemplo, em “*Tiergarten*”, fragmento de *Infância berlinense: 1900*, a aproximação entre a escrita e a fisiognomia da metrópole moderna é apresentada. Ao se referir à arte de se perder na cidade, o eu narrador diz: “ela tornou real o sonho cujos labirintos nos mata-borrões dos meus cadernos foram os primeiros vestígios [*Spur*]” (BENJAMIN, 1987, p. 73).

Em “Experiência e pobreza”, Benjamin registra também a inserção na arquitetura moderna de materiais como o “vidro” e o “metal”:

O vidro é um metal tão duro e tão liso no qual nada se fixa. [...] As coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro é em geral o inimigo do mistério. [...] Uma bela frase de Brecht pode ajudar-nos a compreender o que está em jogo: “Apaguem os rastros!” [...] Essa atitude é a oposta da que é determinada pelo hábito, num salão burguês. [...] qualquer pessoa que se lembra ainda da indignação grotesca que acometia o ocupante desses espaços de pelúcia quando algum objeto da sua casa se quebrava. Mesmo seu modo de encolerizar-se – e essa emoção, que começa a extinguir-se [...] era [...] a reação de um homem cujos “vestígios sobre a terra” estavam sendo abolidos. Tudo isso foi

²⁶ “A partir de meados dos anos 1920, configura-se um projeto literário de Benjamin, que poderia ser chamado de ‘Fisiognomia da Metrópole Moderna’. Esse projeto nasceu com o livro *Contramão [Rua de Mão Única]* (1925-1928) e teve continuidade com o *Diário de Moscou* (1926-1927) e os primeiros esboços das “Passagens parisienses” (1927-1929); ganhou novos impulsos com a série radiofônica sobre a Metrópole Berlim (1929-1930), a *Crônica Berlinense* (1932) e a *Infância em Berlim por volta de 1900* (1932-1938); e cativou o autor até o fim de sua vida, sempre às voltas com a Obra das *Passagens* (1927-1940), que ficou inconcluída (BOLLE, 1994, p. 271).”

²⁷ Minha tradução de “The bourgeois apartment is thus a dead space, soulless and lifeless, built as a trap and inhabited by corpses, from which any living thing is expelled, annihilated, or murdered by the cult of lifeless and ageless commodities. The dream of permanence in commodity culture perpetuates the phantasmagoria of modernity”.

eliminado com Scheerbart com seu vidro e pelo *Bauhaus* com seu aço: eles criaram espaços em que é difícil deixar rastros (BENJAMIN, 1993, 117-118).

Nesse fragmento²⁸, Benjamin ressalta que há uma mutação da experiência ocorrendo, no sentido do seu empobrecimento. A burguesia, além de manter seus rastros, quer escondê-los. No caso do vidro e do aço, e retornando ao “apaguem os rastros!” de Brecht, mesmo que o inconsciente nos traia, os novos materiais arquitetônicos dificultam essa tarefa. Assim, mesmo querendo manter os traços, o burguês os apaga, pois sente o mesmo controle social pelo qual Brecht se sentia ameaçado. Os traços agora se tornam, efetivamente, possíveis pistas de crimes. Contudo, Benjamin escreve, ainda em “Experiência e pobreza”, essa nova pobreza é bem-vinda. A transparência do vidro anularia a oposição entre interior e exterior, obrigando a burguesia a se readaptar ao seu desejo de deixar rastros, como no caso do uso da pelúcia, comentado por Benjamin em “I 5,2” no livro das *Passagens*. A pelúcia seria um rastro de um sonho coletivo de perpetuação no mundo.

AURA

Data de 9 de dezembro de 1938 a resposta de Walter Benjamin a uma extensa carta enviada por Theodor Adorno, um mês antes, a respeito do seu trabalho sobre Baudelaire. Adorno se dizia “decepcionado” com o ensaio de Benjamin, principalmente pela falta de “mediação” do trabalho em questão, que “não é outra coisa senão a própria teoria de que seu trabalho se abstém” (ADORNO, 2013, p. 403). Benjamin responde ao que julga os “fundamentos” da carta de Adorno; entre estes estava a palavra “vestígio”, em alemão, *Spur*.

Se um conceito como vestígio fosse receber uma interpretação concludente, então teria de ser introduzido com toda a desenvoltura no plano empírico. Isso poderia se dar de forma ainda mais convincente. De fato, a primeira coisa que fiz ao regressar foi verificar uma importante passagem de Poe para minha construção da narrativa policial a partir da obliteração ou fixação dos vestígios do indivíduo no meio da multidão da metrópole. [...] O conceito de vestígio encontra sua determinação filosófica em oposição ao conceito de aura (ADORNO, 2013, p. 412).

²⁸ O mesmo ponto de vista se encontra em “Morar sem deixar traços” (1933), de *Imagens do pensamento*.

Uma das categorias mais importantes do pensamento de Walter Benjamin, “que pode ser considerado como um dos pilares que sustentam o materialismo *sui generis* benjaminiano” (OTTE, 1994, p. 203), a palavra alemã *Spur* costuma ser traduzida como “resto”, “vestígio”, “impressão”, “marca”, “rastros”. Termo ambíguo, *Spur* refere-se, ao mesmo tempo, a uma presença e a uma ausência, e esse “caráter paradoxal também afeta os usos do conceito por Benjamin” (GAGNEBIN, 2012, p. 27). Essa variedade de traduções é problemática pois:

(...) para o “pensamento poético” de Benjamin, é importante que um termo como *Spur* seja mantido igual nos diversos contextos, pois, de acordo com a filosofia da linguagem benjaminiana, trata-se do nome de uma ideia. (...) Reaparecendo sempre igual em seus escritos (...) o termo contribui para a “coexistência significativa dos opostos” (OTTE, 1994, p. 203).

Com base nesse trecho da carta de Benjamin, e nesse alerta de Georg Otte, parecidos de grande importância resgatar uma das possibilidades de tradução de *Spur* pouco utilizada pelos comentadores de Benjamin: “pista”. Benjamin associa diretamente *Spur* com a narrativa policial e propõe a introdução do conceito no plano empírico²⁹ (com naturalidade³⁰), para que este possa receber uma “interpretação convincente³¹”. Dessa forma, a proposta do equivalente “pista” remete, ao menos em nosso idioma, a essa relação essencial com o romance policial. O detetive segue, principalmente, pistas.

Buscamos, assim, neste trabalho, investigar a relação do conceito *Spur* com o romance policial em Walter Benjamin, a fim de esclarecer melhor como o autor apreendeu e utilizou o conceito. Como Benjamin especifica a relação de *Spur* com o conceito de *aura*, nossas investigações também se darão, necessariamente, sobre esse ponto.

A menção de Benjamin à “construção” de uma *Detektivgeschichte* (conto policial) indica também que pode ser na literatura que o seu conceito “convenceria”; sua primeira ação no retorno de sua viagem foi ler uma passagem de Edgar Allan Poe. A literatura seria o nível (ou plano) empírico ao qual ele estaria se referindo, e a história

²⁹ No original, “(...) *in der empirischen Ebene* (...)”, parece mais próximo de “nível empírico”.

³⁰ A palavra “naturalidade” encontra-se na tradução inglesa das cartas: “(...) had to be introduced with complete naturalness at the empirical level.” Na tradução brasileira, de José Marcos Mariani de Macedo, a palavra escolhida foi “desenvoltura”.

³¹ A opção da tradução inglesa, “*convincing*”, novamente parece-nos mais apropriada.

de detetive seria a escolhida, pois nela ocorreria a introdução do rastro, do vestígio ou, segundo o que propomos, da “pista”, com “naturalidade”. Pensar a literatura dentro das relações de produção é um traço do pensamento de Benjamin, como se vê no ensaio “O Autor como Produtor”, de 1934. Assim, a novela policial possui valor como forma e como sintoma de um conjunto de determinações sociais.

A AURA E *SPUR*

Se o conceito de *Spur* se opõe ao de aura; se o conceito de aura está ligado à experiência, incluindo aqui a transmissão oral de histórias; se o “romance policial” tem suas bases em uma forma literária (o romance) característica da burguesia; e se o “romance policial” carrega em sua estrutura a essencialidade do raciocínio, aplicado sobre rastros e pistas, não seria essa a principal forma romanesca dessa sociedade de início de século XIX? A forma literária de um período em que há reprodução técnica, e, portanto, com a experiência aurática em decadência? Na passagem da *Erfahrung* para a *Erlebnis*, no olhar de Benjamin, não teria o conceito de aura sido *substituído* gradualmente por outro conceito? Seria esse o de rastro, por ser seu oposto? E, dessa forma, o conceito de rastro não guardaria um pouco do conceito de aura e vice-versa? Na interpretação de Georg Otte (1994, p. 204), “a ideia benjaminiana de vestígio [...] faz parte de um projeto de construção ou de reconstrução da experiência, seja ela a experiência histórica das *Teses* ou a experiência individual da *mémoire involuntaire*”.

Ao analisarmos o olhar Benjamin sobre a fotografia de Atget, propomos a imagem enquanto ruína, enquanto um rastro de um momento do tempo, dotada de uma cifra não interpretada com potencial de conhecimento do passado. Nessa relação de passado e presente, proximidade e distância do rastro, é que Benjamin estabelecerá seu conceito de “aura”; e nós tentaremos “rastrear” o de *Spur*:

Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas, no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, até que o instante ou a hora participem de sua manifestação, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho. Mas fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas, em cada situação, através da sua reprodução. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na

reprodução. E cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelos jornais ilustrados e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unicidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a reprodutibilidade. Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o “semelhante” no mundo é tão aguda que, graças à reprodução, ela consegue captá-lo até no fenômeno único. (BENJAMIN, 1993, p. 101).

A aura é uma “aparição única”, um momento, vinculado por Benjamin diretamente aos sentidos. Sentimos que está próximo de nós algo espacialmente e temporalmente distante. No mundo moderno, as novas formas de percepção se dão com a destruição da aura. O instante único, a experiência aurática é substituída por uma espécie de “aproximação forçada” da coisa, uma vez que o indivíduo consegue captar o “semelhante” também no “fenômeno único” proporcionado pela reprodução, mesmo que seja só por um instante, mesmo que desapareça logo em seguida.

Novamente, aqui, retorna a aproximação com a teoria da linguagem benjaminiana. Por “semelhante”, que Benjamin colocou entre aspas, entendemos, com base em seu ensaio “A doutrina das semelhanças” (1933), e em sua proposta da “semelhança não sensível”, que o autor refere tanto a indivíduos como às coisas. Em seu ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire” (1939), Benjamin acrescenta a sua síntese da definição de aura, que colocamos anteriormente, a seguinte frase: “Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar” (BENJAMIN, 1994, p.140). Em ambos os casos, Benjamin não restringe a experiência aurática à experiência estética ou natural. Através da experiência aurática, o eu e as coisas possuem uma relação de “despertar” mútuo.

Benjamin diz que “o conceito de vestígio encontra sua determinação filosófica em oposição ao conceito de aura” (ADORNO, 2013, p. 412). Assim, o rastro seria algo que é preciso procurar para ser visto. Seria também algo que, se formos aplicar o mesmo método de dedução, está próximo, por mais distante que pareça estar? Por exemplo, o rastro pode estar numa fotografia. Contudo, é preciso que saibamos olhar para essa fotografia enquanto rastro. É preciso um método para encontrarmos os rastros, um método aparentemente detetivesco que considere suas “relações mágicas”. Se retornarmos ao ensaio sobre a fotografia, veremos que Benjamin espera que o fotógrafo consiga ser uma espécie de adivinho: que olhe para as coisas do presente e encontre

relações entre o que foi e o que será. O fotógrafo, assim, estudaria suas imagens, levando o tempo que fosse preciso para interpretá-las (a exemplo dos astrólogos) e, com base nessas interpretações, talvez pusesse umas legendas na fotografia. Na primeira versão de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935/36), Benjamin retoma Atget:

A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos. (...) O mérito inexcusável de Atget é ter radicalizado esse processo de fotografar as ruas de Paris, desertas de homens, por volta de 1900. Com justiça, escreveu-se dele que fotografou as ruas como quem fotografa o local de um crime. Também esse local é deserto. É fotografado pelos indícios que contém. Com Atget, as fotos se transformam em autos no processo da história. Nisso está sua significação política latente. Essas fotos orientam a recepção num sentido predeterminado. A contemplação livre não lhes é adequada. Elas inquietam o observador, que pressente que deve seguir um caminho definido para se aproximar delas. (BENJAMIN, 1993, p. 174-175).

Por fim, ao dizer que “as coisas de vidro não têm nenhuma aura”, Benjamin está novamente relacionando *Aura* com *Spur*. Podemos afirmar que se não há rastro, não há aura? No fragmento “M 16a, 4” do livro das *Passagens*, Benjamin relaciona os dois conceitos diretamente:

Rastro e aura. O rastro é uma aparição de uma proximidade, por mais longínquo que esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo que esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós (BENJAMIN, 2007a, p. 490).

Rolf-Peter Janz, em “Ausente e presente: sobre o paradoxo da aura e do vestígio”, interpreta o fragmento acima da seguinte forma:

Benjamin se vê como um leitor de rastros, que percebe em fenômenos próximos, porém concretos, que muitas vezes são insignificantes ou banais, algo escondido. Karlheinz Stierle diz que Ernst Bloch procede de forma semelhante em seu livro *Spuren*, de 1930. (...) Mas tenho dúvidas em relação à ideia de que a aura e o rastro formem “uma unidade dialética” que Benjamin não teria percebido.

Confesso que a diferença formulada no início do fragmento M 16a, 4 não é plausível para mim, pois o mínimo que se pode dizer é que ambos apontam para a ausência de algo presente. (JANZ, 2012, p. 20).

A frase seguinte de Benjamin, “no rastro apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós”, contudo, soa bem mais esclarecedora a Janz. A aura exerce poder sobre nós, entregamo-nos a seu encantamento. “Em relação ao rastro, no entanto, desempenhamos um papel ativo. Somos nós que descobrimos o rastro, que lemos o rastro e nos apoderamos da coisa para a qual ele nos leva” (JANZ, 2012, p. 21). Por essa razão, Janz acredita que ao dizer que nos apoderamos da coisa no vestígio, não se trataria de posse e sim de compreensão. O autor finaliza seu texto aproximando o vestígio com o interesse de Benjamin na história. Já a temática da experiência aurática pertenceria “ao âmbito da estética”. Porém, Janz faz uma “ressalva” contra essa divisão, com a tese de Benjamin (oposta à teoria marxista) na qual “a superestrutura seria a expressão da infraestrutura” (JANZ, 2012, p. 23), e que a palavra “expressão”, por ser uma categoria estética, nos levaria a pensar que *Spur* em Benjamin teria necessariamente dimensões estéticas.

Uma das categorias mais importantes do pensamento de Walter Benjamin, “que pode ser considerado como um dos pilares que sustentam o materialismo *sui generis* benjaminiano” (OTTE, 1994, p. 203), a palavra alemã *Spur* costuma ser traduzida como “resto”, “vestígio”, “impressão”, “marca”, “rastro”. Termo ambíguo, *Spur* refere-se, ao mesmo tempo, a uma presença e a uma ausência, e esse “caráter paradoxal também afeta os usos do conceito por Benjamin” (GAGNEBIN, 2012, p. 27). Essa variedade de traduções é problemática pois:

[...] para o “pensamento poético” de Benjamin, é importante que um termo como *Spur* seja mantido igual nos diversos contextos, pois, de acordo com a filosofia da linguagem benjaminiana, trata-se do nome de uma ideia. [...] Reaparecendo sempre igual em seus escritos [...] o termo contribui para a “coexistência significativa dos opostos” (OTTE, 1994, p. 203).

Com base no trecho da carta de Benjamin para Adorno, e nesse alerta de Georg Otte, parece-nos de grande importância resgatar uma das possibilidades de tradução de *Spur* pouco utilizada pelos comentadores de Benjamin: “pista”. Benjamin associa diretamente *Spur* com a narrativa policial e propõe a introdução do conceito no plano empírico³² (com naturalidade³³), para que este possa receber uma “interpretação

³² No original, “[...] *in der empirischen Ebene* [...]”, parece mais próximo de “nível empírico”.

³³ A palavra “naturalidade” encontra-se na tradução inglesa das cartas: “[...] had to be introduced with complete naturalness at the empirical level.” Na tradução brasileira, de José Marcos Mariani de Macedo, a palavra escolhida foi “desenvoltura”.

convincente³⁴". Desta forma, a proposta do equivalente "pista" remete, ao menos em nosso idioma, a esta relação essencial com o romance policial. O detetive segue, principalmente, pistas.

A menção de Benjamin à "construção" de uma *Detektivgeschichte* (conto policial) indica que poderia ser na literatura que o seu conceito "convenceria"; sua primeira ação no retorno de sua viagem foi ler uma passagem de Edgar Allan Poe. A literatura seria o nível (ou plano) empírico ao qual ele estaria se referindo, e a história de detetive seria a escolhida, pois nela ocorreria a introdução do rastro, do vestígio ou, segundo o que propomos, da "pista", com "naturalidade". Pensar a literatura dentro das relações de produção é um traço do pensamento de Benjamin, como se vê no ensaio "O Autor como Produtor", de 1934. Assim, a novela policial possui valor como forma e como sintoma de um conjunto de determinações sociais.

Vínhamos conduzindo este trabalho de forma semelhante a uma novela de detetive, propondo um trabalho investigativo, especulando e tentando cercar essa categoria tão importante em Benjamin, *Spur*, e buscando aproximá-la do romance policial ou de detetive. A questão apresentada na carta de Benjamin para Adorno (uma pista?), acerca desta relação entre opostos, *Spur* e *Aura*, contudo, certamente precisa de uma análise que adense as possibilidades e perguntas que apresentamos.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Correspondência, 1928-1940*: Theodor Adorno, Walter Benjamin. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

BENJAMIN, Walter. A Paris do segundo império em Baudelaire. In: *Walter Benjamin, Sociologia*. 2. ed. Trad., introd. e org. Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1991, p. 44-122.

_____. *Obras Escolhidas I*: Magia e técnica, arte e política. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *Obras Escolhidas II*: Rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Obras escolhidas III*: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Obras escolhidas III*: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

³⁴ A opção da tradução inglesa, "convincing", novamente parece-nos mais apropriada.

- _____. *The Correspondence of Walter Benjamin*. Chicago: University of Chicago Press, 1994a.
- _____. *Understanding Brecht*. Great Britain: Verso, 2003.
- _____. Der Erzähler. In: *Walter Benjamin Erzählen*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2007, p. 103-128.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007a.
- _____. Romance policial, em viagem. In: *Revista Letras*, Curitiba, nº 84, p. 34-36, jul-dez 2011. Disponível em: <ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/letras/article/download/25973/18609>. Acesso em: 16 nov. 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Escritos Sobre Mito e Linguagem*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2011a.
- _____. O capitalismo como religião. In: *Revista Garrafa*, nº 23. Rio de Janeiro, 2011b.
- _____. *Rua de Mão única – Infância Berlinense: 1900*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, FAPESP, 1994.
- BRECHT, Bertolt. *Poemas: 1913-1956*. 5. ed. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- DAYTON, Tim. The Mystery of Pre-history: Ernst Bloch and Crime Fiction. In: *Not Yet: Reconsidering Ernst Bloch*. Londres: Verso, 1997, p. 186-201.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. In: *Walter Benjamin: Rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 27-38.
- _____. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, Ed. da UNICAMP, 1994.
- GINZBURG, Jaime. A interpretação do rastro em Walter Benjamin. In: *Walter Benjamin: Rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 107-132.
- JANZ, Rolf-Peter. Ausente e presente: sobre o paradoxo da aura e do vestígio. In: *Walter Benjamin: Rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012, p. 13-23.
- KRACAUER, Siegfried. *Theory of Film*. Londres: Oxford University Press, 1960.
- LOWY, Michael. A filosofia da história de Walter Benjamin. In: *Estud. av.* [online]. 2002, vol.16, n.45, pp. 199-206. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142002000200013>>.
- MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. Notas sobre Siegfried Kracauer, Walter Benjamin e a Paris do Segundo Império: pontos de contato. In: *História* [online]. 2006, vol.25, n.2, p. 48-63. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742006000200003&lng=en&nrm=iso>.

MATE, Reyes. *Meia-noite na história*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2011.

MCDONOUGH, Tom. The crimes of the flâneur. In: *October*, nº 102. Massachusetts: 2002, p. 101-122.

OTTE, Georg. *Linha, choque e mônada*: Tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin. 1994, tese (doutorado em Literatura Comparada), Universidade Federal de Minas Gerais.

SALZANI, Carlo. The city as crime scene: Walter Benjamin and the traces of the detective. In: *New German Critique*, nº 100, volume 34, 2007, p. 165-187.

SCHOLEM, Gerson. *Walter Benjamin: The Story of a Friendship*. New York: Schocken Books, 1981.

7. AURA, DE PERTO E DE LONGE

JANAÍNA TATIM

Benjamin está aqui, escreve um *essay* sobre Baudelaire. [...] Ele parte de algo que chama de *aura*, que se relaciona com os sonhos (acordado). Ele diz: quando alguém sente um olhar dirigido a si mesmo, mesmo quando está de costas, retribui esse olhar (!). A expectativa do que é olhado, do que se olha, constitui a aura, que estaria se perdendo nos últimos tempos, juntamente com o culto. B. descobriu isso a partir da análise do cinema, onde a aura se desintegra por causa da reprodutibilidade da obra de arte. Absolutamente místico, a partir de uma postura antimística. Adapta-se assim a concepção materialista da história. É horrível.

(BRECHT, *Diário* de 25 de julho de 1938, In: SCHÖTTKER, 2012, p. 84-85)

A AURA E O TRABALHO DA LEITURA

O comentário de Bertold Brecht, que relata a impressão de travar contato pela primeira vez com o conceito de aura de seu amigo Walter Benjamin –“É horrível”–, eventualmente pode, ainda hoje, refletir a inquietação de leitores que começam

a enveredar pelos ensaios do autor e se deparam com as inusitadas “aparições” do conceito. Não por ser propriamente horripilante, mas talvez por não ser um termo de segunda-feira nos discursos das chamadas “ciências humanas”: falar em aura parece algo um tanto estranho, ainda mais quando somos desafiados a lidar com objetos que nos olham de volta. Além disso, há um tom literário, nas formulações em que aparece, que fazem dele fugidio, um tatear no lusco-fusco sem se saber plenamente no que estamos tocando; a estranheza da aura enquanto conceito, entretanto, cativa.

Aura fez parte das reflexões de Benjamin desde a juventude, quando teria estudado os trabalhos de Ludwig Klages, fonte importante e velada para a formulação do conceito, segundo Jeanne Marie Gagnebin (2008). Entretanto, para o público brasileiro, que não conta com a tradução de sua obra completa e não pode acompanhar os rastros de sua formação mais primeva, o conceito de aura vai ocorrer apenas em ensaios mais conhecidos, da maturidade do autor, como em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Situado nesse contexto de recepção e admitindo os limites de nossa pesquisa, o estudo que segue se vale dos textos de Benjamin acessíveis ao público de língua portuguesa, limite que, no entanto, permite traçar um caminho, ainda assim verticalizado, do conceito de aura e sua importância para a configuração de uma leitura ampla sobre a arte nas condições modernas.

Seguir o conceito de aura exigiu um trabalho de leitura sensível a uma linguagem trespassada por imagens e por uma lógica menos mediada que associativa. Ao localizar os contextos mais relevantes em que a aura é mobilizada, notamos que sua abordagem implicou desvios por significativas questões adjacentes. Percorrer o conceito nos ensaios benjaminianos foi como observar uma linha num arabesco: com o dedo tentamos acompanhá-la; no caminho, outras linhas se atravessam e quase se perde aquela de princípio, por vezes com a impressão de que ela se transformou em outra, e em outra, e em outra. O caminho não é linear. A experiência de leitura se dá em solo movediço.

Assim, em algum momento de nosso percurso, o conceito de aura articulou uma série de questões nevrálgicas do pensamento de Benjamin, tais como a grande interrogação sobre como as condições da vida moderna, sobretudo do capitalismo, transformaram a percepção, não apenas da arte, mas também do mundo e do sujeito em relação ao outro e a si. Com essa interrogação de fundo, dividimos nosso capítulo em mais três seções. A primeira lança luz sobre a dialética do próximo-distante na constituição do conceito de aura. A segunda evidencia como os conceitos de

experiência e desejo se aproximam do de aura e ajudam a compreendê-lo. A terceira discute a positividade do ocaso da aura e o horizonte de possibilidades abertas à politização da arte.

Nosso gesto de começar pelo estranho, pelo fugidio ou pelo que cativa, pretende fazer referência ao método de exposição engendrado pelo conceito. “Método de exposição” quando evocado em relação a Benjamin, geralmente se refere ao árduo “Prólogo epistemológico-crítico”, de *Origem do drama barroco alemão*. Entretanto, outra face se insinuou: Benjamin parece fazer de sua escrita, por vezes, uma imagem de *memória involuntária*, cheia de profundidades e planos, de que os olhos nunca se fartam e que nenhum ato acaba de concluir ou esgotar. Talvez esse seja o segredo de um método de exposição que mantém o leitor nas lonjuras do pensamento mesmo depois de fechado o livro.

AURA, PERCEPÇÃO E DIALÉTICA DO PRÓXIMO E DO DISTANTE

Já estão disponíveis no Brasil ao menos um estudo longo e bons artigos publicados e traduzidos sobre o conceito de aura em Walter Benjamin. Assim, este capítulo se vale de parte dessa fortuna crítica para compor uma leitura dos ensaios do autor em que o termo é posto de maneira mais significava.

Aura foi empregada em uma multiplicidade de contextos e relações com outros conceitos de tal modo que torna uma abordagem simples e direta praticamente impossível. Não seria exagero discutir a particularidade de sua função e sentido a cada ensaio, ainda que as bases de sua formulação sejam mantidas. Por isso, de antemão é preciso lidar com as nuances de sentido que o conceito apresenta. Os quatro trechos que seguem são os momentos em que Benjamin mais se delongou em diretamente definir e descrever o conceito:

Rastro e aura. O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós (BENJAMIN, 2007, p. 490).

Em suma, o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais próxima que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, até que o instante participe de sua manifestação, significa respirar a aura dessa montanha, desse galho (Idem, 1994, p.101).

Mas o que é aura, de fato? Uma trama peculiar de espaço e tempo: aparição única de uma distância por mais próxima que esteja. Observar calmamente, em uma tarde de verão, uma paisagem montanhosa no horizonte, ou um ramo que joga sua sombra sobre o observador – é isso que significa respirar a aura dessas montanhas, desse ramo (Idem, 2013, p. 57).

Perceber a aura de alguma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar (Idem, 1983, p. 53).

Antes de abordarmos a relação próximo-distante que fundamenta o conceito, gostaríamos de comentar esses quatro fragmentos fora de seus contextos, agrupando-os sob duas observações.

Em ambos os fragmentos das extremidades, está em questão a relação do sujeito com o objeto sensível: ao passo que investimos a coisa olhada do poder de revidar o olhar, ela se apodera de nós. Já nos fragmentos do meio, quase idênticos, a descrição refere as condições de experiência da aura de um objeto natural. Ambos mencionam a relação espaço-tempo envolvidas em sua percepção: aura parece uma condensação da intensidade de um tempo e espaço experienciados pelo sujeito, e, por isso, é uma aparição única, irrepetível. Nesses trechos, a dimensão do repouso, da calma, deve ainda ser sublinhada, sobretudo, se pensamos em seu oposto implícito: a rapidez, a pressa, símbolos da modernidade. Curiosamente, em nenhum dos trechos Benjamin partiu de uma obra de arte para exemplificar o “fenômeno” da aura.

Dito isso, um ponto quase consensual entre os comentadores da obra de Benjamin é o de que aura é pensada enquanto conceito estético, que articula questões de produção e recepção da arte, tendo em vista um horizonte materialista e histórico – uma ambição patente, referida no diário de Brecht. Aura seria, pois, um conceito relacionado a condições de produção e condições de recepção de um objeto sensível. Assim, por exemplo, quando se fala em crise da aura, conforme propôs Rolf-Peter Janz, por extensão se fala da crise de um modo de recepção estética frente à obra de arte, ou ainda, da crise de uma experiência estética: “a aura não é a qualidade de uma coisa ou de uma obra de arte, mas uma categoria da percepção sensorial. Por esse motivo, prefiro falar [...] em ‘experiência aurática’ do que em ‘aura’” (JANZ, 2012, p. 13). Ou seja, a aura não seria um *objeto* de percepção, seria algo que pertence à dada experiência de perceber, se quisermos, algo da percepção do sujeito. O que está em jogo, em outras palavras, seria uma “natureza” relacional para o entendimento da aura.

Susan Buck-Morss também interpreta aura enquanto conceito estético-cognitivo. Ela procurou mostrar como o estético na obra de Benjamin se enraíza na etimologia grega de estética, em que “Aisthesis é a experiência sensorial da percepção” (BUCK-MORSS, 2012, p. 157) – diga-se de passagem, num dos trechos que vimos, a aura podia ser respirada. Para a autora, ao centrar a compreensão da vivência moderna no modo como o sujeito processa os choques, elemento constituinte da vida na metrópole, Benjamin estaria pensando em termos cognitivos. Também diria respeito ao âmbito da cognição a tentativa do autor de compreender o modo, em tese disperso e distraído, de recepção do cinema ou, ainda, quando ele se interroga sobre qual a relação dessa vivência moderna de base cognitiva com possibilidades de *praxis* política.

O conceito de aura vai aparecer pela primeira vez de modo mais substancial em “Pequena história da fotografia”, texto de 1931. Taisa Palhares (2006), que defendeu uma tese de doutorado no Brasil sobre o conceito de aura, considera que o termo, no contexto daquele ensaio, está vinculado a um jeito de perceber e valorar fotografias em momentos precisos de sua história, ou seja, do modo como certas imagens eram percebidas. Vale a pena nos determos nesse ensaio, uma vez que Benjamin faz do conceito de aura um nexo de compreensão dos desdobramentos históricos da técnica fotográfica, assim, sua pequena história da fotografia pode ser lida como uma história da relação aura e fotografia.

Benjamin demarca três estágios, não precisamente lineares e cronológicos, no desenvolvimento da técnica de fotografar: o tempo em que a produção de fotografias se assemelhava ao modo artesanal (as primeiras décadas da descoberta do daguerreótipo), o tempo da industrialização da fotografia (mais ou menos em fins do século XIX) e o tempo de abertura às potencialidades da nova técnica (também entre fins do século XIX e início do XX), sendo as duas últimas tendências concomitantes. A cada um desses estágios, a relação da fotografia com a aura se transforma de modo crucial.

No primeiro, as fotografias eram feitas de modo praticamente artesanal, o procedimento era raro e tanto fotografar quanto ser fotografado era um evento para poucos; únicas, as fotografias se guardavam como joias. Nelas, a aura tinha um equivalente técnico, pois a luz era trabalhada de tal modo nas câmeras primitivas que podia conferir uma luminescência especial às figuras retratadas ou mesmo um círculo de vapor a circundar a imagem. Além disso, fotografar custava tempo e ser fotografado era uma situação ímpar na vida de alguém: “O próprio procedimento

técnico levava o modelo não a viver ao sabor do instante, mas dentro dele; durante a longa duração da pose, eles, por assim dizer cresciam dentro da imagem. [...] Tudo nessas primeiras imagens era organizado para durar” (BENJAMIN, 1994, p. 96). Nas fotografias *feitas para durar*, gravidade e intensidade eram elementos constituintes de posturas e olhares. Benjamin dirá que a aura não era o simples produto de uma câmera primitiva, estava ainda na dignidade do fotografado, como se houvesse uma afinidade entre técnica e objeto.

Ao lado, temos o retrato da romancista George Sand feito por Félix Nadar, datado de 1869. Nadar, um dos retratistas mais importantes do século XIX, foi situado por Benjamin como representativo daquele primeiro estágio da produção fotográfica, especialmente pelo flerte com a linguagem da pintura e do trabalho artesanal. Nele, ficam evidentes os elementos auráticos: a postura digna, quase grave da fotografada, o fundo escuro que destaca uma diáfana luminosidade entorno da figura humana, compondo uma espécie de aura. Até mesmo as dobras de suas vestes, o volume e as formas adquiridas pelo jogo de luz e sombra, comporiam a unicidade do momento irrepetível que habita o retrato, fazendo dessa peça de roupa tão digna e imortal quanto a retratada. Assim, mesmo em sua sobriedade, há no retrato fatores que potencializam as impressões e atraem um jeito de olhar contemplativo semelhante àquele que se demora sobre as lonjuras de uma paisagem.



Além dos retratos, as primeiras fotografias também se voltaram para imagens humanas anônimas, em que algo sempre escapava ao planejamento do fotógrafo. Este algo era a captura do inesperado, incrustado na realidade, não cotado para posar para a foto. A imagem fixada impunha elementos de resistência ao “gênio” artístico do fotógrafo, os quais se traduziam, por vezes, na atitude do anônimo representado, no recato do olhar que fugia do aparelho. Era a “pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem” (BENJAMIN, 1994, p. 94) e que configurou sua unicidade. O que escapa é o inconsciente óptico

aberto pela imagem fotográfica e que revela mundos ocultos à percepção em geral, tornando visível o despercebido: “A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente” (BENJAMIN, 1994,p. 94).



Fonte: The Metropolitan Museum of art, nº 1997.382.19

Acima, a fotografia de David Octavius Hill e Robert Adamson, intitulada “Newhaven Fishwives”, de 1845, seria outro exemplar carregado de aura: mais uma vez, as figuras humanas aparecem em sua sobriedade e dignidade. Delas, apesar do ambiente natural, destaca-se certa luminescência. Nesse tipo de fotografia, o receio do fotografado em fitar diretamente o aparelho lembra-nos, para além da resistência do acaso, o medo dos primeiros fotografados de, mediante o olhar, terem sua alma tragada para dentro do aparelho ou fixada para sempre na foto, como se no processo fotográfico houvesse algo de mágico.

Quando a fotografia foi apropriada em larga escala para fins comerciais, a própria técnica já havia mudado, as câmeras eram praticamente instantâneas e não mais projetavam a aura nas imagens. Ser fotografado não era mais o evento ímpar na vida de um sujeito. Estúdios fotográficos e álbuns de família se tornaram um hábito burguês. Com humor e certa melancolia, Benjamin comenta as fotografias que se vulgarizaram: mesmo com o avanço da técnica, elas tentavam imitar a condição aurática anterior, com cenários lotados de elementos díspares e cafonas com o fim de tornar a imagem e o fato de ser fotografado “especiais” (indicando justamente que neste momento nada mais havia de especial), ou ainda pedestais sobre tapetes, que buscavam evocar o tempo em que apoios eram necessários, por conta da longa duração das poses, ou os retoques em paisagens que tornavam tudo ainda mais falso e montado. Com esse tipo de fotografia e seus similares, constrói-se uma aura fictícia, que ilude sobre a realidade, pois se fazem para ser um produto agradável e vendável, não um documento das grandes e pequenas misérias da sociedade capitalista.

A seguir, temos à esquerda Franz Kafka em retrato de infância, de 1887, mencionado por Benjamin em “Pequena história da fotografia”; à direita, o próprio Benjamin, trajado de soldado com direito à espada, barretina e bandeira, vítima de uma variante desse tipo de fotografia de estúdio. Especialmente em relação a esse retrato de Kafka, Benjamin destaca a completa ausência de aura e certa tristeza mal contida por tantos apetrechos: “O menino teria desaparecido nesse quadro se seus olhos incomensuravelmente tristes não dominassem essa paisagem feita sob medida para eles. Em sua tristeza, esse retrato contrasta com as primeiras fotografias, em que os homens ainda não lançavam no mundo, como o jovem Kafka, um olhar desolado e perdido” (BENJAMIN, 1994, p. 98). Aqui, de modo sutil, a melancolia do olhar parece estar associada a um momento histórico de desencantamento do mundo, registrado à revelia da intenção das fotografias de estúdio, sinônimos da apropriação comercial da técnica fotográfica.

Para Benjamin, Eugène Atget foi o primeiro fotógrafo a se dar conta da disjunção entre dois fenômenos que envolviam a fotografia: as técnicas disponíveis e a aura (aqui mais próxima da ideia de unicidade): “Foi o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos, durante a época da decadência. Ele saneia essa atmosfera, purifica-a: começa a libertar o objeto de sua aura” (BENJAMIN, 1994, p. 101).



Observando as fotografias de Eugène Atget, Benjamin nota que ele não tenta captar os pontos célebres da cidade, o grandioso ou o anedótico, como os cartões postais; ele busca detalhes ínfimos, aparentemente desinteressantes, ruas vazias, a sujeira nas mesas de restaurantes que sequer contam com a presença de seus clientes, etc. Como na imagem ao lado, uma fotografia de Atget intitulada “2 Rue de la Corderie”, 1900?, em que se observa uma face da cidade não maquiada:



Fonte: MoMA, nº 137.1950

uma confusão de brechó, com comércio de miudezas, com restaurante, e, no conjunto, a lembrança de que essas coisas, elementos da cultura humana, aparecem desprovidos da presença daqueles que lhes conferem valor de uso. A mesa que “se deixa” retratar com manchas de sujeira dá um testemunho da possibilidade de a fotografia abrigar a condição baixa e trivial da vida urbana. É exemplar, ainda, do vazio presente nas fotografias de Atget, o qual Benjamin interpreta como a possibilidade salutar de o homem estranhar, ver, à distância da imediaticidade da vida, seu mundo ambiente.

Abaixo, temos à direita a fotografia intitulada “Rue de l’Hôtel de Ville”, de 1921, e à esquerda, “Coin de la rue de Bièvre”, de 1924. Trata-se de outras duas fotografias de Atget em que o vazio reina e parece dividir a cena apenas com certa atmosfera fantasmagórica. Também aqui temos uma Paris sem maquiagem, de habitações empobrecidas e carros abandonados.



Fonte: MoMA, nº 1.1969.4762.



Fonte: MoMA, nº 212.1981.

Num sentido complementar, Atget é comentado no ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, texto que tem sua primeira versão em 1935 e segue sendo reescrito até, pelo menos, 1940. Benjamin acrescenta que o vazio de suas fotografias se assemelha ao vazio da cena de um crime, cheio de provas indiciárias: “As fotografias, com Atget, começam a se tornar provas no processo histórico, o que perfaz sua significação política oculta [...]. A elas já não é adequado o livre flutuar da contemplação” (BENJAMIN, 2013, p. 64). De certa forma, como comenta Diarmuid Costello em “Aura, face, photography: re-reading Benjamin today”, a objetiva de Atget lembra uma ambição documentarista de registrar a fisionomia de seu momento histórico (COSTELLO, 2005). A destituição aurática, com as fotografias, abre espaço para outra *práxis* artística e política, outras funções e finalidades para a arte – e, em verdade, Benjamin reitera a pergunta sobre se o advento técnico da fotografia não mudaria a própria concepção de arte.

Abaixo, expomos mais duas fotografias de Atget. À esquerda, está a intitulada “Parc de Sceaux”, 1925, que, além do vazio na maior parte das vezes presente, parece sussurrar à imaginação o cenário de um crime, repleto de sombras, segredos

e esconderijos. À direita, a intitulada “Magasins du Bon Marché”, de 1926-27, traz a vertiginosa sobreposição do reflexo da rua vazia, inteligível pela fachada de um prédio, com uma vitrine habitada por manequins. O exterior do prédio se confunde com a representação de cenários familiares da vida burguesa cotidiana justamente pela vitrine do comércio: numa ponta, homens, elegantemente vestidos em seus ternos, conversam em uma roda, noutra ponta, outro homem elegante repousa o jornal sobre as pernas. Que vertigem não atinge o observador desta técnica de fotografar que faz um instantâneo da indiferenciação entre vitrine do comércio e realidade?



Fonte: MoMA, nº 1.1969.1512.



Fonte: MoMA, nº 127.1950.

Tanto em “Pequena história da fotografia” quanto em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin repete quase *ipsis litteris* a definição de aura, anteriormente citada, bem como o comentário subsequente sobre a relação proximidade-distância que constitui o conceito. A vantagem de ler o trecho no contexto de “Pequena história da fotografia” é a de que, ali, a distinção significativa que Benjamin faz entre imagem e reprodução é largamente exemplificada no ensaio, de modo que podemos entender as “fotografias auráticas” como exemplo de imagem e as fotografias destituídas de aura como exemplo de reprodução:

Mas fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas, em cada situação, através da sua reprodução. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor,

na sua reprodução [cópia]. E cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelos jornais ilustrados e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unicidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a reproduzibilidade [repetibilidade] (BENJAMIN, 1994, p. 101).

Com a imagem, estabelece-se uma relação aurática, pois tanto do ponto de vista de sua produção quanto do ponto de vista de sua recepção é reconhecido seu caráter único e que “tudo nela é feito para durar”. Já a reprodução estabelece uma condição responsável mesma pelo declínio da aura: o fim da distância em relação ao objeto, que se torna transitório, repetível e, sobretudo, possível.

Entramos aqui no cerne da relação proximidade-distância que Benjamin tanto reelaborou ao falar em aura e que constituiu sua reflexão não apenas sobre cinema e fotografia, como também sobre percepção e desejo na modernidade.

Veremos que a relação proximidade-distância se inscreve de modos diversos na reescrita constante do conceito de aura. Neste momento, gostaríamos apenas de reter o comentário sobre como o par funciona em relação ao valor de culto da obra de arte aurática.

Se recorrermos à semântica geral do termo, aura se ligada à esfera do sagrado, do sobrenatural, às vezes, sinônimo de sacralização, por exemplo, representado por uma auréola em torno da cabeça de santos e ícones. A bibliografia indica que o termo aura está presente dentro do campo da teologia e mesmo de linhas cabalísticas, conforme Gershom Scholem “O conceito estava no vocabulário de todos que se ocupavam de coisas teológicas” (Cf. PALHARES, 2006, p. 13). Não por acaso, Benjamin faz esse deslocamento da esfera de interesse teológico para o âmbito da reflexão sobre arte, ou se quisermos em termos mais precisos, para o campo da reflexão estética.

Em “A obra de arte...”, ele recorre à noção de que “as obras de arte mais antigas surgiram a serviço de um ritual – primeiramente mágico, depois religioso” (BENJAMIN, 1994, p. 171). Além desse resíduo primordial com o rito, interessa pontuar o modo como o autor qualifica a relação do sujeito com a obra aurática: a qualidade central da figura de culto, mesmo da ideia de Deus, é a de que ela é essencialmente distante, ou seja, inaproximável, inatingível. A interdição do contato dada no paradoxo do próximo/distante da recepção aurática remete à interdição do contato na experiência religiosa, do inalcançável, da necessária contemplação e culto ao objeto. Qualquer proximidade material com uma imagem de culto não afasta sua incomensurável

distância e seu caráter inapreensível. Por isso, a aura nesse contexto pode ser lida quase como sinônimo de valor de culto de um objeto sensível.

Assim, ao tratar da reproduzibilidade técnica da arte, Benjamin monta um paralelo associativo da relação aurática com o objeto sensível e seu exato oposto, dado na relação do sujeito com objetos tecnicamente reproduzíveis.

AURA, EXPERIÊNCIA E DESEJO

Eh! Quê? Você aqui, meu caro? Você, em um lugar mal visto! Você, o tomador de quintessência! Você, o que se alimenta de ambrosia! Na verdade, eis aí algo de que me surpreender.

– Meu caro, você conhece o pavor que tenho de cavalos e veículos. Há pouco, enquanto atravessava a avenida, com muita pressa, e saltava a lama, em meio desse caos cambiante onde a morte vem à galope de todos as partes ao mesmo tempo, minha auréola, com um movimento brusco, escorregou da minha cabeça para a imundice do macadame. Não tive a coragem de juntá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que ter os ossos esfaçalhados. Além do mais, pensei comigo, há males que vem para bem. Eu posso agora andar por aí incógnito, fazer coisas baixas, e me entregar às vilezas, como os simples mortais. E eis me aqui, seu semelhante, como vê!

– Você deveria ao menos alardear a perda ou reclamá-la na delegacia.
– De jeito nenhum! Não.Sinto-me bem aqui. Somente você me reconheceu. Além disso, enfada-me a dignidade. Enfim, penso com alegria que algum poeta ruim vai juntá-la e se pavonear descaradamente com ela. Fazer alguém feliz, que prazer! E sobretudo um felizardo que vai me fazer rir! Pense em X, ou em Z! Hein, como vai ser divertido!

Perda da auréola, Charles Baudelaire.

“Perte d’auréole”, de Charles Baudelaire, como nos informa Benjamin e a edição da GF-Flammarion de *Le Spleen de Paris*², nunca foi publicado em vida pelo poeta.

¹ Tradução livre de “Perte d’auréole”: Eh! quoi! vous ici, mon cher? Vous, dans un mauvais lieu! vous, le buveur de quintessences! vous, le mangeur d’ambrosie! En vérité, il y a là de quoi me surprendre.

– Mon cher, vous connaissez ma terreur des chevaux et des voitures. Tout à l’heure, comme je traversais le boulevard, en grande hâte, et que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois, mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam. Je n’ai pas eu le courage de la ramasser. J’ai jugé moins désagréable de perdre mes insignes que de me faire rompre les os. Et puis, me suis-je dit, à quelque chose malheur est bon. Je puis maintenant me promener incognito, faire des actions basses, et me livrer à la crapule, comme les simples mortels. Et me voici, tout semblable à vous, comme vous voyez!
– Vous devriez au moins faire afficher cette auréole, ou la faire réclamer par le commissaire.

– Ma foi! non. Je me trouve bien ici. Vous seul, vous m’avez reconnu. D’ailleurs la dignité m’ennuie. Ensuite je pense avec joie que quelque mauvais poète la ramassera et s’en coiffera impudemment. Faire un heureux, quelle jouissance! et surtout un heureux qui me fera rire! Pensez à X, ou à Z! Hein! comme ce sera drôle!

² Transcrevemos em tradução livre a nota informativa sobre esse texto de Baudelaire da edição menciona: “Este poema em forma de tirada espirituosa, recusado pela *Revue nationale et étrangère* em 1865 foi publicado pela primeira vez numa edição póstuma de 1869”. Cf. BAUDELAIRE, Charles, 1987, p. 210.

Não exatamente por falta de sua vontade, mas por ter sido recusada pelos possíveis editores. Atraiu a atenção de Benjamin esse texto breve e, por alguns anos, relegado ao esquecimento, o qual, no entanto, parecia pintado sob encomenda para seus interesses críticos no conceito de aura e experiência. “Perte d’auréole”, para nossos interesses em Benjamin, permite segurar as pontas de alguns fios da tessitura do conceito, sobretudo a relação desse com o de experiência.

Isso se torna possível a partir dos detalhes do episódio em que se dá a perda da auréola: o poeta lírico é açoitado pela rapidez, pela violência e pelo caos do espaço de vivência pública da vida moderna na metrópole. Assim, a cena é exemplar da vivência do choque, discutida pormenorizadamente em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, ensaio que se abre com a suposição de uma igualdade entre o poeta lírico e seu público. Igualdade calcada numa experiência comum, que paradoxalmente é a impossibilidade da experiência comum, no sentido próprio de experiência. *Erfahrung*, termo exato em alemão, envolve, ao menos nos escritos de Benjamin, o sentido de um conhecimento sobre o mundo, transmissível ao outro, decantado pelo tempo e pela passagem do sujeito por provações e deslocamentos, o que resulta em narrativas exemplares. Se *Erfahrung* “vem do radical *fahr* – usado no antigo alemão no seu sentido literal de percorrer, de atravessar uma região durante uma viagem” (GAGNEBIN, 2011, p. 58), *Erlebnis* indicia certo empobrecimento da vida, pois remete tão somente a *leben*, viver, e por isso se traduz como experiência vivida ou simplesmente vivência (Cf. GAGNEBIN, 1994).

A cena de prosa de Baudelaire expõe uma vivência comum, mas não comum no sentido de comunitária, e sim no sentido de corriqueira a qualquer indivíduo numa metrópole. A questão do indivíduo é importante aqui, pois enfatiza um elemento fundamental tanto para Baudelaire quanto para Benjamin – o isolamento: ainda que o indivíduo seja parte de uma grande massa civilizada, essa “experiência” hostil e obsedante da era industrial é vivida na condição de isolamento. O poeta lírico não tem tempo de elaborar a situação no momento em que perde a auréola, ou de agir conscientemente, sua reação é quase um reflexo automático: é obrigado, de súbito, a escolher pela integridade de seus ossos. O espaço urbano hostil e rápido configura o campo de treinamento para o ritmo da percepção moderna aos estímulos exteriores. O ritmo suposto da vivência comum entre Baudelaire e seus leitores.

Em suma, cabe pontuar a cena: ao passo que a vivência urbana moderna assalta o sujeito (ou, ainda, em função da vivência do choque), a auréola decai de sua cabeça.

O momento subsequente à perda da auréola em Baudelaire é ainda mais revelador para a discussão do conceito de aura em Benjamin, pois coloca um dos âmbitos político da questão. Uma vez declinada a auréola de poeta lírico, ou seja, a insígnia de sua autoridade e dignidade enquanto poeta em si, Baudelaire recusa fingir não ter tido sua auréola maculada pela imundice da vida moderna, recusa a possibilidade de restituí-la à posição original, como se nada houvesse. Ao contrário, ele acolhe sua nova condição de simples mortal, rebaixado, entregue às vilezas, anônimo, destituído do brilho das insígnias do reconhecimento da autoridade lírica, da tradição, como comenta Gagnebin: “Não há mais sujeito soberano num mundo onde as leis do mercado regem a vida de cada um, mesmo daquele que parecia poder-lhes escapar: o poeta. Baudelaire reconhece que não pode mais ser o poeta independente, voz lírica cantando num mundo que o respeita na sua divina inspiração” (GAGNEBIN, 2011, p. 39). Se desconfiamos que alguma vez sequer tenha havido esse sujeito poético soberano, pelo menos, talvez sua aparência tenha sido um valor até então. A condição perdida, ligada à aura, é o exato oposto daquela do “simples mortal”, é a condição de divindade, da arte enquanto objeto de culto, inacessível.

Em uma nota relativa ao valor cultural da arte, Benjamin esclarece a relação do belo com a história, o belo enquanto aparência, que recorrentemente será associado à aura e ao culto em seus textos:

O belo é, segundo a sua existência *histórica*, um apelo à união com aqueles que outrora o haviam admirado. [...] A aparência no belo consiste, para efeito desta caracterização, em que o objeto idêntico buscado pela admiração não se encontra na obra. Esta admiração recolhe o que gerações anteriores admiram na obra (BENJAMIN, 1989, p. 132).

Também em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin discute o declínio do valor de culto da arte, sobretudo em relação aos modos de reprodução técnica. Já neste ensaio, a dimensão histórica de que a obra aurática estaria impregnada remete a um acúmulo material de gerações e gerações de relações humanas abrigadas na relação de admiração com a obra de arte aurática, que participa da constituição de sua singularidade, de uma origem e de uma tradição.

Parte da crítica tende a aceitar, pensamos, com razão, a ideia de que, em “A obra de arte...”, Benjamin estaria saudando positivamente o declínio da aura. Isso porque, junto com ela, declinaria o valor de culto, dando margem, potencialmente, a uma

abertura social para a ação política frente ao fascismo e sua apropriação cultural do cinema. Ou, em outras palavras, em relação à possibilidade de coroar as formas de arte na modernidade com uma auréola que dissimula sua queda. Guardadas as proporções e a ironia baudelairiana, analogamente, o totalitarismo e o capital fariam com a obra tecnicamente reproduzível o que o *mauvais poète* anunciado por Baudelaire faria com a auréola encontrada na imundice do macadame: reinstaurar uma insígnia de culto impunemente propagandeada.

Nesse sentido, parece mais uma vez relevante pontuar a cena de “Perte d’aureóle”: acolher a condição da arte barrada de seu valor de culto é uma ação marcadamente política e eticamente situada na história.

Outra parte da crítica também tende a concordar que haja em alguns ensaios de Benjamin, como em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, certo lamento pela perda da aura – assim como é considerado um tanto nostálgico o ensaio “O narrador” em relação ao embotamento da capacidade de transmitir experiência, em suma, de narrar. Sem abraçar plenamente juízos sobre um Benjamin lamurioso e nostálgico, parece mais interessante notar como aura e experiência mais uma vez aparecem juntas e em derrocada, levadas pela enxurrada de um mesmo processo histórico.

O que aproxima aura e experiência? O que faz com que elas entrem juntas em “extinção”, como se não lhes houvesse mais ambiente propício?

Há um trecho em “Sobre alguns temas em Baudelaire” que parece dar pistas para responder a essas perguntas:

Se chamamos de aura às imagens que, sediadas na *mémoire involontaire*, tendem a se agrupar em torno de um objeto de percepção, então essa aura em torno do objeto corresponde à própria experiência que se cristaliza em um objeto de uso sob a forma de exercício. Os dispositivos, com que as câmaras e as aparelhagens análogas posteriores foram equipadas, ampliaram o alcance da *mémoire volontaire*; por meio dessa aparelhagem, eles possibilitam fixar um acontecimento a qualquer momento, em som e imagem, e se transformam assim em uma importante conquista para a sociedade, na qual o exercício se atrofia (BENJAMIN, 1989, p. 137).

O primeiro período é um tanto obscuro, mas tentaremos acompanhar o argumento associativo de Benjamin. Ele introduz um dado novo como se já fosse conhecido de seu leitor (e talvez fosse): o de que se chama aura às imagens agrupadas em torno de um objeto sensível (ou obra de arte). Essas imagens de admiração sediadas em torno

do objeto podem ser interpretadas na linha da relação entre bela aparência e história, vista anteriormente.

Além disso, a formulação está colada a um dos conceitos de visão/olhar de Ludwaing Klages, sem, entretanto, uma alusão direta ao autor – nele a imagem que fascina não é apenas ela mesma, mas um cinturão luminoso de outras imagens fascinantes a ela associadas –, como podemos perceber ao aproximar a paráfrase que Gagnebin faz das reflexões de Klages sobre dois tipos de visão/olhar:

a segunda [visão/olhar] pertence ao espectador que contempla mesmo o objeto o mais próximo numa ‘imersão desprovida de fim’, porque está fascinado pela ‘imagem’ do objeto e pelas ‘imagens vizinhas que a cercam (...) [trata-se por isso de] um modo de aparição do objeto, mesmo próximo, no qual ele se mostra como imagem aurática, isto é, como uma imagem emoldurada ou aureolada pela presença do longínquo, geralmente por outras imagens que remetem ao infinito ou ao sagrado (GAGNEBIN, 2008, p. 42).

Não podemos ignorar ainda a relação estabelecida com a *mémoire involontaire*. Nessa passagem que destacamos do texto, Benjamin comentará a impressão do escritor Marcel Proust de que, ao contrário da memória voluntária, aquela passível de ser ativada pela vontade consciente, que seria chapada numa descrição sem matizes e desdobramentos e que se esgota, a memória involuntária, ativada por um gatilho exterior ao sujeito, é saturada de profundidade, como um quadro com diversos planos, é uma imagem inesgotável, já que parece nunca ter fim. Essas noções exprimidas em termos espaciais conduzem ao conceito chave por trás do argumento: distância e distanciamento, seguidos por inacessível e inapreensível. Pois assim é a memória involuntária: uma viagem às lonjuras da memória que nunca chega a um fim, por isso inatingível. Começa a se desfazer a névoa dessas associações conceituais de Benjamin, já que, como vimos, uma das condições do valor cultural da arte aurática é a distância inatingível que se estabelece entre ela e seu admirador por mais próxima que esteja. As “imagens que se agrupam” como uma aura em torno do objeto sensível independem da vontade do sujeito, elas pertencem à tradição, assim como as imagens da memória involuntária independem da vontade consciente.

A aura, pois, assemelha-se à experiência cristalizada em um objeto de uso sob a forma de exercício (um produto artesanal do trabalho humano, que difere de um objeto de troca, puramente mercadoria). A ligação desse trecho com os argumentos em

torno do trabalho artesanal presente em “O narrador” não poderia ser mais evidente – e nem mais truncada. Enquanto símbolo do trabalho artesanal, de um modo de produção, o objeto de uso produzido nas oficinas da Idade Média pressupunha enorme acúmulo de experiência transmissível entre o mestre e seus aprendizes, que podiam exercitar inúmeras vezes a experiência transmitida em sua totalidade. Por isso, um objeto de uso tem cristalizado em si um conhecimento de várias gerações sobre uma prática (estabelece uma distância no tempo, tem história), transmitido pelo ritmo pleno e lento do trabalho manual, por meio do exercício.

A ideia de que aura e experiência se assemelham não quer dizer que uma e outra são intercambiáveis, mas estabelece uma relação fundada num jeito análogo de lidar com a distância e com um ritmo que permite se alongar, no caso da arte aurática, no ritmo da contemplação. Em última análise, estamos falando de condições pré-capitalistas e pré-industriais para a possibilidade da aura e da experiência.

A noção de exercício é importante para os desdobramentos do argumento, pois assim como o narrador se apropria da história toda e a emerge de sua subjetividade, o aprendiz precisa estar apto a se apropriar de toda a experiência e colocá-la em prática, exercitá-la, já que o sentido de exercício envolve uma imersão no sujeito e uma produção plena de experiência. Condição muito distinta do proletário alienado dos meios de produção, que prescinde da experiência em lugar da eficiência do gesto automático, ajustado à rapidez e à fragmentação da linha de montagem – condição de trabalho da “sociedade na qual o exercício define”.

No tempo da percepção-reação automática e anestesiada, resultado da vivência intensa do choque na metrópole e do ritmo de trabalho, a capacidade de fixar da técnica fotográfica e de outras análogas pode oferecer novos espaços de compreensão para se lidar com os objetos sensíveis a partir da ampliação da memória voluntária, espaços, por exemplo, como o inconsciente óptico e o documento histórico. Além disso, para Benjamin, os choques e os estímulos exteriores intensos da vida urbana criam nas pessoas uma necessidade nova e urgente de estímulos, para a qual o cinema era a técnica mais apta a sua satisfação: “a técnica submetia o sensorio do homem a um *training* complexo [...]. No filme, a percepção intermitente afirma-se como um princípio formal. Aquilo que determina o ritmo da produção em cadeia, condiciona no filme o ritmo da percepção” (BENJAMIN, 1983, p. 43). Diante da série de choques e estímulos dos filmes, que assaltam os espectadores, instaura-se um espaço de treino para a penetrante e violenta vivência moderna, em que a consciência funciona

permanentemente como um escudo amortecedor. Por isso, a relação com a técnica amplia o uso da memória voluntária, enquanto que o da memória involuntária recua, pois nesta é preciso que traços mnemônicos escapem das defesas da consciência e se depositem num repositório inconsciente de compreensão compartilhada.

Aqui, entraríamos no âmbito da discussão sobre a recepção da obra desaturizada, que será feita na última seção deste capítulo. Vale voltar ainda a outro elemento da linha associativa de Benjamin, que parte também do conceito de distância.

Trata-se do desejo, ou Eros. Nos últimos fragmentos de “Sobre alguns temas em Baudelaire”, especialmente o fragmento 11, o conceito de desejo perpassa e é perpassado por, no mínimo, duas relações importantes. A primeira diz respeito ao desejo como constituído numa relação insaciável com um objeto, seja amoroso, seja de arte³. Temos a sensação diante de certas obras de arte de que não é possível se faltar de olhá-las, nenhum ato de seu admirador pode esgotá-las ou concluí-las, à maneira da *mémoire involontaire*, intransponível ao sujeito em sua profundidade, inabarcável.

A segunda relação é fixada no ato de olhar para o outro e se relaciona à expectativa daquele que olha em ser correspondido, diz Benjamin:

A experiência da aura repousa, portanto, na transferência de uma forma de reação normal na sociedade humana para a relação do inanimado ou da natureza com o homem. Quem é olhado ou se julga olhado, revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar (BENJAMIN, 1989, p. 139-140).

E conclui unindo essa transferência anímica do olhar humano para o inanimado ao conceito de aura por meio do nexo da distância: “O essencialmente distante é inacessível: e a inacessibilidade é uma qualidade essencial da imagem de culto” (Idem, 1983, p. 53). Citando Baudelaire e Simmel, fica sugerido que a experiência do olhar na vida urbana moderna esterilizou as condições para que se invista o objeto do poder de olhar de volta. O exemplo máximo é a condição do olhar nos transportes coletivos, que obriga o rosto humano a estar tão próximo e tão barrado do olhar de

³ Alguns comentadores de Benjamin veem a aura como um conceito que trata da alteridade, uma vez que há no olhar do sujeito para o outro uma impossibilidade de domínio, de assimilação: revidar o olhar implica reconhecer algo/alguém capaz de olhar de volta em sua outridade irreduzível. Georges Didi-Huberman (2005) e Diarmuid Costello (2005) fazem interessantes discussões a partir da noção de aura para se pensar o objeto artístico como uma alteridade.

Eros: as pessoas passam diariamente minutos e até horas a olharem-se sem se ver e o olhar erótico seria nessa condição até constrangedor e rechaçado. Não há espaço para a condição mais vital a esse olhar erótico, pois não há a distância e o longínquo. Trata-se de uma condição que nos habitua a esvaziar o olhar e fazer da face do outro um escudo inerte e estéril. Já a proximidade instaura o domínio do sexo, porém sem eros.

Jeanne Marie Gagnebin (2008) revisou a questão do Eros na obra de Benjamin, demonstrando o quanto experiência estética e experiência erótica são postas em paralelo. Segundo a autora, seu conceito de Eros acompanhou de perto as reflexões de Ludwig Klages, que estabelecia uma relação “entre uma teoria do sonho, da imagem onírica e da imagem em geral com a dialética da distância e da proximidade” (GAGNEBIN, 2008, p. 39) – seria talvez por essa referência que Brecht parafraseia aura como um sonho acordado. Já que estética e erotismo têm um mesmo vínculo na percepção, em Benjamin, ambos ainda se constituem pela experiência fundamental da proximidade e da distância:

se percepção sensível e dinâmica do Eros são ambas tributárias da dialética do próximo e do distante, então as mutações profundas que afetam tal dialética na sociedade moderna também vão afetar tanto a vida de Eros quanto a vida da arte. A teoria da aura e da perda da aura em Benjamin vai ressaltá-lo, seja numa tipologia dos gêneros literários, na qual o narrador que vem de longe é substituído pelo jornalista que traz tudo para o curto prazo de tempo das últimas notícias, seja numa teoria das artes plásticas, na qual a contemplação do belo cede lugar à multidão de reproduções na fotografia e no cinema (GAGNEBIN, 2008, p. 41).

Gagnebin conclui seu texto com uma consideração que ajuda os leitores de Benjamin que se deparam com o conceito de aura, nos mais diversos ensaios, em contextos tão distintos (seja tratando de arte, seja tratando de alguém que vislumbra uma paisagem, seja tratando do olhar para as coisas e para o rosto humano...): “a perda da aura, a famosa ‘desaturatização’, é um fenômeno que não pode ser reduzido a uma transformação do estatuto contemporâneo da arte. É um fenômeno estético no sentido etimológico amplo de uma transformação da percepção humana, isto é, da percepção do mundo, do(s) outro(s) e de si mesmo” (GAGNEBIN, 2008, p. 44).

A POSITIVIDADE DO FIM E A POLITIZAÇÃO DA ARTE

Em “A obra de arte...” Benjamin chegou a uma proposição incontornável em relação à aura que não poderia ser negligenciada nesta discussão: seu declínio pode ser positivo. Porém, indicaremos apenas alguns sentidos da positividade do fim da relação aurática com a obra de arte, visto que a complexidade desses sentidos poderia ser objeto de um ensaio a parte.

Primeiramente, a reprodução técnica impacta a relação da obra de arte com a tradição: “A significação social do filme, mesmo em seu aspecto mais positivo – e justamente nele –, revela-se impensável sem esse seu lado destrutivo, catártico: a liquidação do valor de tradição na herança cultural” (BENJAMIN, 2013, p. 55). A liquidação desse valor está ligada à destruição de um privilégio na relação com a obra de arte dado apenas na/pela tradição, um valor associado ao aqui-e-agora da obra, sua existência única no lugar em que se encontra, a partir de onde transcorre sua história e que lhe garante sua autenticidade. Justamente a existência dentro de uma tradição que a reconhece enquanto única faz a unicidade da obra. Esse reconhecimento, essa inserção na tradição, também pode ser tomado como sinônimo da aura que a circunda. Na reproduzibilidade técnica, a relação com o original (com efeito, para a reprodução não faz sentido falar em original relativamente a cópias) é radicalmente transformada: a existência única é substituída por uma existência massiva e a obra se aproxima daquele que a recebe, indo ao encontro do espectador – mais uma vez, uma questão assentada na dialética do próximo/distante. A autoridade da obra, seu peso tradicional, seu aqui-e-agora, seu testemunho histórico, tudo isso é desvalorizado frente às mudanças promovidas pela reprodução técnica.

Esses valores que a reprodução solapa não mais alicerçariam a relação cultural com a obra, sendo isso talvez o ponto mais positivo para Benjamin: “a reproduzibilidade técnica da obra de arte emancipa-a pela primeira vez na história mundial de sua existência parasitária em relação ao ritual” (BENJAMIN, 2013, p. 54). Como discutimos anteriormente, o resquício da relação ritual que funda a obra de arte na tradição é o valor de culto; nas formas profanas, o culto à beleza. Em tempos primitivos, arte e técnica estavam em função da magia e, em verdade, apenas do ponto de vista do presente se pode falar em obra de arte, pois para aquele tempo seriam mesmo instrumentos de magia. Benjamin saúda a ruína dessa relação, à medida que em seu lugar possa advir outra *práxis*, a do jogo, que abre espaço para a ação política. O fim

da relação parasitária com o ritual constitui outra postura de recepção da obra de arte⁴.

Assim, há um segundo viés para a positividade relativa ao fim da aura, entrevista na dimensão de treino ou exercício que a obra da reproduzibilidade oferece. Esse campo experimental é qualificado por Benjamin em pelo em alguns sentidos diferentes⁵.

Um deles, já discutido anteriormente, diz respeito à semelhança entre o cinema enquanto forma de arte e a vivência moderna dos choques, num sentido cognitivo e histórico: “A necessidade de se submeter a efeitos de choque é uma adaptação dos indivíduos aos perigos crescentes. O filme corresponde a mudanças profundas no aparato receptivo, como as mudanças vivenciadas no plano privado por todo o pedestre no meio do tráfego de uma grande cidade” (BENJAMIN, 2012, p. 39). O cinema traduz a experiência do choque pela avalanche de estímulos e sucessão de imagens que não concede tempo para que o sujeito se concentre e tome uma posição diante da mudança rápida de cenários e planos, como se faz na recepção de pinturas numa galeria, em que as condições dadas convidam o espectador à contemplação. Não havendo condições para a recepção contemplativa, com o cinema, advém a recepção distraída, dispersa e coletiva.

No que diz respeito a uma teoria estética mais ampla, Benjamin esboça, em uma nota,⁶ que consta apenas na segunda versão de a “Obra de arte...”, uma espécie de natureza dupla para o fenômeno artístico da mimesis. Uma de suas faces é a aparência, a aura, a magia; a outra é o jogo, o lúdico, a experimentação. Se a aura declina, ela, em verdade, cede espaço para o âmbito do jogo. Nele, a arte pode cumprir sua função de exercício, de tentativa, de experimentação, daí sua abertura também para a ação política, e não mais o reduto da contemplação.

Mesmo que tenha feito um longo ensaio em que busca entrever a positividade das possibilidades abertas pelo declínio da relação aurática, mormente, com o

⁴ É também possível vislumbrar esse impacto do ponto de vista do produtor da obra, por exemplo, o vazio enquanto presença do ausente nas fotos de Atget ressonância à pobreza de experiência abordada no ensaio “Experiência e Pobreza”. Ou seja, assim como os “novos bárbaros” que reconhecem sua pobreza, sua nudez, as fotografias de Atget depõem contra o engodo da posição falsária de uma autenticidade aurática, paralelo simétrico dos que em tempos de pobreza ostentam os adornos e as oferendas do passado. Assim também os novos bárbaros se posicionam contra a simulação ou imitação da experiência comunicável. Atget expõe o vazio; os bárbaros, a consciência de sua nudez. Baudelaire acolhe sua condição destituída da auréola.

⁵ Há ainda outro sentido que se pode explorar: a semelhança entre a atuação do ator de cinema, testada inúmeras vezes diante de uma equipe de filmagem, e o processo de trabalho normatizado pela linha de montagem, que representa para o trabalhador testes mecanizados diários, que, no entanto, não se apresentam enquanto tal. Para isso cf. seção X de BENJAMIN, 2013, p. 68.

⁶ Cf. BENJAMIN, 2013, p. 71-72.

cinema, Benjamin não deixa de fazer um alerta para a apropriação dessas possibilidades para fins fascistas, pois já considerava que o valor de culto pudesse se reinstalar, sob os auspícios da lógica do capital: “O cinema reage a esse encolhimento da aura com a construção artificial da ‘personality’ fora do estúdio. O culto do estrelato, fomentado pelo capital cinematográfico, conserva aquela magia da personalidade que há muito tempo já se reduziu ao encanto podre do seu caráter mercantil” (BENJAMIN, 2012, p. 22). Isso implica um entendimento da técnica do cinema enquanto um *medium* e não algo com benefícios ou malefícios intrínsecos.

O tamanho consideravelmente longo, para um ensaio, de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” e a diversidade de temas no escopo de sua reflexão podem arredar das vistas a importante moldura que Benjamin preparou para circundar as discussões postas nesse ensaio. Essa emolduração se faz nítida no tom de sua abertura e de seu fechamento, em que se evidencia a pretensão de, ao menos, apontar para a *práxis* política. Pois, se a técnica vem a alterar a percepção sensível, o sentido dessa alteração seria objeto de disputa no campo político para fins fascistas ou comunistas.

Benjamin gostaria que seu ensaio fosse lido como “teses sobre as tendências do desenvolvimento da arte sob as condições de produção atuais”, teses com um valor combativo em relação ao fascismo. Não apenas a linguagem com que se fala sobre arte, mas a própria noção de arte deveria ser repensada num sentido político, para uma política da arte. Por isso ele começa seu ensaio deixando claro que introduziria novos conceitos de teoria da arte inutilizáveis para fins fascistas e úteis para a formulação de reivindicações revolucionárias na política da arte, dado que para ele uma série de conceitos tradicionais (como criatividade e genialidade, valor de eternidade e mistério, na terceira versão; valor de eternidade, estilo, forma e conteúdo, na primeira versão) permitiam elaborações num sentido fascista. Trata-se de uma preocupação que permeia o viés dos argumentos desse ensaio, incluindo a mobilização do conceito de aura. Afinal, o valor de culto correspondente à aura não é manipulável na estetização da política operada pelo fascismo pelo culto ao líder?

Da leitura de um fragmento das *Passagens*, Janz entende que: “A aura de um objeto exerce um poder sobre nós – podemos dizer também: ela nos encanta. Somos cativados pela aparência de uma distância, entregamo-nos em repouso a essa coisa” (JANZ, 2012, p. 20). Também em “Sobre alguns temas em Baudelaire” a ênfase do termo aura reside na ideia de uma experiência estético-cognitiva com a arte, transferida

da relação do sujeito com a alteridade. Nesse ensaio, Benjamin parece estar a se interrogar sobre o valor de tal experiência, não apenas entendendo sua destruição como positiva e necessária, mas acolhendo em forma de objeto teórico uma expressão de certa experiência humana dada em condições históricas. Nesse sentido, Palhares conclui, em seu estudo sobre a aura, que o caráter de uma experiência única e singular, de uma relação de totalidade inacessível (a aparência de uma distância), vislumbrado por Benjamin na experiência aurática, “preserva para a humanidade industrial sob a forma do belo cultural e velado em sua aparência [...] a memória de uma relação em que os homens e as coisas se encontravam em igualdade harmônica” (PALHARES, 2006, p. 108). A experiência aurática tenta falar de algo que comunica à pessoa como um todo, o que ocorreria apenas sob determinadas condições.

Com o caminho de leitura que traçamos, o conceito de aura aparece repleto de nuances e de maleabilidade, provavelmente porque fez parte de ensaios de peso do autor, em que Benjamin parece sempre estar revisando e pensando novos aspectos e desdobramentos para velhas questões. Aura como a face da obra de arte constituída e transmitida na tradição, que acena para nós de seu instante derradeiro. Aura enquanto conceito que extrapola a teoria estética para apresentar o impulso mimético, uma forma humana de relação, uma capacidade de experimentar o mundo por meio de uma intersubjetividade em que até as coisas são investidas da possibilidade de revidar o olhar. Os rastros do conceito de aura querem falar de uma relação histórica possível com objetos sensíveis, anterior ao império das condições de produção do capital. Porém, falam também da necessidade de encarar o perigo de restituí-la enquanto tal, enquanto forma cultural, e de resistir às investidas do próprio capital em tornar a arte-mercadoria objeto de culto por meio de mecanismos auráticos.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles. *Le spleen de Paris: La Fanfarlo*. Organização David Scott e Barbara Wright, Paris: GF-FLAMMARION, 1987.

BENJAMIN, Andrew. *Walter Benjamin and art*. London; New York, NY: Continuum, 2005.

BENJAMIN, Walter, et al. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Organização Tadeu Capistrano; tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BENJAMIN; ADORNO; HORKHEIMER; HABERMAS. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Textos escolhidos* (Os Pensadores). Tradução: José Lino Grunnewald [et al.]. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Organização Márcio Seligmann-Silva; tradução Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: LP&M, 2013.

_____. *Passagens*. Organização Willi Bolle; tradução Irene Aron. Belo Horizonte; São Paulo: UFMG: Imprensa Oficial do Estado, 2007.

_____. Pequena história da fotografia. In: *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

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

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: uma reconsideração de A obra de arte de Walter Benjamin. In: *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Organização Tadeu Capistrano; tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

COSTELLO, Diarmuid. Aura, face, photography: re-reading Benjamin today. In: BENJAMIN, Andrew. *Walter Benjamin and art*. London; New York, NY: Continuum, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. The Supposition of The Aura: The Now The Then and Modernity. In: BENJAMIN, Andrew. *Walter Benjamin and History*. London; New York, NY: Continuum, 2005.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. A questão do “Eros” na obra de Benjamin. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 4, p. 39-44, jan. 2008. Disponível em: <http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_04/artefilosofia_04_02_eros_filosofia_01_jeanne_marie_gagnebin.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2014.

_____. *História e narração em Walter Benjamin*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. Prefácio – Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 2008.

GINZBURG, Jaime; SEDLMAYER, Sabrina (orgs). *Walter Benjamin: Rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

JANZ, Rolf-Peter. Ausente e presente – Sobre o paradoxo da aura e do vestígio. In: *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Organização Sabrina Sedlmayer e Jaime Ginzburg. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

PALHARES, Taisa Helena Pascale. *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Barracuda, 2006.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A “segunda técnica” em Walter Benjamin: o cinema e o novo mito da caverna. In: BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Organização Márcio Seligmann-Silva; tradução Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: LP&M, 2013.

SCHÖTTKER, Detlev. Comentários sobre Benjamin e A obra de Arte. In: *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Organização Tadeu Capistrano; tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

8. A APARÊNCIA E O JOGO NA ARTE E NA LITERATURA

CLAUDIA CAIMI

“Valor educativo e valor de consumo convergem. Com isso dá-se uma nova forma do aprender.” (BENJAMIN, 2013, p. 146).

Em dois ensaios escritos em 1935/36, nos quais Walter Benjamin aborda as mudanças da arte na modernidade – *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* (1935) e *O narrador* (1936) – as questões estéticas são tratadas em tensão com a história e a política. Essa tensão se dá tanto no sentido dialético com que ele aborda os conceitos estéticos, históricos e políticos, como na condição histórica em que estava vivendo o autor, já cerceado, física e intelectualmente, pela política nazifascista do estado alemão. A preocupação apresentada nesses ensaios, e em outros da mesma época, é a de produzir um pensamento que, além de fazer um diagnóstico das artes na sua atualidade, tem como principal finalidade introduzir conceitos “inutilizáveis para os objetivos do fascismo”, válidos ainda “para a formulação das exigências revolucionárias na política da arte” (BENJAMIN, 2012a, p.11).

Para tanto, Benjamin estende um olhar para a arte de narrar (conto/romance) e a arte visual (pintura/fotografia/cinema) em situação de produção histórico-social anterior ao modo capitalista. Identifica que, ao mudar o modo de produção de uma condição artesanal para a mecanizada, lentamente ocorre uma série de mediações, de reações, de transformações na criação artística – nos gêneros literários e nas obras de arte. Mas não é só a arte que se transforma, também se modificam a recepção e a percepção do leitor/espectador. Neste sentido, a relação dialética se estabelece entre os meios de produção e a criação artística e entre a criação artística e a percepção, ou seja, modificam-se radicalmente o modo de ser/estar no mundo, o modo de dar sentido e experienciar.

A QUESTÃO HISTÓRICA 1: O NARRADOR

Em um texto de 1933 – ano em que Hitler sobe ao poder –, *Experiência e pobreza* (1987), Benjamin aproxima a arte de narrar com o desenvolvimento técnico, apontando a Primeira Grande Guerra como um momento histórico em que se evidencia, de uma forma terrível e acelerada, que a experiência foi subtraída da humanidade. A morte, que tradicionalmente era o momento de transmitir o legado de experiência anterior e oferecia autoridade ao narrador e sentido ao vivido, na experiência da guerra só produziu mudez. Para ele, o que foi emudecido é a interioridade – o aspecto humano do homem – que se revela na linguagem, naquilo que ele produz e transmite. Essa pobreza manifesta-se na abolição dos vestígios, rastros, da história, e o homem aparece completamente livre do seu passado, vivendo num eterno presente em que o sentido é individualizado e atualizado constantemente na vivência imediata. Nesse ensaio, Benjamin situa duas maneiras com as quais a sociedade da época lidou com essa problemática da perda dos rastros. O homem burguês reagiu com “uma apropriação pessoal e personalizada redobrada de tudo o que lhe pertence no privado” (BENJAMIN, 1994, p. 68), procurando produzir a ilusão de deixar marcas nos objetos pessoais – tecidos, roupas, estojos, etc. A outra reação, que Benjamin chama de barbárie positiva, tem um caráter realista e de denúncia. Nesta, a pintura de Paul Klee, a ficção e a ensaística arquitetônica de Paul Scheerbart, que dá ênfase ao vidro, e a proposta arquitetônica da Bauhaus, que dá ênfase ao aço, são exemplos narrativos e artísticos ajustados à desilusão da pobreza de experiência do homem moderno (Idem, 1987, p. 116-117).

No ensaio *O narrador* (1983), Benjamin volta a desenvolver o tema, demonstrando que na modernidade a capacidade de trocar experiências está impossibilitada, contrapondo a narrativa tradicional ao romance. O narrador, na condição histórica de produção artesanal, oferece autenticidade, autoridade, longevidade e transmissibilidade às narrativas, características que se diferenciam profundamente na arte produzida na sociedade de massa capitalista. Enquanto a narrativa tradicional está assentada na experiência, própria ou relatada do narrador, integrada a sua vida e repassada ao ouvinte como uma longa formação, vinculada à tradição, o romance isolou-se no indivíduo, buscando o sentido da vida na solidão de um narrador que não consegue exprimir-se exemplarmente, pois se mantém reduzido ao seu pequeno presente.

Benjamin contrapõe a experiência (*Erfahrung*) à vivência (*Erlebnis*) para discutir a transmissão do modo de se estar no tempo. O indivíduo moderno só tem a pequena vivência individual, que se resume no agora e não pode ser partilhada porque é só sua, sendo quase incomunicável, enquanto a experiência é supraindividual, perpassada pela tradição, por um passado que não é neutro, mas carregado de memória. O romance perde a possibilidade de transmissão e recepção coletiva que marcam o narrador tradicional incluso em uma ordem produtiva e social na qual o indivíduo se identifica com uma história que alguém começou e que ele continua a contar.

O aspecto temporal da experiência é ressaltado por Benjamin na diferenciação entre a narrativa tradicional e o romance. Perde-se uma experiência temporal concreta e gestual de pertencimento; uma temporalidade complexa, marcada pelo compartilhamento da noção de eternidade, de continuidade, por um lado, e, ao mesmo tempo, com o desaparecimento dela, com a noção de finitude. Na experiência temporal coletiva da narrativa, a morte, o choque mais profundo do indivíduo, não é impedimento à experiência narrativa, bem pelo contrário, é condição. Como explica Jeanne Marie Gagnebin “a expressão privilegiada dessa experiência tradicional é a palavra moribundo, não porque ele teria qualquer saber secreto pessoal a nos revelar, mas muito mais porque, no limiar da morte, ele aproxima, numa repentina intimidade, nosso mundo vivo e familiar deste outro mundo desconhecido e, no entanto, comum a todos” (1994, p. 66). Essa temporalidade de tensão entre a vida e a morte, presente nas narrativas tradicionais é que enfraqueceu, outra temporalidade se impôs, uma temporalidade que se afastou tanto da narrativa tradicional como da epopeia, gênero que conciliava memória e recordação, como expõe Benjamin:

É o que se dá sobretudo em partes solenes das epopéias homéricas, tais como as invocações às musas no seu início. O que se anuncia nestes trechos é a memória perenizante do romancista em oposição à memória de entretenimento do narrador. A primeira é consagrada a um herói, a uma odisséia, a uma luta; a segunda a muitos acontecimentos dispersos. Em outras palavras é a recordação que, enquanto musa do romance, se alia à memória, musa da narrativa – depois com a decadência da epopéia, a unidade de sua origem na lembrança se rompeu (1983, p. 67).

O romance, diz Benjamin de acordo com Lukács, rompe com a relação entre o sentido e a vida, entre o essencial e o temporal. O romance luta contra o poder do tempo transcendental e incorpora em sua forma a unidade de uma vida marcada pela ausência de memória, de sentido coletivo, de continuidade. O narrador do romance oferece logros individualistas e privados de uma experiência que não pode ser transmitida na sua particularidade. Assim, o romance apresenta uma temporalidade finita que corta o acesso ao simbólico, ao desconhecido, ao recalcado e ao esquecido.

No final do texto sobre o narrador, e também nas *Teses sobre o conceito de história* (2011), Benjamin formula a ideia de uma nova narração, que carrega os traços da modernidade e da tradição perdida, pois reveste o narrador da imagem do Justo anônimo da tradição judaica e do trapeiro da obra de Baudelaire, capazes de recolher o perdido, o esquecido e o que perdeu a significação. Os ensaios de Benjamin sobre Proust e Kafka nos dão a medida da possibilidade desse narrador que compõe por fragmentos um passado que age sobre nós, mas que nunca chega a sínteses, só oferece elementos de uma percepção incerta, limitada e insegura. Na narrativa desses autores a falta é algo constitutivo do passado resgatado, sendo a memória sempre uma percepção de perdas, que envolve aspectos dissociativos, fragmentários e incompletos. Em Kafka, o cerne da obra está não na superação, na substituição de uma tradição esvaziada, mas na persistência de, no avesso desse nada, fazer ressurgir as figuras do esquecimento e do esquecido, incluindo o recalcado no projeto narrativo. Em Proust, a memória involuntária é mais próxima do esquecimento que da memória, ele se lembra no mais profundo do esquecido, naquilo que já foi perdido.

O narrador e o historiador deveriam transmitir o que a tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda. Essa tarefa paradoxal consiste, então, na transmissão do inenarrável, numa fidelidade ao passado e aos mortos, mesmo – principalmente – quando não conhecemos nem seu nome nem seu sentido. (BENJAMIN, 2006, p. 54).

A memória vinculada à experiência perdida na modernidade está ligada a uma “contradição essencial entre o perecer da memória e o desejo de conservar, de resguardar, de salvar o passado do esquecimento” (BENJAMIN, 1984, p. 81). Nesse sentido, Benjamin destaca que é num estado de correspondência, com uma temporalidade vazia e corrosiva, que surge da distância e da ausência, mas tornada presente na linguagem, que a narração pode preservar a irredutibilidade do passado inacabado, bem como responder ao apelo do presente e à promessa do futuro.

Da mesma forma, muda também a recepção da narrativa. O homem moderno, alienado no processo produtivo, transformado pela sociedade burguesa e pela economia mercantil, tem como valores predominantes a liberdade e a individualidade, em detrimento de uma ordem fixa e estável reconhecida por uma coletividade. O anonimato, o isolamento, bem como a rapidez e a efemeridade da vida moderna contrapõem-se às estruturas lentas e duradouras da narração tradicional. O receptor/leitor não mais tem tempo para ouvir, concentra-se na sua solidão e tem preferência por histórias curtas. Não é mais a memória do ouvinte o lugar que guarda a experiência e a transmite em memória narrada, a memória se ancora na objetividade e nos arquivos. Benjamin enfatiza que com a perda da capacidade de transmissão, não só perdemos a capacidade de transmitir experiências ligadas a um processo político-histórico, mas perdemos, sobretudo, a capacidade de nos apropriarmos das coisas e, concomitantemente, com o desaparecimento delas.

A QUESTÃO HISTÓRICA 2: A OBRA DE ARTE

Essa nova experiência temporal Benjamin vai desenvolver com mais profundidade no ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*¹. O tema do ensaio, a mudança na arte por causa da influência técnica, é tratado, como no texto sobre o narrador, a partir das transformações históricas materiais que oferecem novas possibilidades técnicas e, dialeticamente, transformam a arte e o modo de percepção do indivíduo moderno. Em uma anotação² preparatória para este ensaio, Benjamin

¹ Esse texto apresenta várias versões, a primeira, escrita entre outubro e dezembro de 1935, publicada no Brasil pela editora Brasiliense, com tradução de Sérgio Paulo Rouanet; uma segunda, modificada, acrescida de capítulos e notas, escrita entre dezembro de 1935 e final de janeiro de 1936, foi remetida para Horkheimer para ser publicada na revista do Instituto de Pesquisas Sociais, ficou perdida nos arquivos de Horkheimer até 1980 e publicada pela primeira vez em 1989. No Brasil, só foi publicada recentemente pela editora Zouk (2012) e pela editora L&PM (2013). A terceira versão, com modificações sugeridas por Adorno e Horkheimer e cortes propostos pela editora, foi publicada em francês em 1936. Essa versão foi autorizada por Benjamin com desagrado, de modo que continuou trabalhando no texto até 1938 numa nova versão – a quarta – em que retoma trechos cortados da versão francesa, retira alguns e acrescenta outros. Esta foi publicada em 1955, em alemão, e no Brasil em 1968, na revista *Civilização Brasileira*.

² A publicação da editora L&PM, traduzida por Gabriel Valladão Silva, organizada e comentada por Marcio Seligmann-Silva, traz um conjunto de anotações, fragmentos e esboços para o texto de importância ímpar na compreensão do pensamento benjaminiano sobre a obra de arte moderna.

escreve “A reprodução massiva de obras de arte não se liga apenas à produção massiva de produtos industriais, mas também à reprodução massiva de posturas e procedimentos humanos” (2013, p. 125). A mudança não se dá apenas na produção artística que, com o evento da fotografia e do cinema, transformou o modo de expor o mundo, esses novos meios também mudam o modo de ver e de distribuir a obra de arte, portanto a recepção. A difusão massiva de obras de arte vincula-as com a mercadoria, e o público se relaciona com as obras como se relaciona com as mercadorias: como massa e como consumidor.

A obra de arte sempre foi reproduzível, diz Benjamin no início do ensaio, o imitar e o copiar são procedimentos/maneiras de agir comuns à arte, mas as técnicas de reprodução se sofisticaram tanto, principalmente a partir do século dezanove, que o processo de (re)produção figurativa substituiu a mão/gesto pelo olho. A fotografia e o cinema no seu processo de produção contam com o olho na lente da máquina, diferente da pintura/escultura que precisam das mãos do artista para figurar.

A aceleração no processo de (re)produção provocou também um impacto na recepção da arte em sua forma tradicional. A arte, historicamente, está vinculada a uma experiência ritualística, mágica ou religiosa. O observador aproxima-se da imagem (totem/figura religiosa) com concentração, é um objeto de devoção que exige uma postura de imersão/penetração na obra. Essa rede peculiar de espaço e tempo Benjamin define como uma experiência aurática. É um fenômeno que vincula a arte com a natureza, uma aparência particular em que ela se manifesta, contingente à mudança histórica.

A experiência da aura muda frente às técnicas de reprodução que produzem um abalo na tradição, pois o caráter “quase sagrado”, a presença única e a autenticidade, que conferiam à obra uma dimensão de inacessibilidade, surpresa e mistério, são suspensas com a atualização permanente da reprodução. A obra de arte perde a aura, perde uma dimensão temporal que permitia experienciar dois tempos radicalmente separados na presença de um espaço (figura) único. “Mas o que é a aura, de fato? Uma trama peculiar de espaço e tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja” (BENJAMIN, 2013, p. 57). A obra de arte aurática recolhe um tempo distante, aproxima-se das coisas sem torná-las possíveis de serem possuídas. Acata o distante e não individualiza o objeto. A tradição do culto, na qual a obra de arte encontrou sua expressão, diz Benjamin³, estabelece como qualidade central

³ Na nota 7, da versão traduzida na coleção *Os pensadores*.

o inaproximável, “a proximidade que lhe pode alcançar em relação à matéria não interrompe a distância que ela conserva em sua aparição” (Idem, 1983, p.10). Essa difícil concepção de tempo/espço, em que ao mesmo tempo tem-se o próximo e o distante, é o que define a aura.

Conforme o valor de culto da imagem perde seu vínculo com a magia e com a religião, a unicidade da aparição que domina na figura de culto é substituída pela unicidade empírica figurativa, as pinturas se libertaram das imagens dos altares e se voltaram para temas mundanos, e a autenticidade é oferecida pela assinatura/vida do artista criador. Também a exponibilidade das imagens, que ocorre pela emancipação das práticas artísticas do âmbito do ritual, provoca mudança na função e na própria natureza da arte, já que o valor de culto é substituído pelo valor de exposição. A arte a serviço da magia tem no ato de execução e de contemplação uma postura ritualística em que a técnica de produção está a serviço da força mágica – pinturas rupestres, construção de templos, estátuas. Nessa técnica de produção, que Benjamin denomina de primeira técnica⁴, marcada pelo simbolismo, há exigência do sacrifício humano já que a experiência da natureza é coletiva, sendo excluída a experiência independente do indivíduo. A emancipação das obras da sua função ritual, torna-as mais acessíveis à exposição, gerando uma verdadeira refuncionalização da arte.

O advento da fotografia e do cinema – e as transformações trazidas pela técnica empregada nestes dois campos – que possibilitam tirar grande número de provas, eliminando o original, torna toda função de arte subvertida, ela se funda agora não apenas no ritual, mas noutra forma da práxis: a política. O sentido estético da obra de arte deixa de estar ligado às noções do belo artístico, ou outros temas tradicionais no campo da estética, por exemplo, poder criativo e genialidade, valor de eternidade e mistério. A arte não é mais colocada em uma esfera superior, apartada da realidade material e desfrutável de forma individual e subjetiva, mas é possível de ser acessada e apropriada por qualquer pessoa. A massa é o polo oposto da aura.

Nesse sentido, para além do artístico, Benjamin revela as consequências dessa transformação para o campo social e político. A difusão massiva das obras de arte está condicionada ao desenvolvimento das técnicas de reprodução. Estas dão expressão àquelas, pois “a reprodução massiva de obras de arte não se liga apenas à reprodução massiva de produtos industriais, mas também à reprodução massiva de posturas e

⁴ Termo presente apenas na primeira versão, escrita por Benjamin em 1935, e na versão que ficou perdida até 1980.

procedimentos humanos” (BENJAMIN, 2013, p. 125). Essa transformação já havia sido apropriada pelas forças sociais e políticas opressivas, para a restauração fascista do mito por meio de espetáculos de massas, cinejornais e outros. A afinidade funcional entre as massas e os meios de reprodução técnicos, diz Benjamin, caracteriza o elemento antitético entre a aura, enquanto fenômeno singular de uma distância, por mais curta que seja, e a massa, que apresenta o desejo de aproximar mais as coisas.

Os dois principais elementos que caracterizam a aura – autenticidade e unidade – são substituídos pela reprodutibilidade e pela dispersão. A reprodução não carrega o testemunho da história que está gravada na essência do autêntico, como também não é possível reproduzir o caráter sagrado. O que caracteriza a reprodutibilidade técnica, que Benjamin denomina segunda técnica na versão publicada em 1980, é sua existência serial, sem um caráter fixo no tempo e no espaço, pois se conjuga com a possibilidade do aprimoramento da obra de arte por meio de um processo fragmentário de produção, o que a aproxima do movimento social. Também o receptor pode acessar e atualizar, pois ela fica aberta à interferência, daí o espectador testar, experimentar diversas situações, assumindo um caráter de especialista. Assim, em lugar da unicidade e da durabilidade, tem-se a transitoriedade e a repetibilidade, características das obras de arte produzidas pela segunda técnica, que tem a ver com o “experimento e [com as] variações incansáveis dos procedimentos de teste” (BENJAMIN, 2013, p. 63).

No cinema, as próprias necessidades técnicas operatórias dissociam a representação do intérprete em série de episódios, posteriormente montados e fragmentados. O ator sente-se estranho diante de sua própria imagem que lhe é apresentada pela câmera. Ele não mais representa diante do público, como no teatro, mas diante de um aparato técnico – a câmera –, e testa várias possibilidades de representação que são posteriormente combinadas, ficando sujeitas à montagem que oferece uma sequência contínua às imagens descontínuas, paralela à linha de montagem no processo produtivo. Benjamin enfatiza que a segunda técnica distancia o homem da natureza e o aproxima do jogo, questão de que nos ocuparemos mais adiante.

A fotografia e a técnica cinematográfica não só modificaram a arte, mas também o perceptível e a recepção. A técnica abre novas regiões da consciência contribuindo para um aprofundamento da percepção. Exemplos como a possibilidade de foco em detalhes ocultos, a ampliação do espaço com a técnica do primeiro plano e a ampliação dos movimentos, com a câmera lenta sugerem que a técnica foi capaz de destacar

coisas que passavam despercebidas ao olho humano, tornando diferente a natureza que se mostra à câmera e a que se mostra para o olho. O filme introduz na recepção um elemento tátil, por meio do efeito de choque, de suas sequências imagéticas que reproduzem o ritmo da produção na esteira de montagem. O efeito de choque baseado no desenrolar das associações, constantemente interrompido por meio de sua transformação, requer uma presença de espírito intensificada, pois a imagem nunca pode ser fixada e é impossível ao espectador se entregar ao desenrolar de suas próprias associações. Nesse sentido, a violência com a qual a imagem é projetada para o espectador, assim como na arte dadaísta, regida por impulsos, surpresas, escândalo e choque, afeta profundamente o mesmo e ganha uma qualidade tátil, que é entendida por Benjamin como um elemento de distração.

Contrário à arte aurática, que exigia um comportamento de contemplação e recolhimento, para as massas a obra de arte é a oportunidade da distração, que ao invés de requerer a atenção, requer o hábito. A obra de arte reprodutiva retira a solenidade da arte e as massas distraídas acabam por absorvê-la inconscientemente. Na concepção de Benjamin, o cinema exige a distração do receptor, pois o domínio do efeito de choque decorrente da sequência de imagens alterou o fenômeno da persistência retiniana da percepção visual acostumada com imagens fixas. As imagens mergulhadas em uma sequência de movimentos alteraram não só a percepção, mas também o processo cognitivo de ver e conceber o tempo. A distração é um modo de percepção disseminador que só permite à consciência o papel de receptor e assimilar choques. Assim a percepção distraída não se dá pela atenção, mas pelo hábito e aproxima-se da situação do narrador do romance associado à vivência, ambos – arte técnica e romance – provocam uma recepção/percepção isolada da tradição e da consciência.

A QUESTÃO ESTÉTICA: TEMPO E MIMESE

A ênfase da discussão nos dois ensaios é a perda que ocorre na modernidade de uma experiência temporal concreta, gestual e imagética que se oferecia como presença ausente. Para entender essa experiência, é importante remeter a outra discussão estética presente na obra de Benjamin, desenvolvida em um pequeno texto de 1933, chamado *A doutrina das semelhanças* (1987) e revisto numa versão de 1935 chamada *Sobre a faculdade mimética* (1992) nos quais ele discute o conceito de mimese. Nestes, duas questões são enfatizadas a partir da compreensão da mimese

como uma semelhança não física, portanto como um instante temporal em que há um aparecer, marcado pelo desaparecimento instantâneo, mas que oferece uma experiência de tempo imediata, de reciprocidade entre sujeito e objeto.

A primeira delas é o deslocamento da semelhança da dimensão espacial/imagética para o âmbito do tempo. Desde Platão, o conceito de mimese é da ordem da imagem, variando entre o caráter representacional – cópia, verossimilhança –, e o ato de assemelhar-se, de repetição, de relação empática “para com”. Na discussão clássica sobre a arte ora é acentuado um caráter de construção intencional e correlativa, ora de uma semelhança sensual. A inovação de Benjamin é trazer a discussão para a dimensão do tempo, pensando a semelhança como uma temporalidade intensa, na qual há uma participação entre o mesmo e o outro, um tempo em que o intervalo, a diferença, o vazio estão associados ao aparecer.

A outra questão é que esse instante de participação dá-se ao acaso – o exemplo usado por Benjamin é a astrologia, que marca o instante do nascimento no mapa astral –, imprimindo a liberdade ao estado de semelhança não física, liberdade que ele associa ao acaso, à atividade do jogo. Assim como os jogos de azar, em que o que acontece anteriormente, a experiência do jogador ou as habilidades práticas, não serve como uma forma de exercício, perdendo o sentido ao reiniciar nova partida, a experiência da semelhança não sensível na sua radical liberdade apresenta uma incompletude de seu procedimento que é inconcluso e vazio.

Benjamin, em busca de categorias estéticas dialéticas, demonstra que a faculdade mimética oscila numa polaridade entre uma semelhança sensual e uma relação distanciada com o objeto, numa ambivalência em que, ao mesmo tempo, se dá a relação de semelhança e a impossibilidade de restituição desse movimento original, mostra-se como uma presença ausente que se manifesta como correspondências não-sensíveis. O registro da distância e da proximidade ultrapassa parâmetros espaciais e se entrelaçam numa metáfora de ambivalência ligada à temporalidade.

A concepção de semelhança temporal Benjamin vai estender para a diferença temporal, já que a mimese, segundo ele, não permanece sempre igual, historicamente há um deslocamento mimético e as semelhanças migram gradativamente no decorrer do tempo para outros elos mediadores. Ele demonstra que a leitura dos astros, das vísceras e dos acasos foi sendo modificada por outros mediadores como as runas e, sobretudo, a linguagem escrita que agrega o mais completo arquivo das semelhanças não físicas no correr da história. Esse dom de ser semelhante e de produzir semelhanças

é o de participação do espírito “do segmento temporal no qual as semelhanças irrompem do fluxo das coisas, transitoriamente, para desaparecerem em seguida.” (BENJAMIN, 1987, p. 112).

Dessa discussão parecem emergir os conceitos estéticos dos dois textos aqui discutidos: *O narrador e a Obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Na segunda versão do texto sobre a obra de arte, em uma nota do fragmento 11, Benjamin diz que a mimese é o fenômeno primordial de toda atividade artística, e o significado do belo associado à percepção aurática proposto por Hegel, na qual “a beleza é a aparição do espírito em sua forma imediata”, ignora o conceito polar entre aparência e jogo que está na origem da arte mimética. Benjamin, num primeiro momento, apresenta as obras de arte vinculadas à primeira e à segunda técnicas de produção, a obra aurática e a obra reprodutiva, vinculadas à estética idealista a primeira e à estética moderna a segunda. Ele as distingue pela experiência coletiva e solene da primeira e a experiência individual e dispersa da segunda. A primeira teria sua origem na aparência e a segunda no jogo⁵.

O conceito de aparência e de jogo não são estranhos à estética tradicional⁶. Benjamin pensa esses conceitos a partir da faculdade mimética, observando que o caráter histórico interfere significativamente na produção mimética quando o desenvolvimento da técnica se fortalece e impõe o campo da ação. Nas palavras de Benjamin (2013, p. 74), “a atrofia da aparência, a decadência da aura nas obras de arte é acompanhada de um ganho monstruoso em termos de campo de ação. O campo de ação mais amplo foi aberto no filme. Nele o momento de aparência retrocedeu completamente em detrimento do momento de jogo.”. Na polaridade mimética, a aparência, instante de semelhança e reverência para com a natureza, é dispersa pelo jogo que aproxima e mantém distância do domínio da mesma através da técnica. A obra de arte moderna, vinculada à reprodutibilidade e ao indivíduo massificado, esgarça a mimese para o polo do jogo. Nesse sentido, a arte moderna, incluindo a forma romanesca, está vinculada à faculdade mimética, portanto ligada à tradição

⁵ Também no texto sobre o narrador ele diferencia a narrativa tradicional do romance por apresentarem um narrador e um narrar que se distinguem por proporcionar uma experiência de recepção coletiva e individual respectivamente.

⁶ Kant apresenta a aparência estética como mediação entre o homem e a natureza, como o jogo livre entre o entendimento e a imaginação que não impõe nenhuma forma, nem determina nenhum objeto a conhecer. Também em Schiller o impulso lúdico é o equilíbrio que o homem consegue quando se libera das limitações da sensibilidade e da razão, a partir de um salto dialético que supera esta oposição. O belo é definido como jogo, na medida em que somente ele torna completa a natureza humana.

aurática, mas perdeu a força da polaridade – aparência/jogo – no momento em que o jogo se fortalece na produção artística moderna, exemplarmente no cinema. Neste sentido, diz Marcio Seligmann-Silva “Não há mais mimese da natureza como mera aparência, mas, antes, mimese como jogo: trata-se de um jogar junto com a natureza” (2013, p. 39).

O cinema, baseando-se no fracionamento de movimentos repetitivos sem desenvolvimento e na aceleração do tempo, gera um efeito de choque no espectador. Trata-se de uma nova forma de percepção que submete o homem moderno à hiperestimulação, e busca estabelecer um equilíbrio entre o homem e o aparato, constituindo um treino para a sensibilidade humana aprender a receber os estímulos fragmentados e inovadores que constantemente paralisam-no. Benjamin enfatiza como o sistema fabril, ao danificar os sentidos humanos, paralisa a imaginação – o trabalho fica isolado da experiência, pois a memória é substituída pela resposta condicionada, a aprendizagem pelo exercício e a habilidade pela repetição. O resultado dessa forma de percepção é o entorpecimento dos sentidos e a repressão da memória⁷, consequentemente, a impossibilidade de experiência e a massificação do receptor.

Esse pensamento dialético mostra que, com a arte técnica, a massa é uma matriz em que o comportamento costumeiro de imersão e participação em relação à obra de arte também ocorre. De modo que “a arte torna-se mais mística, quanto mais se distancia de uma verdadeira utilidade mágica”, diz Benjamin (2013, p. 137) em uma nota preparatória para o ensaio, sendo o inverso também verdadeiro “quanto maior for a utilidade mágica da arte (e ela tem seu ápice nos tempos arcaicos), tanto menos mística será a sua concepção” (Ibidem). Ao resgatar a dialética da concepção mimética e ler a obra de arte tradicional e a obra técnica a partir dessa percepção, Benjamin defende o caráter histórico da faculdade mimética e seu vínculo com o que escapa ao homem, a cesura com um fundamento natural e verdadeiro. Paradoxalmente, é a arte técnica que possibilita uma postura política transformadora diante da arte, pois é ela que desfaz a diferença entre trabalho espiritual e o manual, entre consciência e corpo, já que no seu âmbito os conflitos sociais são levados à resolução estética.

A questão que Benjamin tem presente nos ensaios aqui discutidos e que já está presente no texto apresentado em 27 de abril de 1934, “O autor como produtor” (1987, p. 120), no Instituto para o estudo do fascismo, é: “Como pode ser esperada, no âmbito

⁷ A memória é abastecida e acessada pelos sentidos, como em Proust.

da arte, uma função salutar de forças que no âmbito da política levam ao fascismo?” (2013, p. 143).

A QUESTÃO POLÍTICA: AS MASSAS, O CHOQUE

Esta situação de crise da recepção exige a politização da arte, já que o contexto histórico é o de estetização da política. O modo cognitivo de estar em contato com a realidade oferecido pelo cinema, e apropriado pelo nacional socialismo, é imediato e funcional, recupera a aura em rituais de culto e em inundação dos sentidos nos quais a matéria desaparece por trás da intenção da imagem, oferecendo um mundo alterado, uma fantasmagoria aliada ao entretenimento e a distração, entremeada a uma função ideológica e mitológica. Benjamin propõe desfazer a alienação dos sentidos e do corpo, restaurando as forças instintivas dos sentidos corporais humanos e preservando a humanidade a partir da arte técnica e não do resgate da arte aurática.

Por estar em correspondência com a proletarização, e com a crescente massificação, o cinema pode assumir um efeito emancipatório. Baudelaire, segundo Benjamin, situa a experiência do choque bem no âmago de sua obra artística, transformando a “vivência” do choque em “experiência”.

Benjamin queria investigar a “fecundidade da hipótese freudiana de que a consciência barra os choques, impedindo que eles penetrem suficientemente a fundo para deixar um vestígio permanente na memória, mediante sua aplicação a situações muito distantes daquelas que Freud tinha em mente. (BUCK-MORSS, 2012b, p. 168).

A experiência do choque ao mesmo tempo em que se oferece como um escudo defensivo à vida moderna, empobrecendo a experiência, possibilita uma experiência de perda, como no soneto *A uma passante*, de Baudelaire, em que o impacto revela o reconhecimento da falta, da impossibilidade de continuidade e totalidade que aquele olhar cruzado prometeu. O choque assume um caráter dialético de restauração da crítica ao configurar fragmentos textuais e imagens de uma experiência alienada, mas comum ao homem moderno, e, conjuntamente, abrir um abismo temporal que desarticula a defesa psíquica pela paralisação, pela decomposição da temporalidade que se mostra como um *continuum* desenrolar coerente e harmonioso.

Nesse contexto altamente politizado, Benjamin já havia, em 1934, na conferência sobre o autor como produtor, referido a função exercida pelas obras de arte no

contexto de produção de uma época. Lá ele afirmava que para a análise materialista importa desvendar os fatos técnicos para desvendar as formas de expressão adequadas às “energias literárias de nosso tempo” (BENJAMIN, 1987, p. 123). É o teatro épico de Brecht que apresenta a transformação de formas e instrumentos de produção a serviço da luta de classes. Ao incorporar o princípio de interrupção da ação o teatro épico incorpora o procedimento da montagem, comum ao cinema, rádio, imprensa e valoriza criticamente uma modalidade distraída de percepção como luta política, já que a distração demonstra padrões de alienação com recursos de distanciamento. Interromper o contexto significa oferecer um tropeço, um silêncio, um fôlego, uma disjunção que disponibiliza uma perspectiva às formas marginalizadas e esquecidas.

Da mesma forma, na narrativa de Kafka, Benjamin vê um resquício de esperança que se afirma no pequeno mundo intermediário dos personagens secundários, como o mensageiro, os vizinhos, ou o vigarista e o louco, alienados do processo social, ou ainda “em estado de névoa” (BENJAMIN, 1987, p. 142), mas que, justamente por isso, ainda não são esgotados. Em Kafka o esquecimento é dominado por uma culpa essencial que se manifesta porque nos obriga a recordar aquilo que não lembramos, em uma narrativa que se relaciona com um ensinamento que não conhecemos e que só chega até o leitor como resíduo do recalado. Essa narrativa é esperança de um comportamento suave e flexível que se oferece no inacabado e no incessante, já que nestes estados espaço/temporal algo falta.

Em Kafka as sereias silenciam. Talvez porque a música e o canto são para ele uma expressão ou pelo menos um símbolo da fuga. Um símbolo da esperança que nos vem daquele pequeno mundo intermediário, ao mesmo tempo inacabado e cotidiano, ao mesmo tempo consolador e absurdo, no qual vivem os ajudantes. (Ibidem, 1987, p. 144).

Benjamin atribui um enorme significado social para a obra de arte técnica, bem como para a narrativa de Kafka, pois elas apontam o fim da tradição ligada às obras auráticas e ao narrador tradicional, e, concomitantemente, assumem um papel político. O cinema se tornou campo de treinamento para as massas se constituírem a si mesmas como sujeito coletivo, que sem vínculo com o passado, encontra sua coletividade na violenta perturbação do choque. O comportamento distraído, ou suave que Kafka vê na figura do inacabado, propõe uma disposição do espírito permeável à consciência empírica. Em outras palavras, ao estar em conjunção com outros indivíduos numa massa, o homem moderno pode se livrar do feitiço da aura e

de seu objeto. A singularidade e a unidade perderam toda a autoridade sobre o sujeito coletivo massificado, inclusive a autoridade do indivíduo dominado pelo poder do mito e de suas formas ritualísticas e seculares⁸.

Um estranho silêncio paira em torno desse mundo emancipado do mito. Nenhuma razão circunstancial [...] pode explicar o absoluto silêncio sobre o Outro do profano. Mas o silêncio “fala”. Em sua total profanidade, e vazio, o mundo destituído de mito aponta para aquilo que ele não pode nomear, aquilo do que, no entanto o próprio sentido de “profano” permanece pendente. (BENJAMIN, 1997, p. 211).

No cinema e na obra de Kafka, Benjamin explora uma estrutura temporal revolucionária que, posteriormente, ele vai desenvolver no projeto das passagens, na leitura de Baudelaire e nas teses sobre o conceito de história. Essa estrutura que ele denomina tempo do agora, do lampejo, do despertar, de uma cessação do acontecer, no qual imagens se entrelaçam no limiar de um novo começo. O tempo do agora não é o instante do absolutamente idêntico, nem o tempo duradouro, é antes a condensação no espaço intermediário da semelhança e da abertura longitudinal que se oferece tanto para o passado como para o futuro.

A tese política presente em “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”, e nos textos sobre o narrador e sobre a obra de Kafka, assenta-se na impossibilidade de um tempo pleno, e, ao mesmo tempo, sem a predeterminação de um fim teleológico. Nessa fissura temporal o presente aparece em sua efemeridade, em toda a sua incompletude. Ele propõe uma política da memória, em que o presente; conseqüentemente o futuro, é determinado por uma série de passados específicos, que não – necessariamente – são acessados pela lembrança, pela atenção, pela consciência, pois a memória exige outra forma de ser recuperada, marcada pelo acaso e pela distração.

A visada teórica empreendida por Benjamin na sua obra, e particularmente nos textos abordados neste trabalho, atém-se aos paradoxos da modernidade envolvidos nos processos sociais, culturais e artísticos de secularização triunfante, marcados por um

⁸ O pensamento de Benjamin é sempre dialético, recuperando dimensões opostas e complementares do papel do cinema. Assim ele alerta, no ensaio sobre a obra de arte técnica, como o fascismo se apropriou e manipulou as possibilidades revolucionárias do cinema, utilizando-se da aparelhagem para a produção de rituais, reaurtizando a arte através da guerra. Miriam Hansen diz que “embora a sujeição histórica imposta pelo homem à natureza (interna e externa) não tenha deixado nada nesta última que não fosse histórico (e, portanto, alienado), a história em si havia assumido a aparência da natureza, mascarando suas relações sociais e econômicas como um destino mítico.” (2012, p. 215).

afastamento das modalidades artísticas tradicionais, e por processos de fragmentação crescente. O que Benjamin enfatiza em suas análises não é a nostalgia de um mundo mágico, encantado, natural e épico. Bem pelo contrário, retira “possíveis instrumentos que uma política verdadeiramente materialista deveria poder reconhecer e aproveitar em favor da maioria dos excluídos da cultura, em vez de deixar a classe dominante se apoderar deles e deles fazer novos meios de dominação.” (GAGNEBIN, 1994, p. 64).

Na obra de Benjamin, a reflexão histórica e filosófica se associa à crítica dos objetos da experiência cultural. É marcada pelo presente como o local e o momento da experiência histórica, em oposição ao historicismo para o qual o presente é uma parte de uma sucessão de fatos para trás ou para frente. O presente benjaminiano é um ato complexo de temporalização que, ao mesmo tempo, destrói e reconstrói a tradição, daí a ênfase em uma memória marcada pela modernidade, vislumbrada na literatura moderna de Proust, Kafka, Brecht e no sentimento de igualdade das massas, que é descontínua, corpórea e distraída. Essa memória, registro de distância e proximidade, se faz presente no objeto e não numa ordem universal exterior aos objetos particulares.

A distância e a proximidade se entrelaçam numa única metáfora de ambivalência psíquica, e sua importância política está ligada à questão da temporalidade, referindo-se ao mesmo tempo à inclinação mnemônica da experiência e às condições históricas de sua possibilidade; com efeito a cristalização dialética temporal da experiência em categorias espaciais (a distância negativa do trabalho reificado ou da contemplação estética, a proximidade ilusória da imagem mercantilizada) é, ela própria, um sinal dos tempos. (MIRIAM HANSEN, 2012b, p. 240).

A formulação de conceitos revolucionários na política da arte, tais como: experiência e vivência, faculdade mimética, temporalidade dialética da memória, inconsciente óptico, obra de arte aurática e outros ofereceu possibilidades de abordagem da arte e da literatura moderna e contemporânea adequadas à ininterrupta e violenta tecnificação do mundo em meio à esmagadora indústria cultural que tende a absorver todas as manifestações culturais visando ao lucro. A necessidade de pensarmos nosso presente com um olhar utópico e emancipador é a grande lição do pensamento crítico de Walter Benjamin. Para fazermos valer a lição, faz-se necessário cambiar a função política do mercado com um pensamento fundado na imagem dialética, este instante de fissura temporal, que propicia ao mesmo tempo restauração e dispersão. Resgatar o potencial de emancipação no espaço de jogo da arte.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Andrew e OSBORNE, Peter (orgs.). *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Tradução Maria Luiza X. de Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Apresentação, tradução e notas Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012a.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução, Gabriel Valladão Silva, organização prefácio e seleção Marcio Seligmann-Silva. Porto Alegre: L&PM, 2013.

BENJAMIN, Walter [et al.]. *Benjamin e a obra de arte: técnica imagem, percepção*. Tradução Marijane Lisboa e Vera Ribeiro; organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.

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

BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d`água, 1992. (Antropos)

BENJAMIN, Walter, Marx Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. *Textos escolhidos*. Traduções José Lino Grünnewald [et al.]. São Paulo: Abril cultural, 1983. (Col. Os pensadores)

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, esquecer, escrever*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Campinas, Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994. (Coleção estudos:142)

MATE, Reis. *Meia-noite na história: comentários às teses de Walter Benjamin “Sobre o conceito de história”*. Tradução Nélcio Schneider. São Leopoldo, RS: Ed. UNISINOS, 2011.

9. A EMANCIPAÇÃO DO CONTO MODERNO: CONSIDERAÇÕES ACERCA DO NARRADOR DE WALTER BENJAMIN

ANTÔNIO MARCOS V. SANSEVERINO

Assistimos em nossos dias ao nascimento da *short story*, que se emancipou da tradição oral e não mais permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como **coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas**. (BENJAMIN, 1985, p. 206, grifo meu).

Não há melhor introdução para o problema a ser abordado neste ensaio do que esse trecho de “O narrador”. É importante considerar o modo como Benjamin decide abordar a obra de Leskov. Ele deixa de lado a história da literatura russa e traz à tona uma questão que lhe era cara, “a antítese entre romancista e contista (*contador*) e minha velha preferência pelo último”. Quando aparece a expressão *storyteller*, pode-se pensar na oposição entre *short story* e *tale*, entre conto moderno e

conto popular. É justamente aí que incide o debate que se pretende desenvolver aqui. Há uma certa ambivalência no modo como Walter Benjamin trabalha a narrativa curta.

A *short story* seria fruto da emancipação da tradição oral, pois nela se perde o resultado das narrações sucessivas de uma mesma história, que sobrepõem de modo lento e continuado várias camadas de sentido, guardando as marcas de cada narrador. O interesse do presente ensaio é pontuar essa *emancipação*, pois os exemplos trazidos por Benjamin não indicam a preocupação de fazer o trabalho de coleta da narrativa oral, ouvindo velhos contadores, anotando variantes, observando a performance narrativa. Seus exemplos são de contos publicados pela imprensa: Leskov, Hebel, Kipling, Poe, Stevenson. Esses exemplos permitem interpretar o trecho abaixo:

Descrever um Leskov como narrador não significa trazê-lo mais perto de nós, e sim, pelo contrário, **aumentar a distância que nos separa dele. Vistos de uma certa distância**, os traços grandes e simples que caracterizam o narrador se destacam nele. (BENJAMIN, 1985, grifo meu).

“Para um observador localizado numa distância apropriada e num ângulo favorável” (BENJAMIN, 1985, p. 197): nessa expressão Benjamin indica a necessidade de definir o ponto de vista a partir do qual é importante olhar para a obra de Leskov de modo que os traços grandes e simples do narrador se destaquem. Há uma eleição de lugar, de ponto de vista, a partir do qual é preciso ler o conto. Insisto nessa dimensão da leitura, e não da escuta, pois esse gesto do leitor traz a marca ambivalente de uma leitura capaz de captar no conto a presença evanescente do narrador, que aparece na obra de Leskov para indicar seu desaparecimento. Especificamente, esse comentário permite retomar um pouco da natureza do conto, um gênero que, ao contrário do romance, provém da oralidade e guarda traços dessa origem. Assim, a linha de leitura do conto literário moderno vem desse problema benjaminiano, do quanto os vestígios da tradição ainda se colocam em alguns contistas.

“O narrador: considerações acerca da obra de Nicolai Leskov” foi escrito nos anos de 1935-36, quando Benjamin coloca em carta para Theodor Adorno a produção de um estudo sobre o narrador e outro sobre a obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica, em que estabelece uma relação entre o declínio da aura e o fim da arte de narrar (BENJAMIN, 2012, p. 503). Também vale lembrar outra carta, a *Kitty Marxsteinschneider*, em que Benjamin diz:

Por fim, como não tenho absolutamente nenhum desejo de começar a fazer observações sobre história literária russa, vou tirar um antigo *cavalo* de madeira de seu estábulo, para discutir Leskov. Usando-o, eu vou tentar aplicar nele minhas recorrentes observações sobre a oposição entre romancista (*romancier*) e contador de histórias e minha antiga preferência pelo último. (BENJAMIN, 2012, p. 525, tradução minha)¹.

Como mostra Barrento (2012, p. 13), o “romancista e o contador de histórias” organiza uma das várias constelações de Walter Benjamin. No caso específico, interessa pensar de que modo essa oposição se articula com a destruição da experiência (Agamben, 2005; Osborn, 1997), pois é dessa condição atual que a obra de Leskov é lida.

DO CONTO E DA EXPERIÊNCIA

Em “O narrador: considerações acerca da obra de Nicolai Leskov” (1985), Walter Benjamin considera que a faculdade de narrar está em extinção, pois não há mais experiência intercambiável. O homem contemporâneo isolou-se de seus pares, perdendo a capacidade tanto de aprender com a vida do outro, como de narrar a sua própria. Acaba-se a arte de dar e receber conselhos, de construir narrativas abertas à espera de uma continuação. Em oposição, à informação (nos jornais), a *short story* e o romance ocupam o lugar da narrativa, pois surgem do isolamento do indivíduo e a ele se voltam para fornecer um sentido pronto, explicável por si mesmo, porém rapidamente perecível. A vivência centrada no imediato, no cotidiano automatizado das grandes cidades, faz com que a retomada do passado individual e coletivo seja um processo de rememoração. A memória, inconsciente, existe na medida em que o sujeito se identifica com aquilo que foi. Com a sua perda, o passado somente se torna acessível mediante um esforço consciente. Emblematicamente, pode-se falar em narrativa quando o narrador oralmente se apropria de uma história anônima e, ao narrá-la, dá-lhe uma entonação pessoal, seu próprio ritmo e principalmente alia o gesto da mão à voz. No isolamento do indivíduo no meio da multidão, a escrita domina e as formas de comunicação ligam-se à imprensa (informação, romance, *short story*).

¹ No original: As for the rest, since I have absolutely no desire to begin making observations on the Russian literary history, I will take an old hobbyhorse out of its stall, to discuss Leskov. Using it, I will try to apply to him my oft-repeated observations on the antithesis between *romancier* and storyteller and my old preference for the later.

Talvez o universo comunitário, em que o artesão, o agricultor ou viajante assumiam o papel de narrador, nunca tenha existido tal qual a imagem criada por Benjamin. É mesmo improvável uma sociedade humana em que narração correspondesse a um processo de intercâmbio de experiência entre homens iguais. Trata-se de uma imagem do passado, construída como narração do próprio Walter Benjamin, não como remissão a um fato fechado, mas reminiscência de um futuro potencial nunca realizado.² A força da imagem é negativa. Ela aponta principalmente para aquilo que não temos, para o grau de humanidade que se perdia na Europa do entre-guerras. Um aspecto essencial é a imagem, aproveitada de Paul Valéry, do narrador que associa a voz e a mão. No romance, em oposição, a letra (muda) deixa de lado a voz e o gesto, num processo mental e isolado de reconstrução de sentido.

O fechamento sobre si gera o processo irônico hegeliano, em que todos os valores são nivelados. Talvez seja possível de se relacionar o “desenraizamento transcendental” de Lukács (2000) com a posição do solitário leitor de romance. O indivíduo, em um mundo material, sem princípio transcendente, perde a ligação que dava sentido à sua existência:

A alma, o olho e a mão estão assim inscritos no mesmo campo. Interagindo, eles definem uma prática. **Essa prática deixou de nos ser familiar.** O papel da mão no trabalho produtivo tornou-se modesto, e o lugar que ela ocupava durante a narração está agora vazio. (Pois a narração em seu aspecto sensível, **não é de modo algum o produto exclusivo da voz.** Na verdadeira narração, **a mão intervém decisivamente,** com seus **gestos**, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito.) (BENJAMIN, 1985, p. 220-221, grifo meu).

Não é demais destacar o ponto de vista de onde e quando Walter Benjamin analisa a obra de Leskov. Dos anos 30, da ascensão do nazismo, da estetização da política, em que a presença do narrador não está mais presente. A entoação e o ritmo dados pela voz estão sustentados nos gestos, na mão. E apreensão dessa forma, dá-se apenas na interação entre narrador e ouvinte, na audição, no olhar e numa relação quase tátil pelo gesto e pelo calor da voz³. Ao leitor não se dá o gesto, a circunstância,

² Bernd Witte aponta que “por supuesto una descripción tan convencionalmente idealizada sólo puede tener validez por oposición a la forma épica actualmente dominante, la novela” (1990, p. 183). Um ponto chave de tal formulação põe em evidência o resgate dos aspectos positivos da narração: capacidade de conservar a tradição, a superação do mito pela força liberadora da narrativa, reversibilidade dos papéis de narrador e ouvinte.

³ Ao comentar em carta, o quanto concordava com Benjamin quanto ao fim da narrativa, Theodor Adorno incomoda-se com o “uso que [você] faz de palavras como ‘gesto’ e outras análogas” (ADORNO, 2012, p. 232). Mostra discordância do “materialismo

a entonação. A marca da ausência do autor é também o índice de sua presença que indica ao leitor aquilo que perdeu. No texto, os sinais mudos devem ser reconstruídos no isolamento. O desenraizamento fica figurado nesse contato do leitor com o texto. Ao ler, solitário, encontra apenas sinais gráficos sobre o papel. Não há outro, nem voz, nem gesto, nem o olhar, restam apenas sinais de sua passagem pelo papel. Ao leitor, cabe reconstruir, em sua solidão, o outro ausente. É necessária uma capacidade de abstração para alcançar a presença do autor no texto que se lê. No romance, a solidão do leitor é extrema; no conto, dado ser forma emancipada da oralidade, ainda se pode encontrar os “traços grandes e simples que caracterização o narrador” (BENJAMIN, 1985, p. 197).

A relação entre leitor e narrativa, no entanto, não é mais imediata, já que a decifração da escrita pode não levar a identificar o verdadeiro autor ou a não compreender o sentido pretendido no texto. Isolado, o leitor procura, sem certeza de encontrar: “A linguagem falada é assim a esfera da locução livre da criatura, em contraste com a escrita visual da alegoria, que escraviza as coisas nos amplexos da significação.” (BENJAMIN, 1985 b, p. 225).

A fala é aproximada da linguagem natural durante o Barroco, como observou Walter Benjamin. Cada criatura tem uma boca para manifestar-se e, através do som da voz, o Espírito se dá a conhecer. Ao contrário da presunção de encontrar o significado de todas as coisas, e de fixá-los pela escrita, o homem ao falar desnuda-se, deixa-se levar pelo êxtase, mostra-se impotente perante Deus. No entanto, por esse rebaixar-se à ordem das criaturas, o homem compreende Deus:

Para o barroco a palavra falada é e permanece puramente sensual, ao passo que a palavra escrita é o reino da significação. A palavra oral não é afetada pela significação ou o é, como se fosse contaminada por uma doença inevitável; a palavra se interrompe, quando está sendo articulada, e as emoções, que estavam a ponto de extravasar, são represadas, provocando luto. A significação aparece aqui, e aparecerá sempre, como o fundamento da tristeza. (BENJAMIN, 1985b, p. 232).

Vale reparar o modo como Benjamin opõe “palavra falada” e “palavra escrita”, pois essa oposição está implícita em “O narrador”. Quando Leskov é posto na linhagem

antropológico” (p. 231) e da falta de mediação. São cobranças similares às feitas quanto ao ensaio sobre “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica” e o texto sobre Baudelaire. Agamben mostra como há incompreensão de Adorno quanto ao método benjaminiano, que une e identifica de modo imediato elementos de “uma estrutura e de uma superestrutura”, um “verdadeiro materialismo”. (AGAMBEN, 2005, p. 145).

dos narradores, de certo modo, está indicado que há nele vestígios da tradição, da autoridade, da oralidade. De certo modo, o conto literário pode ser em alguns casos o encontro tenso entre o conto popular e o conto moderno. Não é a atenção consciente, mas seu oposto que o ouvinte tem para gravar a história na memória e integrá-la à sua experiência. Assim, o ouvinte pode tornar-se ele mesmo narrador:

Há uma rivalidade histórica entre as diversas formas da comunicação. Na substituição da antiga forma narrativa pela informação, e da informação pela sensação reflete-se a crescente atrofia da experiência. Todas essas formas, por sua vez, se distinguem da narração que é uma das mais antigas formas de comunicação. Esta não tem a pretensão de transmitir um acontecimento pura e simplesmente (como a informação o faz); integra-o à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência. Nela ficam impressas as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso da argila. (BENJAMIN, 1985, p. 216).

O narrador não conta apenas uma história, ele transmite a sua experiência, que acaba por se tornar também dos ouvintes. Um conceito forte é integração, pois não apenas o narrador (que pode assumir reversivelmente o papel de ouvinte) faz parte de um grupo, como integra a história narrada à sua experiência, transpondo para a forma as suas próprias marcas. O narrador, na descrição de Benjamin, é alguém capaz de aprender com a vida. Ele não tem conhecimento intelectual do seu mundo, mas uma sabedoria constituída de experiência⁴. A sua narração está integrada à história natural, da qual todas as criaturas fazem parte. A totalidade de fundo permite a tranquila compreensão da vida em relação à morte. Do mesmo modo, como se tratou antes, o ato de narrar não é apenas composto de palavras, mas surge da união entre a mão e a voz, entre o gesto e o dito.

Luís da Câmara Cascudo (1988), ao descrever a literatura oral no Brasil, mostra o ambiente propício para contar histórias. Ao anoitecer, depois do trabalho do dia, desligados da faina, no descanso em comum, a comunidade poderia estar reunida em torno da fogueira. O narrador vale-se de fórmulas rituais, de frases feitas para abertura e fechamento, indicando a entrada em mundo diferente daquele desgastado das vivências cotidianas. O contador tem as habilidades de um ator, no gesto, na

⁴ Sobre esse tema, é interessante conferir o estudo de Agamben (2005), "Infância e história: ensaio sobre a destruição da experiência". O homem contemporâneo foi expropriado da sua experiência, que se coloca fora de si. A ciência moderna – marcada pela abstração, pela regularidade, pela matemática – se traduz num conhecimento que "se pode fazer e jamais ter: nada mais, precisamente, do que o processo infinito do conhecimento" (Ibidem, p. 33).

entonação, no ritmo dado à voz, no silêncio. Contar uma história traz, no prazer da narração, um objetivo pedagógico.

Nesse sentido, a narração como forma de comunicação não é base do conto literário tal qual formulado por Poe. Ele pode trazer uma forte tendência à unidade, ao contrário do romance, mas, por sua natureza, não se vincula necessariamente à oralidade. O conto literário se constitui na palavra impressa, na escrita voltada à leitura silenciosa, uma forma de comunicação que concorre com a narração oral. Dialeticamente, às vezes traz as marcas da fala, criadas de modo artificial, quando a palavra escrita mimetiza o discurso oral. Ela se volta apenas para um de nossos sentidos, a visão. A própria sonoridade (imagem acústica) é produto mental. Assim, as marcas de um narrador oral surgem no conto como os traços de sua inexistência, a fim de se construir com o leitor uma aparente proximidade. Apenas depois de mortos os narradores ganham a dignidade da expressão literária, e apenas sinais gráficos alcançam o leitor em sua solidão.

Assim como no romance, a palavra do conto literário não está apenas ligada à escrita, mas à imprensa, à informação, e ao desligamento da experiência. Retorna-se agora a Edgar Poe e seu extremo racionalismo. O autor norte-americano trabalha com o

desaparecimento da narrativa ou pelo menos de sua forma simples e fundamental.(...) O mesmo ocorre com os contos de raciocínio, que, neste sentido, estão muito distantes das formas atuais do romance policial: a lógica da ação é substituída pela procura do conhecimento. (TODOROV, 1980, p. 163).

A questão não é apenas estética, mas associada à perda da experiência, como apontou Benjamin. Nos contos policiais, a procura de conhecimento é ao mesmo tempo o encontro da solução para o crime, e indício da perda da identidade no meio da multidão em uma cidade. A grande cidade passa a ser uma segunda natureza, cujos sinais a serem lidos somente se revelam aos olhos do especialista, do misantropo, de múltiplos conhecimentos científicos, como Monsieur Dupin, um dos primeiros investigadores que vai dar origem a uma série de detetives da literatura policial. A partir de pequenos sinais, de índices mínimos, desprezíveis para o olhar desatento e automatizado, Dupin consegue recompor a história de um crime e ainda determinar a identidade do criminoso, bem como dizer o lugar correto das coisas escondidas.

De modo diferente do romance, no entanto, enquanto forma que se origina de formas da oralidade, há condições de identificar a presença do narrador. É o que faz Benjamin quando lê Leskov, mas também quando cita como exemplos de narradores o próprio Poe, Kipling, Hebel, Stevenson. De certo modo, há uma dialética cristalizada na forma do contista, que se apresenta com gesto do narrador na letra morta da página impressa.

DE COMO O CONTO MODERNO DIALOGA COM A TRADIÇÃO

A narrativa se reporta à autoridade do narrador e à sua capacidade de recuperar uma experiência. Ao mesmo tempo, a modernidade impõe limites à autoridade do passado, do narrador ou do relato. Assim, o conto literário⁵, enquanto forma, nasce como fenômeno moderno, no espaço da imprensa periódica do século XIX, concorrendo com as notícias pela atenção dos leitores. É um fenômeno internacional que tende a expandir o gênero literário para além de fronteiras nacionais (como modelo forte de composição), mas que dialoga com antigas formas da narrativa oral (causo, anedota, piada, etc.), da narrativa filosófica (Diderot, Voltaire), da narrativa religiosa (bíblica, hagiográfica, etc.), da crônica histórica e de viagem.

Assim, o dilema moderno do contista é assumir o ato de criação e não apenas o gesto de colecionador de histórias que recebe de velhas gerações e passa a novas⁶. O inventor busca o novo, o coletor reproduz o relato autorizado pela tradição. No primeiro caso, da criação, temos a busca do efeito surpreendente que supõe a quebra de expectativas e o surgimento de desfecho inesperado. No segundo caso, de repetição, o narrador reconta história conhecida como conteúdo sedimentado no modelo de narrar ou no conteúdo, que pode ser reconhecido pelo público leitor que atualiza na escuta ou na leitura. O contista moderno se coloca nessa tensão, que ganha ainda a variedade cultural das diferentes línguas e nações em que se inserem os contos.

O conto literário se apresenta como forma moderna que ganha espaço e legitimidade a partir do século XIX e se consolida na literatura brasileira ao longo

⁵ Quando é utilizada aqui a categoria “conto literário”, é estabelecida uma certa equivalência à *short story*, como forma de distinção do conto popular. O pressuposto é que o conto pensado como forma autônoma é um fenômeno moderno, próprio do século XIX. Não há em português a distinção entre *tale* e *short story*. De certo modo, o termo “conto”, quando usado sem adjetivação, guarda a ambivalência de se referir à forma breve da tradição oral (popular) ou literária (moderna).

⁶ No mesmo período em que se consolida a forma do conto na imprensa, também começam a se produzir as antologias de conto tradicional. De certo modo, havia uma convicção de que a cultura popular traria renovação ética, estética e política, para as formas cansadas da erudição literária.

do século XX. Estamos lidando como forma literária moderna, pois o conto literário, como se vê nas formulações de Poe, ganha autonomia estética em relação à tradição ou à dimensão utilitária, não se prende à exemplaridade ética ou ao conselho prático. Como forma autônoma, a composição passa a ser cuidadosa em cada detalhe, desde a personagem e a cena até a construção de cada frase, desde a escolha do narrador até o ritmo das cenas apresentadas. Além do aspecto imanente da forma, cabe destacar que se trata de uma narrativa curta publicada pela imprensa (revistas ou jornais), numa tensão entre obra de arte e produção para entretenimento, que é expressão indireta da relação entre arte (produção autônoma) e mercadoria (publicação voltada para o comércio). Nesse caminho, a ampliação gradual dos processos de alfabetização expandiu o universo de leitores e incluiu um novo público que busca entretenimento e não tinha interesse em reconhecer uma tradição literária ou referências e citações eruditas⁷.

Esse breve esboço desenha a dimensão moderna da forma conto. Até aqui, não há novidade, mas exigiria (ao aprofundar o assunto) um cuidadoso recenseamento das reflexões sobre o conto literário, enquanto forma que historicamente se consolidou no século XIX. Edgar Allan Poe (Estados Unidos), Hoffman (Alemanha), Flaubert e Maupassant (França), Pushkin e depois Tchekhov (Rússia), Henry James (Estados Unidos e Inglaterra). A lista, novamente, não se propõe exaustiva mas tenta recuperar uma tópica relevante sobre as feições que o conto (*short story*) toma na modernidade. No presente momento, vale insistir apenas em um aspecto, o conto enquanto fenômeno internacional:

Minha seleção de exemplos foi influenciada, naturalmente, pelo fato de a *short story* ser um fenômeno internacional, mesmo que ampliando o escopo de meu estudo para incluir outra literatura além da Anglo-saxã tenha aumentado o problema do que deixar de fora. (...) Em muitos casos, optei por discutir um conto em detalhe mais do que tentar cobrir numerosas instâncias que se apresentaram a cada etapa da minha investigação. (SHAW, 1983, p. vii, tradução minha)⁸.

⁷ Como destaca Charles May (1991, p. 14), ele tomou emprestadas ideias de gêneros que possuíam uma história crítica. A partir do drama, formulou a estrutura unitária; da lírica, trouxe a metáfora; do romance, importou a verossimilhança; do ensaio setecentista, trouxe o ponto de vista; do romance gótico, trouxe o grotesco e o sobrenatural. O efeito único vem da leitura dos alemães. Enfim, a produção contística responde a uma necessidade da imprensa que impõe limite de palavras; Poe pensa, então, a brevidade e o limite como princípios estruturantes internos do conto.

⁸ My selection of examples has naturally been influenced by the fact that the short story is an international phenomenon, though extending the scope of my study to include literature other than Anglo-Saxon has greatly increased the problem of what to leave out. (...) In most cases I have chosen to discuss one story in detail rather than attempt to cover the numerous instances that presented themselves at every stage of my investigation.

Na introdução de *The short story: a critical introduction*, Valery Shaw aponta para a dificuldade do que incluir ou excluir da pesquisa. Mais do que isso, interessa focar um aspecto da citação acima, *o conto literário como um fenômeno internacional*. No caso, ela não se refere à dimensão universal do conto popular, ou da narrativa oral, presente em diversas culturas. Seu foco é produção de contos literários. A partir daqui vale estabelecer o nexos com o romance.

Quatro continentes, duzentos anos, mais de vinte estudos críticos independentes, e todos concordavam: quando uma cultura ensaia movimentos na direção do romance moderno, é *sempre* como uma conciliação entre forma estrangeira e matérias locais. A “lei” de Jameson passara no teste – no primeiro teste, pelo menos. (MORETTI, 2000, p. 177).

Temos aí no *romance moderno* um fenômeno internacional e um movimento comum de *conciliação entre forma estrangeira e matérias locais*. No caso do *conto literário*, que possui mecanismo de disseminação similar ao romance, podemos apontar uma forte marca internacional dessa outra produção prosaica. Não há interesse em fazer aqui uma história do conto moderno ou de realizar um estudo comparado. Fazemos esse breve esboço com a finalidade de delimitar o problema do conto tal como é retomado por Benjamin.

Por sua brevidade, o conto literário fica muito próximo de outras narrativas breves. Assim, temos o conto popular, o caso, a anedota, formas geralmente transmitidas oralmente e que se enraízam na tradição. São contos de fada, de encantamento, de exemplo, de animais, etc. Essas formas ganham a feição econômica simples, centrando-se no enredo e nas ações, mais do que na psicologia das personagens, evitando minúcias ou descrições. Pedro Malazarte, por exemplo. O conto literário pode incorporar a tradição popular, mas não tem mais o narrador oral, seu gesto ou sua voz, nem a interação direta com os ouvintes. A recuperação do enredo ou do gesto do narrador acontece de modo frequente, mas a autoridade do narrador permanece?

Na tradição religiosa, a narrativa bíblica (para ficar por enquanto numa linhagem apenas) traz a exemplaridade e a força do modelo a ser copiado, do exemplo a ser seguido. No antigo testamento, há diferentes episódios e formas de narração que se distinguem das parábolas narradas por Jesus nos evangelhos, bem como suas ações apresentadas pelos evangelistas como excepcionais. O que interessa destacar é que

se trata de tradição letrada, mediada pela autoridade do livro e dos mediadores (sacerdotes) que instituem o modo de interpretar e de atualizar a história narrada. A força inegável fazia com as palavras, os gestos e as histórias bíblicas penetrassem no cotidiano como referência para produzir sentido para a vida de todos os dias. A citação ou a recriação (paródica ou não) no âmbito do conto literário, profano e moderno, ganham que valor?

Para ficar apenas em mais uma referência da tradição, no conto filosófico, a narrativa ilustra um problema ou um conceito. Machado de Assis, leitor assíduo de Diderot e de Voltaire, apreciava a força de ambos, dos diálogos e das narrativas. Aqui, independentemente do interesse, valia a inserção da narrativa em um projeto filosófico maior. No caso de recriações machadianas, como *teoria do medalhão* ou *O espelho*, esboço de uma nova teoria da alma humana, continua válida a designação de conto filosófico? Como pensar uma produção predominantemente ficcional, que se desliga do compromisso com um sistema de ideias?

Nos três casos, de tradição popular, religiosa ou filosófica, a forma da narrativa breve não ganhou a autonomia estética do conto. O que se pode encontrar em comum nesse conjunto é a autoridade com que o relato traz o nexos forte entre sentido e existência. Com a autoridade da tradição, da religião ou do sistema filosófico, o *conto* ganha a dimensão utilitária do exemplo, da utilidade, que torna o relato *exemplar* de uma conduta, *ilustrativo* de uma tese ou de um problema ou encarnação particular de um conceito ou de uma “verdade”, supostamente universal. A autoridade está posta no sistema em que se insere o narrador, no próprio ato de narração (no gesto, na postura e na voz) e se expressa numa forma compositiva.

Assim, voltando *ao conteúdo histórico social* que se sedimenta no gênero literário, a hipótese norteadora do artigo é que, no conto literário, podem confluir dimensão moderna (autonomia da forma estética, ruptura com o passado, composição rigorosa, etc.) e as diferentes dimensões da tradição (religiosa, filosófica, popular). Isso ocorre porque o desligamento do compromisso ético, filosófico ou religioso, fez com que a prosa literária transformasse em ficção qualquer prática discursiva. Era possível contar uma história por carta, crônica histórica, por página de diário, por manuscrito medieval, por diálogo, por conferência, por sermão, etc. Assim, esses modelos internacionais trazem em si o conflito entre modernidade e tradição e, nas fissuras abertas por esse conflito, o conto passa a ser esse espaço ficcional em que essas diversas práticas perdem a consequência prática e são vistas com distanciamento. Em

outros termos, a *forma social* não está apenas em uma *voz local*, mas na articulação de práticas discursivas socialmente postas que servem de nódulo de articulação entre tradição e modernidade. Essa tensão pode estar na voz do narrador, no próprio enredo, no personagem ou numa imagem.

Para ilustrar, vale lembrar do narrador de “A cartomante” (*Várias Histórias*, 1894), que mostra para o leitor como Rita *traduziu Hamlet para o vulgar*. Em Simões Lopes Neto, a tradição está na voz e na autoridade do narrador Blau, mas a incorporação literária da narração, da fala e do ritmo da oralidade pela escrita, mostram uma composição moderna que internaliza a oralidade em ritmo da escrita. Em Clarice, em “Legião estrangeira”, um conto de natal, a narrador-personagem testemunha uma menina que se descobre criança ao brincar com um pinto. É o “nascimento” de uma menina, que se entrega ao brinquedo e esquece as fórmulas adultas. Esse “nascimento” vem junto com a violência do gesto assassino que mata um pintinho, e o espanto se presentifica na rememoração da narradora. Esses exemplos encaminham a articulação entre tradição e modernidade em momentos fortes da contística brasileira. A brevidade do conto, mais do que condensação do romance, traduz o problema moderno que se põe entre a permanência da narrativa (do gesto de integração do narrador e dos ouvintes) e da impossibilidade de narrar (de se traduzir experiência exemplar para si ou para o interlocutor).

Esse breve excuro do conto moderno é produtivo para esboçar um pano de fundo em que se coloca a leitura de Nicolai Leskov (1831-1895), cuja produção dá-se nesse período de disseminação do conto enquanto fenômeno internacional, divulgado pela imprensa. Benjamin descobre, na leitura de Leskov, a possibilidade de ver e de ouvir a tradição no gesto e na voz do narrador. Creio que se possa dar brevemente um exemplo referido por Benjamin, “Alexandrita (um fato natural à luz do misticismo)”. Trata-se de um conto dividido em nove partes, em que o título se refere a um pedra, “encontrada pela primeira vez em 1834, dia em que Aleksandr II atingiu a maioridade” (LESKOV, 2012, p. 147). Depois da morte do czar, a pedra se tornou raridade, uma recordação disputada. O narrador conseguiu um anel feito com a pedra. De modo descontínuo, há uma comentário sobre pedras, e depois o relato de uma viagem a Praga. Um amigo pediu um polipo, e o narrador-personagem tratou de consegui-lo. A pedra conseguida estava mal talhada e o narrador teve de levá-la a um lapidador, um velho com fama de excêntrico, o velho Wenzel. Ele conversava com as pedras. Apenas ao final, depois de algumas idas e vindas, a alexandrita reaparece quando o velho descobre na pedra

“algo que que parecia existir nela, mas que, antes dele, nunca se manifestara aos olhos de ninguém” (LESKOV, 2012 p. 165). Ele descobre nela o destino do czar, o verde de sua maioria está na pedra sob a luz natural, o vermelho de seu assassinato se revela sob a luz artificial.

Esse conto de Leskov, pela perspectiva do conto literário, tal como se formula no século XIX, parece descontínuo, com a unidade quebrada, em que a memória pessoal parece se misturar ao ensinamento sobre as pedras e se revelar na digressão do narrador. Esse exemplo é importante, porque o conto literário se revela na autonomia estética, na autoria de uma obra única e acabada, que se basta por si. O relato de Leskov se afasta despreocupadamente abrindo para o valor místico da pedra, que ganha vida pela escuta do velho joalheiro.

Não é demais lembrar que Leskov é vinculado à escola dos antigos, cujo “primeiro narrador grego foi Heródoto” (BENJAMIN, 1985, p. 203). Benjamin busca um exemplo retirado do capítulo XIV, do terceiro livro. Trata-se da humilhação a que Psammenit, rei egípcio, é submetido após ser derrotado por Cambises. Ao retomar a leitura de Heródoto (1988, p. 153-154), percebe-se que Benjamin recortou uma história, a fim de exemplificar o poder germinativo da narrativa em oposição à informação. Há nesse exemplo “a fluidez de histórias contadas, sem dúvida, para informar e ensinar, mas também pelo simples prazer de contar” (GAGNEBIN, 1997, p. 18). Esse prazer da história contada (e ouvida) está na raiz da narrativa, ao mesmo tempo, que está aí uma necessária abertura que se coloca antes de seu início (para uma história anterior) e depois de seu fim (para outra história). Em outros termos, encontramos no exemplo de Heródoto, assim como na “Alexandrita” de Leskov, o oposto da autonomia da obra, da unidade de início-meio-fim, da lógica da *short story*, em que não há nenhum termo fora do lugar.

Assim, podemos voltar à natureza paradoxal do conto literário no século XIX, quando o conto traz as marcas da modernidade (no vínculo com a imprensa, com o romance, com a noção de autoria, etc.), mas que traz também, quando visto de determinado ângulo, os rastros da narrativa, que nos dá na atualidade o sabor melancólico de uma experiência que perdemos.

DO PROBLEMA DO TEMPO E DA TRADIÇÃO

Coetzee, ao comentar a obra de Kafka, pensa a “alienação não apenas como uma posição, mas também uma prática” (COETZEE, 2004, p. 202), uma estratégia usada

desde os escritores do século XIX em prol de um olhar cético sobre a realidade. Corta-se o laço entre personagem e sociedade, tanto na compreensão ampla quanto na rotina de todo dia. O olhar de estranhamento leva a uma percepção não usual da realidade. No caso específico, ele alerta para o modo como Kafka narra parábolas que põem em colapso nossa percepção usual do tempo.

Deixando Kafka para trás agora, deixe-me dizer duas coisas. A primeira, pela própria natureza da narrativa, ela deve criar necessariamente uma experiência alterada do tempo. A experiência pode ser envolvente para ambos, escritor e leitor. Para o leitor, a experiência do tempo embolando e ficando denso em ponto de ação significativa na história, ou dizimando-se ou escapando ou relanceando sobre períodos sem significado do tempo do relógio ou do calendário, pode ser divertido – de fato, essa experiência pode estar no núcleo do prazer narrativo. Para o escritor e a experiência de escrever, há uma excitação de precisa maestria – talvez de onipotência – que está na capacidade de fazer o tempo dobrar ou condensar-se, e geralmente com o fato de estar presente quando a significação, ou o desejo de significação, se sobrepõe ao tempo. Você perguntou sobre reivindicações para a capacidade da narrativa, e esta é uma reivindicação que faço. (COETZEE, 2004, p. 203-204, tradução minha)⁹.

Ao pensar a reflexão de Coetzee sobre uma potência da narrativa, percebemos que o ato de narrar está centrado na forma como lida com o tempo, como consegue escapar ao fluxo natural e irreversível do tempo. Trata-se de focar os momentos de maior significação, quando a ação ganha contorno de aspecto decisivo, de poder abstrair períodos vazios ou de poder condensar circunstâncias rotineiras. Essa breve reflexão sobre o tempo é decisiva para tentarmos refletir a relação entre conto moderno e tradição.

Essa primeira página de “Experiência e pobreza” nos fornece já algumas referências essenciais para entendermos a noção de *Erfahrung* em Benjamin. Primeiro, **a experiência se inscreve numa temporalidade comum a várias gerações**. Ela supõe, portanto, **uma tradição**

⁹ Leaving Kafka behind now, let me say two things. The first is that by its nature narrative must create an altered experience of time. That experience can be heady for both writer and reader. For the reader, the experience of time bunching and becoming dense at points of significant action in the story, or thinning out and skipping or glancing through nonsignificant periods of clock time or calendar time, can be exhilarating – in fact, it may be at the heart of narrative pleasure. As for writing and the experience of writing, there is definite thrill of mastery – perhaps even omnipotence – that comes with making time bend and buckle, and generally with being present when signification, or the will to signification, takes control over time. You asked about claims for the capabilities of narrative, and this is one claim I make. (COETZEE, 2004, p. 203-204).

compartilhada e retomada na continuidade de uma palavra transmitida de pai e filho; continuidade e temporalidade das sociedades artesanais diz Benjamin em “O narrador”, **em oposição ao tempo deslocado e entrecortado do trabalho no capitalismo moderno.** Essa tradição não configura somente uma ordem religiosa ou poética, mas desemboca também, necessariamente, numa prática comum; as histórias do narrador tradicional não são simplesmente ouvidas ou lidas, porém escutadas e seguidas; elas acarretam uma verdadeira formação (*bildung*), válida para todos indivíduos da mesma coletividade. (GAGNEBIN, 1994, p. 65-66, grifo meu).

Interessa destacar no comentário de Jeanne-Marie Gagnebin, o modo como o tempo e a tradição se articulam. Em uma comunidade tradicional, a temporalidade é comum e supõe continuidade de uma geração para outra. No caso, a história exemplar é dada no conto do pai que revela aos filhos que sua terra esconde um tesouro. Eles buscam de modo incessante, nada descobrem, mas a terra frutifica de modo excepcional. Eles, então, compreendem que o tesouro é o trabalho que faz brotar o fruto da terra. Nesse conto simples, presente em várias línguas e culturas, Benjamin mostra a exemplaridade formadora do relato. No caso específico, o tempo é condensado na fala do pai e na descoberta final dos filhos. É justamente aí que o conto moderno entra.

A outra imagem vem de Kafka. Um pequeno conto. *Diante da lei*. Assim começa a narrativa:

Diante da Lei está um guarda. Vem um homem do campo e pede para entrar na Lei. Mas o guarda diz-lhe que, por enquanto, não pode autorizar-lhe a entrada. O homem considera e pergunta depois se poderá entrar mais tarde. – “É possível” – diz o guarda. – “Mas não agora!”. O guarda afasta-se então da porta da Lei, aberta como sempre, e o homem curva-se para olhar lá dentro. Ao ver tal, o guarda ri-se e diz. – Se tanto te atrai, experimenta entrar, apesar da minha proibição. Contudo, repara, sou forte. E ainda assim sou o último dos guardas. De sala para sala estão guardas cada vez mais fortes, de tal modo que não posso sequer suportar o olhar do terceiro depois de mim.

O homem do campo não esperava tantas dificuldades. A Lei havia de ser acessível a toda a gente e sempre, pensa ele. Mas, ao olhar o guarda envolvido no seu casaco forrado de peles, o nariz agudo, a barba à tártaro, longa, delgada e negra, prefere esperar até que lhe seja concedida licença para entrar. O guarda dá-lhe uma banqueteta e manda-o sentar ao pé da porta, um pouco desviado. Ali fica, dias e anos.

É uma fábula moderna, que se abre para várias leituras. Quero destacar apenas o bloqueio, a impossibilidade de “entrar na Lei,” que “havia de ser acessível a toda gente”. No exagero, os dias se transformam em anos de espera. E não há possibilidade de alcançar, ao final o camponês morre sem alcançar seu desejo. Trata-se de uma espera longa, da submissão a uma força externa, de uma impotência perante a recusa do outro, de uma ausência de reconhecimento do direito desse camponês de ser aceito na Lei. Não há promessa ou redenção, apenas o bloqueio que se impõe como se fosse natural. Talvez não choque tanto o exagero de um tempo que passa abruptamente de dias para anos. Talvez espante mais a naturalidade com que essa situação se apresenta e é aceita pelo camponês.

Kafka não cedeu à sedução do mito. (...) Pois Odisseus está na fronteira do mito e do conto de fadas. **A razão e a astúcia introduziram estratégias no mito**; por isso, os poderes míticos deixaram de ser invencíveis. **O conto é a tradição que narra a vitória sobre esses poderes**. Kafka escreveu para espíritos dialéticos quando se propôs narrar suas sagas. **Introduziu pequenos truques nesses contos** e deles extraiu a prova de que “mesmo os meios insuficientes e até infantis pode ser úteis para a salvação” (BENJAMIN, 1985, p. 143, grifo meu).

Nota-se que Benjamin lida com Kafka de tal modo que vê nele a capacidade de trabalhar o conto enquanto forma capaz “enfrentar as forças do mundo mítico” (Ibidem, p. 215). De certo modo, recupera o princípio emancipador do conto de fadas, mas o faz não pela afirmação da lição, mas pelo bloqueio, pelo sentido que se esconde, separado da existência, num mundo cujo acesso à justiça é barrado.

Parece-me, então, que vale investir na peculiaridade da narrativa curta, que implica uma relação peculiar com o tempo. Como vimos em Poe, ele descobre que apenas o conto permite um efeito estético único, pois o tempo de leitura é curto o suficiente para apreensão do todo da obra – diferente do romance, próximo do poema lírico, comparável à apreensão holística de uma pintura ou de uma foto, artes espaciais. Ainda há a necessidade de condensação, de capacidade de seleção e de hierarquização do episódio mais significativo da ação. O nó que se destaca aí é que o tempo dominante na modernidade, homogêneo e abstrato do relógio, acelera-se e tende a valorizar o sempre novo, a surpresa e a ruptura.

Se tomarmos a descrição do tempo de escuta de Benjamin (“o tédio é o pássaro de ouro que choca os ovos da experiência”), se tomarmos a descrição de Cascudo

do ambiente da narrativa (após o trabalho), há uma relação distendida com o fluxo temporal que se desliga do nexu produtivo e abre espaço para a recepção da voz do narrador.

Propõe-se, então, que essa necessidade de *dobrar o tempo à vontade humana* aparece diferente nas narrativas tradicionais e nas modernas. A peculiaridade não está em centrar-se na ruptura entre tradição e modernidade, mas em como os contos modernos dialogam com essa tradição. Podemos ter o desejo nostálgico de voltar ao tempo da tradição ou da comunidade, do mito ou do conto popular. Podemos citar aqui o exemplo de Guimarães Rosa, em *Primeiras estórias*. Consideremos a relação entre *Margens da alegria* (1º conto) e o último, *Os Cimos* (21º). Em ambos temos o Menino como personagem central, viajando de avião para uma grande cidade em construção. No primeiro caso, temos a morte do peru, *um miligrama de morte* que o Menino recebe e cria o espaço vazio para o surgimento da alegria final (vaga-lume), que aparece sob o fundo negro do mundo que trevava. Era um pensamento em hieróglifo, visualmente posto. No último conto, “Os cimos”, é a Mãe doente que fez com que o Tio (sem a Tia) levasse o Menino para a mesma viagem. Nesse segundo caso, temos o Tucano a surgir sempre às 6h20min, no cimo das árvores, e a ir embora às 6h30min, quando o sol aparecia. É alegria do Menino. O tio controla tudo no relógio, enquadra a vivência no tempo mecânico e quantifica. O Menino sente a experiência de *outro tempo*. Cabe pensar a imagem do tempo, no movimento linear medido pelo relógio como estrutura abstrata que se impõe sobre a natureza e olhar para as cores e para o movimento do tucano. O adulto e a criança.

Como não há medida possível entre o tempo humano e a eternidade, a entrada nessa segunda esfera é a negação do tempo, indicada pela ruptura ou pelo salto para fora da história. Nesse momento o pensamento do menino não é mais hieróglifo, mas já se põe uma vontade articulada verbalmente, de quem quer que a Mãe fique boa. Assim pensa, assim repete, até chegar o telegrama anunciando a melhora da mãe. Essa experiência é posta na grande cidade em construção, provavelmente Brasília, supostamente no centro geográfico do Brasil, como capital moderna, como cidade totalmente planejada e racional em seu desenho e em sua execução. A construção da cidade não é vista por grandes planos, mas pelo olhar da criança, mais fascinada com a natureza (que está sendo destruída). Nesse caso, o narrador põe em convivência dois tempos, dois pontos de vista – o do adulto, moderno e controlado pelo relógio; o do Menino, marcado pela experiência mágica, única.

A relação com a tradição pode ser de ruptura. Por mais proximidade que Clarice Lispector tenha com Guimarães Rosa, ela instala-se num ponto de vista melancólico em que na *iluminação profana* (Cf. Wisnik, 1988) não há aprendizado e formação, como no caso do Menino, mas percepção melancólica do indivíduo. Podemos citar *Desastres de Sofia*, que, no título, toma emprestado o nome da obra da Condessa de Segur (*Le malheurs de Sophie*).

– Vou contar uma história, disse ele, e vocês façam a composição. Mas usando as palavras de vocês. Quem for acabando não precisa esperar pela sineta, já pode ir para o recreio.

O que ele contou: um homem muito pobre sonhara que descobrira um tesouro e ficara muito rico; acordando, arrumara sua trouxa, saíra em busca do tesouro; andara o mundo inteiro e continuava sem achar o tesouro; cansado, voltara para a sua pobre, pobre casinha; e como não tinha o que comer, começara a plantar no seu pobre quintal; tanto plantara, tanto colhera, tanto começara a vender que terminara ficando muito rico. (LISPECTOR, 1999, p. 16).

O professor passa, como tarefa escolar, o conto popular para os alunos reescreverem. A menina reconta a história, retirando-lhe outra *moral*: “o tesouro está escondido onde menos se espera” (Ibidem, p. 20). No caso, a inversão da tradição vem pelo ponto de vista de uma menina inquieta, que surpreende e incomoda o adulto, o professor. O ócio, mais do que o trabalho, é que pode dar recompensas gratuitas. É um conto tradicional similar, que Benjamin cita no início de *Experiência e pobreza* (BENJAMIN, 1985, p. 114) para definir “o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos mais jovens”, seja na forma concisa do provérbio ou na forma prolixa da história, a autoridade do narrador se consolida numa temporalidade comum que envolve os interlocutores. No caso do conto de Clarice, a menina, de forma inesperada, transmite para o adulto, o professor, um saber surpreendente. De certo modo, o conto de Clarice é a transformação do conto quando se defronta com a impossibilidade da narrativa.

DA MORTE E DO FIM NA NARRATIVA

Um homem que morre aos trinta e cinco anos **aparecerá sempre, na lembrança, em cada momento de sua vida, como um homem que morre com trinta e cinco anos**. Em outras palavras: **a frase que não tem nenhum sentido em relação à vida real torna-se incontestável com relação à vida lembrada**. Impossível descrever

melhor a **essência dos personagens** de romance. A frase diz que o “sentido” da vida somente se revela a partir de sua morte. Ele precisa, portanto, estar seguro de antemão, de um modo ou de outro, de que participará de sua morte. **Se necessário, a morte no sentido figurado: o fim do romance.**” (BENJAMIN, 1985, p. 213, grifo meu).

Walter Benjamin traz um aspecto essencial. O fim do romance é pensado em relação à morte da personagem, seja no sentido literal, seja no figurado. A necessidade do leitor, isolado, é “aquecer sua vida gelada na morte descrita no livro”. No caso, trata-se de pensar a vida da personagem desde o seu fim, desde seu ponto de chegada. De certo modo, há também um comentário sobre a forma rigorosa, que se fecha sobre si mesma, a fim de suprir a falta de nexos entre vida e sentido. Nota-se que o sentido somente se produz na lembrança, quando a vida se extinguiu.

Analogicamente, pode-se pensar na definição do “drama da época moderna”, construída por Peter Szondi. É uma forma absoluta que se desliga de tudo que é externo, do que é inexprimível e do que já foi expresso. Como forma primária, existe apenas o presente em movimento, que passa produzindo mudança. As unidades de tempo e de espaço, retomadas a partir de Aristóteles, têm o objetivo de evitar a descontinuidade e, com isso, a necessidade de uma narração que explique a passagem de um tempo a outro ou de um lugar a outro.

No **caráter absoluto do drama** baseia-se também a **exigência de excluir o acaso, a exigência de motivação. No drama, o contingente incide de fora.** Mas, ao ser motivado, ele é fundamentado, isto é, **enraizado no solo do próprio drama.**

Enfim, a **totalidade** do drama é de **origem dialética.** Ela não se desenvolve graças à intervenção do eu-épico na obra, mas mediante a superação, sempre efetivada e sempre novamente destruída, **da dialética intersubjetiva, que no diálogo se torna linguagem.** Portanto, também nesse último aspecto o diálogo é o suporte do drama. Da possibilidade do diálogo depende a possibilidade do drama. (SZONDI, 2001, p. 33-34, grifo meu).

Nota-se que o drama exclui o acaso, para buscar a motivação interna. A história se realiza pelo diálogo, pelo movimento interno do drama, dos conflitos, da fala e da ação das personagens. O espectador não participa do drama, “ele é arrancado para o jogo dramático” pela identificação. Entre o palco e a plateia, não há contato. Há separação. No drama moderno, todos esses elementos serão postos em xeque, mas,

aqui, interessa priorizar nessa retomada de Szondi, o drama como forma absoluta, que se volta sobre si, exclui o acaso (opta pela determinação), não inclui o que aconteceu antes (seria narrativa), não permite o inexprimível (apenas entra o que vira fala) e não remete ao que é exterior (atacaria a autonomia da forma).

A retomada desses elementos é útil para pensar a forma do romance, tal como formulou Lukács em *A teoria do romance*, que constrói também uma unidade rigorosa. Não mais pelo diálogo, mas pela narração em prosa, em que a trajetória de busca da personagem ganha feição biográfica que se completa na morte literal ou figurada (fim do romance).

O conto literário, produto da imprensa e do século XIX, importa a rigorosa unidade do drama (tal como se viu em Poe) e necessidade do fim para se definir. A emancipação da oralidade e da tradição se traduz na ruptura. Não se trata mais de uma forma que foi acumulando “*as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso da argila*”, acumulando “camadas finas e translúcidas”, pois não é mais uma narrativa que passa de narrador a narrador, de geração a geração. É uma obra autoral. Única. Projetada desde a unidade estética e de efeito. Em outros termos, a *short story* se afasta do conto popular na ambição de ser forma autônoma. Trata-se de fato de emancipação.

Ao mesmo tempo, quando pensamos o realismo como estilo historicamente sedimentado no século XIX, alguns critérios de validação se colocam. No caso, interessa pensar como esse estilo tangencia o conto de modo afirmativo e negativo. O realismo, enquanto escrita prosaica, busca a particularização do tempo, do espaço e da personagem. Um tempo histórico, um espaço social e geográfico reconhecível na representação e um personagem (com nome próprio) semelhante às pessoas comuns. Trata-se da representação da realidade que, independente da vontade do sujeito criador, é recriada na ficção. A virtude da grande obra é internalizar na sua lógica o princípio fundamental e determinante da realidade: em primeiro lugar, o modo como o trabalho se dá; a partir daí a classe social; depois, as outras sobredeterminações – gênero, raça, religião, região/nação, faixa etária, urbano/rural.

O romance realista inclui um referencial primário em vez de uma narrativa metafórica – o que David Lodge chama de “a representação da experiência de forma que aproxima de descrição da experiência similar presente em textos não literários” - não com fé ingênua de que

essa representação literalmente reproduz a experiência social, mas na fé sofisticado que produz um modelo ou simulacro confiável desta experiência. (MARKELS, 2003, p. 47, tradução minha)¹⁰.

De certo modo, o conto realista incorpora princípios de uma representação própria de texto não literário, ou, em outros termos, os critérios da informação contaminam também a avaliação da literatura. No naturalismo tal processo se radicaliza, em que a ciência serve de metodologia para a criação do romance experimental de Zola e dá também o critério de validação da prosa. De certo, a verossimilhança interna da ficção, é constituída desde uma correspondência de princípios históricos, sociais ou científicos. O conto realista incorpora tais princípios de criação e de avaliação, como um recorte da realidade. No conto fantástico, que também surge no século XIX, o princípio de unidade e de autonomia estética estão afirmados, mas o princípio de realidade é posto em questão, pelo estranhamento e pela impossibilidade de definir uma explicação natural.

Cabe voltar mais detidamente ao ensaio de Benjamin, pois há distinção entre oralidade e escrita, entre escuta e leitura, mas a leitura de Leskov dá uma pista de como Benjamin lê o contista russo. Desde a situação presente, em que a experiência está em baixa e a faculdade de intercambiar experiências em extinção, Benjamin se coloca em determinado ângulo para encontrar no conto as marcas do narrador: a experiência do viajante, conhecedor da Rússia; o misticismo não ortodoxo; a dimensão prática, que recupera as condições em que o narrador veio a conhecer a história; a acolhida do leitor, que não fica solitário como no romance. Vale insistir nesse aspecto, pois Walter Benjamin não valoriza Leskov, Poe, Hebbel, Stevenson pelo vínculo com a imprensa ou pela dimensão moderna, que se apresenta nas grandes cidades. Ele valoriza nesses autores a dimensão latente do narrador, da memória breve, do misticismo, do caráter prático, do valor da distância e da aventura. São todos autores do século XIX, que participam do conto enquanto fenômeno internacional, paralelo ao romance, que se emancipa da oralidade, mas ainda guarda as marcas da alma, do olho e da mão.

¹⁰ The realist novel involves a primarily referential rather than a metaphorical storytelling – what David Lodge calls “the representation of experience in a manner which approximates closely to description of similar experience in non-literary texts” – not in naive Faith that this representation literally reproduces social experience but in the sophisticated Faith that it produces a reliable model or simulacrum of that experience. (MARKELS, 2003, p. 47).

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor e BENJAMIN, Walter. *Correspondência 1928-1940*. Trad. José Marcos de Macedo. São Paulo: Editora da UNESP, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burrigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005. (Humanitas)
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BARRENTO, João. *Limiars sobre Walter Benjamin*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *The correspondence of Walter Benjamin 1910-1940*. Edited by Scholem, G. and Adorno, Theodor. Trad. Manfred Jacobson e Evely Jacobson. Chicago: The University of Chicago Press, 2012.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1984. (Reconquista do Brasil, 84)
- COETZEE, J. M. *Doubling the point: essays and interviews*. London: Harvard University Press, 1992.
- CORTAZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: _____. *Valise de cronópio*. SP: Perspectiva, 1993. (Debates; 104)
- GAGNEBIN, Jeane Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Campinas, 1994. (Estudos: 142)
- GAGNEBIN, Jeane Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. (Biblioteca Pierre Menard)
- HEGEL, W. *Estética*. Lisboa: Guimarães, 1992.
- HERODOTOS. *História*. Trad. Mário da Gama Kury. 2. Ed. Editora da Universidade de Brasília, 1988.
- JAMESON, Friederich. *Marxismo e Forma*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- JOLLES, André. *As formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LESKOV, Nicolai. *A fraude e outras histórias*. Trad. Denise Sales. São Paulo: Editora 34, 2012.

- LISPECTOR, Clarice. *Legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LÖWY, Michel. *Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Walter Benjamin*. São Paulo: EdUSP: Perspectiva, 1990. (debates; 234)
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Trad. José Marcos de Macedo. São Paulo: Duas Cidades e Editora 34, 2000. (Espírito Crítico)
- MARKELS, Julian. *The marxian imagination: representing class in literature*. New York: Monthly Review Press, 2003.
- MAY, Charles. *Edgar Allan Poe: a study of the short fiction*. Boston: Twayne Publishers, 1991.
- MORETTI, Franco. Conjeturas sobre a literatura mundial. *Novos Estudos*, CEBRAP, N.º 58, novembro 2000, pp. 173-181.
- MORETTI, Franco. O século sério. *Novos Estudos*, CEBRAP, N.º 65, novembro 2003, pp. 3-33.
- MORETTI, Franco. *Signos da modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- OSBORNE, Peter. Vitórias em pequena escala, derrotas em grande Escala. In: BENJAMIN, Andrew e OSBORNE, Peter (org.) *A filosofia de Walter Benjamin*. Trad. Maria Luíza Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- PRATT, Mary Louise. The short story: The long and the short of it. *Poetics* Volume 10, Issues 2-3, June 1981, Pages 175-194. (pdf)
- RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Constança Cesar. Campinas: São Paulo, 1994. (Tomo I)
- SHAW, Valery. *The Short Story – A Critical Introduction*. London and New York: Longman, 1992.
- TODOROV, T. Os limites de Edgar Poe. In: *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WITTE, Bernd. *Walter Benjamin: uma biografia*. Trad. Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa editorial, 1990. (Esquinas)
- ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Trad. Jerusa Ferreira e Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê editorial, 2005.

10. TRADUZIR BENJAMIN: ESBOÇO DE UMA TEORIA DO LEITOR DE ROMANCE

MÁRCIA IVANA DE LIMA E SILVA

É mais do que evidente que uma tradução, por melhor que seja, jamais poderá ser capaz de significar algo para o original. Entretanto, graças à sua traduzibilidade, ela encontra-se numa relação de grande proximidade com ele.

(BENJAMIN, 2008, p. 70)¹

A sugestão de traduzir o texto “Am Kamin”, de Walter Benjamin, partiu dos membros do grupo de pesquisa “A literatura no pensamento de Walter Benjamin”, coordenado pela professora Claudia Caimi, do Instituto de Letras da UFRGS. Logo na primeira leitura, já fiquei interessada pela empreitada, já que percebi a possibilidade de fazer o público brasileiro conhecer mais um texto do grande teórico de Frankfurt.

¹ In: BRANCO, Lucia Castello (org). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Trad. Karlheinz Barck e outros. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008. p.70.

Convidei o professor Gerson Neumann, também colega do Instituto de Letras, que deu suporte total à tradução, de modo a garantir a correção lingüística aliada à sensibilidade de perceber o estilo de Benjamin.

The old wives tales, romance sobre o qual fala Benjamin, não é publicado no Brasil, o que nos obrigou a traduzir para o português todas as citações do filósofo, cotejando as passagens nas línguas alemã e inglesa.

A tradução mostrou que Walter Benjamin aproveitou algumas reflexões iniciadas aqui e as desenvolveu no ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, de 1936. Em nota-de-rodapé, há a referência ao trecho já traduzido para português. Contudo, mantivemos nossa tradução, pois o contexto é ligeiramente diferente. Naquele texto, a preocupação é a conhecida tipologia do narrador. Em “Ao pé do fogo”, Benjamin esboça uma teoria do leitor de romance, comparando-o com o fogo que consome a lenha na lareira.

Aliás, vale justificar a opção pelo título, que se explica por quisermos manter a idéia de reunião ao redor do fogo, ao pé do fogo, para troca de experiências, a qual está presente em “O narrador”. Pensando no leitor brasileiro, há situações como esta, que não envolvem necessariamente a lareira (“À lareira” seria a tradução literal), a qual é encontrada em apenas algumas casas no sul do Brasil. A intenção é remeter à relação do homem com o fogo, que tem efeito hipnótico e congregador, ao mesmo tempo em que recupera a metáfora central do texto: qual fogo que consome a lenha, o leitor devora o romance.

Ao pensar a tarefa do tradutor, o próprio Walter Benjamin afirma:

Assim, embora a sua razão de ser seja evidente, e por os seus fundamentos estarem profundamente ocultos, esta exigência de literalidade tem de ser compreendida em função de relações adequadas: do mesmo modo que, se quisermos juntar de novo os cacos de um vaso, estes tem de corresponder uns aos outros, sem serem todavia necessariamente iguais quanto às suas ínfimas particularidades, também a tradução, em vez de imitar o original para se aparentar a ele, deve insinuar-se com amor nas mais ínfimas particularidades tanto dos modos do “querer dizer” original como na sua própria língua, isto de maneira a juntá-las como se fossem cacos de um vaso, para que depois de as juntar elas nos deixem reconhecer uma língua mais ampla que as abranja a ambas².

² BRANCO, Lucia Castello (org). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Trad. Karlheinz Barck e outros. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008. p.38.

Foi esta nossa intenção: humildemente trazer ao público brasileiro seu ensaio inédito, de modo a juntar “os dois textos”, em alemão e em português, como uma prova de amor ao pensamento de Benjamin e à sua capacidade de nunca esgotar-se.

AO PÉ DO FOGO (1933)

Para o Jubileu de 25 anos de um romance³

Walter Benjamin - tradução de Marcia Ivana de Lima e Silva e Gerson Neumann

Conta-se de Oscar Wilde: Certa vez encontrava-se ele num círculo de pessoas, e a conversa versava sobre o tédio. Cada um tinha um provérbio; Wilde calou-se por último. Cheios de expectativas, todos olhavam-no. Então, ele disse: “Quando estou entediado, pego um bom romance, sento-me na frente de uma lareira e fico admirando o fogo.”

De fato, os dois combinam muito bem: uma lareira flamejante e um romance aberto. E porque estamos com um exemplar desses em mãos – agora, 25 anos depois do surgimento da primeira edição, a obra-prima de Bennett traduzida – queremos, sem fechá-lo, lançar um olhar ao fogo. Ninguém é assim tão sem fantasia que não sinta algo ao olhar para o fogo. Nós queremos ver por que o espetáculo que ele abre pode ser visto como analogia do romance. O leitor de romances toma isso diferente daquele que se aprofunda na poesia ou daquele que acompanha um

³ BENNETT, Arnold. *Konstanze und Sophie oder Die alten Damen*. ([Roman.] Aus dem Englischen übers. von Daisy Brody.) 2 Bde. München: R. Piper u. Co. (1932). 414 S., 459 S.

N. dos T.: **Enoch Arnold Bennett** (27 de maio de 1867 - 27 de março 1931) foi um escritor inglês. É mais conhecido como romancista, mas também trabalhou em outras áreas como o jornalismo, propaganda e cinema. *The old wives tales*, publicado pela primeira vez em 1908, é considerado um de seus melhores romances. Conta a vida de duas irmãs muito diferentes, Constance e Sophia Baines, seguindo suas histórias desde a juventude, trabalhando na loja de armarinho de sua mãe, até a velhice. Abrange um período de cerca de 70 anos, de 1840 a 1905, situado em Burslem e em Paris.

O romance é dividido em quatro partes. A primeira, “Mrs Baines”, apresenta a adolescência de ambas as irmãs Sophia e Constance, e a vida na loja de seu pai e da casa (um imóvel geminado). O pai está doente e acamado; o principal adulto em suas vidas é a mãe, Sra. Baines. Ao final desta primeira parte, Sophia (cujo nome reflete sua sofisticação, em oposição à constante Constance) foge com um vendedor ambulante. Constance, entretanto, se casa com o Sr. Povey, que trabalha na loja. A segunda parte, “Constance”, detalha a vida de Constance a partir daquele momento até o reencontro com sua irmã na velhice. Sua vida, apesar de aparentemente prosaica, é, no entanto, cheia de incidentes pessoais, incluindo a morte de seu marido, o Sr. Povey, e suas preocupações com o caráter e comportamento de seu filho. A terceira parte, “Sophia”, recupera a trajetória de Sophia após sua fuga. Abandonada pelo marido em Paris, Sophia torna-se bem-sucedida como proprietária de uma pensão. A parte final, “O que a vida é”, como as duas irmãs se reencontram. Sophia retorna à Inglaterra e à casa de sua infância, onde Constance ainda vive.

Anna of the Five Towns, romance publicado em 1902, e *Tales of the Five Towns*, coletânea de contos, publicada em 1905, tem suas histórias ambientadas na região das olarias em Staffordshire, Inglaterra.

drama. Acima de tudo, ele é solitário, como o é o homem em público, mas não talvez aquele que lê poesia. Um está enredado na multidão e toma parte de suas reações, o outro está disposto a dirigir-se a um companheiro e emprestar sua voz à poesia. O leitor de romances é solitário, e por um bom tempo. Mais do que isto: nesta solidão, ele se apodera de seu conteúdo da forma mais ciumenta, da forma mais exclusiva do que os outros dois tipos de leitores. Ele está disposto a apropriar-se dele sem deixar rastros, disposto a formalmente devorá-lo. Pois ele aniquila, ele devora o conteúdo, como o fogo a lenha na lareira. A tensão que perpassa a obra assemelha-se à corrente de ar que reaviva as chamas na lareira e dá vida à cena.

Esta analogia mostra um quadro distinto daquilo que geralmente se quis reconhecer na discussão do romance como gênero. Na Alemanha, ela parte de Friedrich Schlegel. Assim, não ficou sem conseqüências o fato de que ele não quis reconhecer nada mais que a forma (de arte) no romance – a forma de um Cervantes ou de um Goethe –, de modo algum, contudo, reconhecer o amplo fundamento do épico. O romance compartilha com a narração tal fundamento, o qual se evidencia sobremaneira nos ingleses: Scott, Dickens, Thackeray, Stevenson e Kipling permanecem também como romancistas, sobretudo como narradores. Por meio deles, a narração flui para dentro do livro e também flui novamente para fora dele em forma de histórias. Flaubert, ao contrário, que nesta questão incorpora o adversário, gostava de ler frequentemente suas frases para si mesmo em voz alta: a perfeição rítmica, que ele acreditava testar dessa maneira, coloca o leitor muito mais à prova da sonoridade no interior de suas grandiosas obras. De fato, nelas cada frase junta-se à outra frase como pedra sobre pedra num muro. Mais não é necessário, para colocar em curso – muito pela utilidade da exigente impotência – a mística da “construção” com seu eco de “prosódia” sonora. Mas se o romance é uma construção, então carrega muito menos do significado do arquiteto do que da servente, que empilha lenha na lareira. Ele deve ser, não resistente, mas ardente.

Num espaço de mais de cinco décadas, Bennett empilhou os acontecimentos. No mesmo espaço de tempo, constroem-se tranquilamente gerações umas sobre as outras: três. E essas repousam brandas sobre a cinza das anteriores. Eram comerciantes os que residiam em Five Towns⁴. Dessas cinco décadas, sua estirpe transformou-se

⁴ *Anna of the Five Towns*, romance publicado em 1902, e *Tales of the Five Towns*, coletânea de contos, publicada em 1905, tem suas histórias ambientadas na região das olarias em Staffordshire, Inglaterra.

em duas irmãs; a mais nova morre sem filhos, enquanto a mais velha deixa para apenas um amável e mimado herdeiro o patrimônio de ambas. A cidade de *Five Towns*, onde está seu berço e, no mesmo pedaço de chão onde, mais tarde, estará seu caixão, é imprescindível, “única em sua forma. De Norte a Sul do condado, somente ela apresentará civilização, conhecimento aplicado, métodos de fabricação organizados e todo o século, até que se chegue a *Wolverhampton*. A cidade é singular e imprescindível, porque, sem *Five Towns*, não se pode tomar chá na xícara; sem sua ajuda, nenhuma refeição pode ser consumida com decência. Por isso, a arquitetura de *Five Towns* é um amontoado de fornos e chaminés; por isso, sua atmosfera é tão escura como a sujeira e o lixo das ruas; por isso, lá queima e fuma durante toda a noite, a ponto de *Longshaw* já ter sido comparada ao inferno”⁵. Bennett inaugura este inferno não como Dickens tornou visível o inferno da Londres recém industrializada na obra “Loja de Antiguidades”. A existência das irmãs é limitada; e se ele não o diz, mostra-o emblematicamente, deixando-as crescer num armazém de moda, para o que ambas já estavam determinadas desde o início. A que preço a mais nova tenta, posteriormente, afastar-se desta determinação, e quão semelhante é a força que a arranca da casa e que, por fim, a enterra. Então, próximo ao final do romance, a cidade onde os pais cresceram começa a mudar de feição. A forma existencial, na qual trabalho e lazer se equilibravam, estabelecendo o negócio rentável e a vida digna, desaparece. A sombra dos conglomerados e dos trustes começa a se colocar sobre *Five Towns*; perto do início do século, concorrentes, que, com cartazes, com gramofones e com preços irrisórios, entraram em campo, desbancaram a antiga forma de comércio. A vida das irmãs entrou numa fase de transformações. A irmã mais velha ainda mantém lealdade ao negócio, assume a loja, traz seu filho ao mundo e cuida da casa, para a qual retorna a irmã mais nova 30 anos depois.

A casa tem suas particularidades. É o colo, onde a riqueza da família foi formada. Progressivamente, ao longo de décadas, as três casas transformaram-se num único labirinto, no qual espaço econômico, loja e domicílio se integram, sem muito conforto, mas com hábitos imutáveis. Nesta casa, o narrador exercita uma de suas magias poéticas, tão ricas no romance. Apesar de todo o destino que esperam as mulheres, não por outro motivo senão o contexto, a existência das irmãs se integra de modo estranho e gravemente diferenciado. “O sentimento de vasta obscuridade daquelas regiões

⁵ Tradução para o português, a partir das citações de Walter Benjamin, cotejando com as passagens em língua inglesa.

baixas, uma obscuridade que iniciava em cima, nas escadas da cozinha, terminavam nos cantos obscuros das dispensas ou então sem qualquer passagem no dia a dia da Brougham Street – esse sentimento particular, que Constance e Sophie adquiriram na infância, acompanhou-as praticamente sem alterações até a idade avançada”⁶.

É um material árido, de que se aproxima o interesse ardente do leitor⁷. O que significa isso? “Um homem que morre com 35 anos”, disse, certa vez, Moritz Heimann, “é um homem que, em cada momento de sua vida, morre com 35 anos”. Não sei se isto está certo; eu acredito e espero que esteja errado. Mas no romance está totalmente certo, porque não se poderia descrever melhor a essência da personagem romanesca do que com esta única frase, que diz que o significado de sua vida se encerra a partir de sua morte. O leitor, no entanto, vê figuras no romance, nas quais ele identifica o “significado da vida”. Ele precisa, portanto, estar seguro de que, de um modo ou de outro, ele sobreviverá à morte dessas figuras. Se necessário, quer apenas a morte no sentido figurado: o fim do romance; melhor ainda a verdadeira morte. Como estas personagens lhe dão a entender que a morte já lhes espera e, uma morte bem determinada, num lugar bem determinado? Esta é a pergunta que cativa o leitor tão irresistivelmente no seu romance, assim como aquela chama na lenha da lareira. Ele se identifica verdadeiramente com a morte e ele lambe o que trata com a morte imediatamente a seguir, como as labaredas brincam com a lenha, antes que elas finalmente sejam tomadas pelo fogo.

⁶ Tradução para o português, a partir das citações de Walter Benjamin, cotejando com as passagens em língua inglesa.

⁷ A idéia central do parágrafo que segue se assemelha grandemente ao trecho do ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, como podemos conferir:

“Quer transformá-la em coisa sua, devorá-la, de certo modo. Sim, ele destrói, devora a substância lida, como o fogo devora lenha na lareira. A tensão que atravessa o romance se assemelha muito à corrente de ar que alimenta e reanima a chama. O interesse ardente do leitor se nutre de um material seco. O que significa isto? “Um homem que morre com trinta e cinco anos”, disse certa vez Moritz Heimann, “é em cada momento de sua vida um homem que morre com trinta e cinco anos.” Nada mais duvidoso. Mas apenas porque o autor se engana dimensão do tempo. A verdade contida na frase é a seguinte: um homem que morre aos trinta e cinco anos aparecerá sempre, na rememoração, em cada momento de sua vida, como um homem que morre com trinta e cinco anos. Em outras palavras: a frase, que não tem nenhum sentido com relação à [fim da p. 213] vida real, torna-se incontestável com relação à vida lembrada. Impossível descrever melhor a essência dos personagens do romance. A frase diz que o “sentido” da sua vida somente se revela a partir de sua morte. Porém o leitor do romance procura realmente homens nos quais possa ler “o sentido da vida”. Ele precisa, portanto, estar seguro de antemão, de um modo ou outro, de que participará de sua morte. Se necessário, a morte no sentido figurado: o fim do romance. Mas de preferência a morte verdadeira. Como esses personagens anunciam que a morte já está à sua espera, uma morte determinada, num lugar determinado? É dessa questão que se alimenta o interesse absorvente do leitor.”

BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.” In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.212-213 (Escrito em 1936 sob o título *Der Erzähler: Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*).

O romance deve transformar-se em cinza. Por isso, este livro, que inicia com a juventude das irmãs, se chama, então, “a história das velhas damas”. Bennett conta em uma Introdução - que, infelizmente falta na tradução em língua alemã – como pensou nesta obra há muito tempo, antes mesmo de se colocar a trabalhá-la, quando, em certo momento, viu uma velha senhora entrar no seu bar cativo em Paris. Reflexões sobre como este aparecimento agiu sobre ele, cada um pode fazer por si. Para ele, no entanto, tornou-se o princípio de uma vida, que estava tão poeticamente expressa que nada dela se perdeu.

“Ninguém”, diz Pascal, “morre tão pobre que não deixa algo”⁸. Mesmo em forma de lembranças – acontece que nem sempre elas encontram um herdeiro. O romancista assume esta herança. E raramente sem profunda melancolia. Pois o que a sobrevivente das irmãs acha da morte: “Ela não teve absolutamente nada da verdadeira vida”, isso parece ser o que ficou da sua herança, que cabe ao romancista. Por outro lado, a morta vivenciou um grande destino amoroso. Quão pobre isto parece, contudo, na memória, que o poeta lhe dá. Às vezes, a viva já o prevê. “Às vezes, num vago instante, lhe invade o pensamento: ‘Que estranho que estou aqui, que faço justamente o que faço.’ Mas a engrenagem regular de sua vida volta a arrastá-la. Para o fecho do ano de 1878, o ano da exposição, sua pensão já ocupava dois andares. Até então, havia sido um único andar”⁹.

A obra está dividida em quatro partes; a última tem o título “O que traz a vida”, cujos dois últimos capítulos se chamam “O fim de Sophie” e “O fim de Constance”. De todos os presentes que a obra nos dá, o mais seguro: o fim. Para dizer isso, certamente não se precisa de romances. Mas o romance não é consagrado por nos colocar diante de um destino estranho, mas porque mantém acesa a chama que devora o destino, que nos oferece calor; calor este que nunca recebemos de nós mesmos. Aquilo que continuamente obriga o leitor ao destino é seu dom altamente secreto: aquecer uma vida tiritante na morte.

⁸ Novamente há o aproveitamento de uma idéia, com a referência ao romance de Bennet, como segue:

“Como disse Pascal, ninguém morre tão pobre que não deixe alguma coisa atrás de si. Em todo o caso, ele deixa reminiscência[s], embora nem sempre elas encontrem um herdeiro. O romancista recebe a sucessão quase sempre com uma profunda melancolia. Pois, assim como se diz num romance de Arnold Bennet que uma pessoa que acaba de morrer “não tinha de fato vivido”, o mesmo costuma acontecer com as somas que o romancista recebe de herança.”

BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.” In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.212 (Escrito em 1936 sob o título *Der Erzähler: Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*).

⁹ Dois trechos traduzidos para o português, a partir das citações de Walter Benjamin, cotejando com as passagens em língua inglesa.

SOBRE OS AUTORES

ALEXANDRE KUCIAK

Mestrando em Literatura Comparada e bolsista CAPES, pela UFRGS. Graduado em literaturas de língua portuguesa, inglesa e norte-americana, também pela UFRGS, onde atuou como bolsista de Iniciação Científica PIBIC-CNPq. Atualmente pesquisa a obra de Walter Benjamin, com foco na educação e em gêneros literários.

ANTONIO MARCOS SANSEVERINO

Professor Associado de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), professor do Programa de Pós-Graduação em Letras, pesquisador CNPq. Mestrado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e doutorado em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Membro do GT Teoria do Texto Poético da ANPOLL. Tem experiência na área de Letras, atuando nas seguintes áreas: poesia moderna brasileira; Machado de Assis, ironia, alegoria e sociedade; ensino de literatura.

ATÍLIO BERGAMINI

Professor do Departamento de Literatura da Universidade Federal do Ceará. Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com estágio de doutorado-sanduiche na Yale University (CNPq). Pós-doutorado na Unicamp (Fapesp), com pesquisa sobre a circulação e leitura de romances no espaço transatlântico, entre 1840-1870. Pesquisa principalmente as seguintes entradas: Machado de Assis, história social da escravidão, história cultural, literatura e imprensa do século XIX.

CLAUDIA CAIMI

Graduada em Letras pela Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul, mestrado em Lingüística e Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e doutorado em Lingüística e Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Atualmente é professora de Teoria da Literatura na Universidade Federal do Rio Grande do Sul- UFRGS. Tem publicações na área Letras, com ênfase em Teoria da Literatura e em Walter Benjamin.

CLAUDIO CELSO ALANO DA CRUZ

Escritor, professor e pesquisador. Realizou Pós-Doutorado na Universidade de Buenos Aires e Doutorado em Teoria Literária na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq, desenvolvendo atualmente o projeto intitulado Benjamin, Paris; Borges, Buenos. Professor Associado na Universidade Federal de Santa Catarina, onde atua na área de Teoria Literária, Literatura Brasileira e Literatura Argentina. Em 2000 adaptou para o palco o romance Os Ratos, de Dyonélio Machado, com temporadas no Teatro Gláucio Gil (Rio de Janeiro) e Teatro do Sesi (Porto Alegre).

GERSON NEUMANN

Professor de Literatura e Língua Alemã na Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Graduado em Licenciatura Letras Português-Alemão pela UNISINOS, mestrado em Letras (Ciência da Literatura - Literatura Comparada) pela UFRJ (2000); doutorado em Ciências da Literatura pela Freie Universität Berlin - FU-Berlin (2004) com bolsa DAAD e pós-doutorado com bolsa Capes na Alexander von Humboldt na Universität Potsdam. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua e Literatura Alemãs, Literatura Brasileira, Literatura Comparada, Estudos Culturais e de Tradução. É integrante dos Grupos de pesquisa RELLIBRA: Relações Lingüísticas e Literárias Brasil-Alemanha (USP), e Ícaro (UFPel).

JANAINA TATIM

Graduada em Licenciatura em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), onde atuou como bolsista de Iniciação Científica PIBIC-CNPq. Atualmente faz mestrado no programa de pós-graduação em Teoria e História Literária da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

MÁRCIA IVANA DE LIMA E SILVA

Professora titular do Instituto de Letras da UFRGS. cursou Licenciatura em Letras (Português e Alemão) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Mestrado e Doutorado em Teoria Literária pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande

do Sul. Pesquisa criação literária, com ênfase em Crítica Genética. Coordena o acervo de Guilhermino Cesar. Tutora PET Letras.

MAURÍCIO DOS SANTOS GOMES

Graduado em Licenciatura em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), onde atuou como bolsista de Iniciação Científica PIBIC-CNPq. Mestre em Literatura Comparada pela UFRGS com doutorado em andamento pela mesma instituição. Dedicou-se atualmente ao estudo da obra de Walter Benjamin e de Graciliano Ramos.

REGINA ZILBERMAN

Graduada em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, doutorado em Romanística - Universidade de Heidelberg (Ruprecht-Karls), e pós-doutorado no University College (Inglaterra) e Brown University (EUA). Atualmente é professora adjunta do Instituto de Letras, da UFRGS, com atuação no Programa de Pós-Graduação em Letras. Lecionou entre 2007 e 2010 na Faculdade Porto-Alegrense e, em 2010, no Centro Universitário Ritter dos Reis. Foi professora titular da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em História da Literatura, atuando principalmente nos seguintes temas: leitura, história da literatura, literatura do Rio Grande do Sul, formação do leitor e literatura infantil.

REJANE PIVETTA DE OLIVEIRA

Doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul; pós-doutorado (CAPES) na Universidade de Santiago de Compostela. É professora titular do Centro Universitário Ritter dos Reis, atuando na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Letras. Exerceu a função de coordenadora da Editora UniRitter no período de 2005 a 2013 e atualmente exerce o cargo de coordenadora geral do Doutorado em Letras (UCS/UniRitter). É líder do Grupo de Pesquisa/CNPq Estudos de Literatura na Cultura: estética e política; participa do grupo de pesquisa GALABRA (USC/Galiza) e integra o GT Literatura Brasileira Contemporânea da ANPOLL.

Primavera de 2015
Porto Alegre