

Apresentação

Benjaminiana - Revista de Estudos em Tradução e Imagem é uma publicação trimestral dedicada aos Estudos da Tradução e dos Estudos da Imagem, com foco em pesquisas que abranjam Tradução, Literatura, Semiótica, Crítica Literária, História Cultural, História da Arte e áreas correlatas. O periódico promove reflexões sobre a produção artística, crítica, teórica e historiográfica nas Humanidades, destacando trabalhos que dialoguem com a obra e o pensamento de Walter Benjamin e seus comentadores. Vinculada ao *NEBETI – Núcleo de Estudos Benjaminianos em Tradução e Imagem*, sediado no Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal da Paraíba (CCHLA/UFPB), em João Pessoa, Paraíba, a revista também se conecta ao Grupo de Pesquisa “Walter Benjamin: fantasma, imago, espectro” (CNPq; DMI/CCHLA/UFPB; DH/CCHLA/UFPB) e à Linha de Pesquisa “Tradução e Cultura” do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB. A Benjaminiana é um espaço acadêmico que busca fomentar o debate interdisciplinar, incentivando contribuições que enriqueçam as discussões sobre as interseções entre tradução, imagem e cultura no âmbito das Humanidades.

Neste primeiro volume, contamos com artigos que contornam não apenas pesquisas abrangendo os estudos benjaminianos, mas que também possam abrir discussões dentro do âmbito dos estudos da tradução, cinema, imagem e suas interseções.

O artigo de abertura desta edição, escrito por Beatrice Hanssen, explora a importância central da linguagem no pensamento de Walter Benjamin, traçando o caminho desde suas ideias místicas iniciais – marcadas pela influência da cabala, do romantismo e de uma crítica à racionalidade instrumental – até a formulação de uma teoria da mimese que combina elementos filosóficos, históricos e culturais.

A seguir, lemos o texto de Rafael Alonso. O artigo examina um conjunto de passagens do texto “O narrador”, de Walter Benjamin, que evocam imagens da natureza ou o que aqui se denomina “metáforas naturais”. Revela-se, com isso, como Benjamin, em um primeiro momento, esboça o narrador em íntima conexão com a natureza – em toda a sua amplitude conceitual –, uma proximidade que aponta para a tradição oral, o artesanato como forma primordial de labor, o cotidiano camponês e mercantil, e outros elementos correlatos, a partir de uma leitura minuciosa dessas mesmas passagens, e com o suporte de autores como Vilém Flusser, Susan Buck-Morss, Giorgio Agamben e Hans Vaihinger.

Demétrio Panarotto articula no ensaio “A Imagem em Primeiro Plano - Epstein, Fotogenia, Eugenia”, partindo de uma frase de Jean Epstein em *Bonjour Cinéma – Excertos sobre a fotogenia*, investiga a questão do tempo de duração de uma imagem no contexto do que era considerado fotogênico nos anos 1920. Epstein, cineasta franco-polaco, reflete sobre mudanças de enquadramento, o surgimento do close-up e a necessidade de uma montagem mais dinâmica. O ensaio estabelece diálogos com Walter Benjamin e Susan Buck-Morss, além de abordar questões contemporâneas a partir das perspectivas de Valêncio Xavier e Albert Camus.

Sofia Porto Bauchwitz examina a trajetória da escultura *Anjo Azul*, do artista potiguar José Jordão, desde sua criação até sua fragmentação e abandono em uma praça pública. Inicialmente concebida para a fachada de uma galeria de arte comercial, a obra permaneceu no chão da praça por quase dez anos. O texto conecta o processo de deterioração e a falta de reação coletiva à sua eventual monumentalização como símbolo de um futuro não realizado. Para tanto, utiliza as contribuições teóricas de Walter Benjamin, Jacques Rancière e outros pensadores que abordam o papel da arte e das ruínas na preservação e compartilhamento de memórias.

No âmbito dos estudos da tradução, Maria Alice G. Antunes nos apresenta comparativamente o autor-modelo em *A Thousand Splendid Suns* (Hosseini, Khaled 2007) e sua tradução para o português, *A Cidade do Sol* (Hosseini/Rouanet, 2007), com foco nos **itens culturais específicos** (ICEs) e nas escolhas de tradução de Maria Helena Rouanet. Seu objetivo é verificar se a tradutora mantém as estratégias do autor-modelo original ao adaptar os ICEs para o público brasileiro, considerando o contexto do leitor estadunidense no texto original.

Por fim, lemos na secção de ensaios traduzidos, a tradução do texto de Walter Benjamin, intitulado “Das Dornröschen” (A Bela Adormecida), um trabalho de Gabriel Galbiatti Nunes.

Para além de apresentar ao público leitor brasileiro as análises fundamentais sobre a obra de Walter Benjamin, assim como sobre os estudos da tradução e imagem, esperamos também fomentar e ampliar o diálogo acadêmico nessa área de pesquisa no Brasil e alhures, contribuindo para sua renovação e circulação.

Os editores

Linguagem e mimese na obra de Walter Benjamin

Beatrice Hanssen¹

Resumo: Este ensaio, de autoria de Beatrice Hanssen, examina a centralidade da linguagem no pensamento de Walter Benjamin, articulando o percurso que vai de suas concepções místicas iniciais — influenciadas pela cabala, pelo romantismo e por uma crítica à racionalidade instrumental — até o desenvolvimento de uma teoria da mimese que integra dimensões filosóficas, históricas e culturais. Ao analisar textos como “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana” (1916), “Doutrina das semelhanças” e “A faculdade mimética” (1933), Hanssen evidencia como a noção de linguagem em Benjamin se relaciona à produção e ao reconhecimento de semelhanças sensíveis e não sensíveis, à tradução como busca da “pura língua” e à crítica da modernidade como era de dispersão linguística e empobrecimento da experiência.

Palavras-Chave: Walter Benjamin; Mimese; Linguagem; Mística.

Title: Language and Mimesis in the Work of Walter Benjamin

Abstract: This essay, authored by Beatrice Hanssen, examines the centrality of language in Walter Benjamin's thought, tracing the trajectory from his early mystical conceptions— influenced by Kabbalah, Romanticism, and a critique of instrumental rationality—to the development of a theory of mimesis that integrates philosophical, historical, and cultural dimensions. By analyzing texts such as “On Language as Such and on the Language of Man” (1916), “Doctrine of the Similar,” and “On the Mimetic Faculty” (1933), Hanssen highlights how Benjamin's notion of language relates to the production and recognition of sensible and non-sensible similarities, translation as a pursuit of the “pure language,” and the critique of modernity as an era of linguistic dispersion and impoverishment of experience.

Keywords: Walter Benjamin; Mimesis; Language; Mystical.

¹ Beatrice Hanssen é autora de **Walter Benjamin's Other History** (University of California Press) e **Critique of Violence** (Routledge). Editou vários livros acadêmicos, incluindo **The Turn to Ethics** (com M. Garber e R. Walkowitz), **Walter Benjamin and Romanticism** (com Andrew Benjamin) e **Walter Benjamin and the Arcades Project**. Como Professora Associada de Alemão na Universidade de Harvard e Professora Titular de Alemão na Universidade da Geórgia, ministrou seminários sobre a história da estética filosófica e teoria crítica. Escreveu, entre outros, sobre Foucault, Nietzsche, Arendt, Fanon, estudos de gênero e teoria pós-colonial. O texto foi gentilmente concedido pela autora para publicação e traduzido por João Gabriel Rodrigues Gomes.

Linguagem e mimese na obra de Walter Benjamin

A linguagem é o “alfa” e “ômega” do pensamento benjaminiano, responsável por um mosaico intrincado e ornamentado, que percorre todos os seus escritos, desde um dos seus primeiros ensaios, “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana” (1916), até suas obras materialistas do começo e fim dos anos trinta. Até mesmo o projeto das *passagens* — iconográfico, orientado pela imagem e dedicado à exegese das imagens dialéticas — encontrava sua justificativa epistemológica na ideia de que o historiador se depara eminentemente com tais imagens na língua/linguagem. Trabalhando incessantemente em uma filosofia da linguagem compreensível, na qual o todo se mostrou maior que suas partes compositivas, Benjamin teceu comentários sobre a língua/linguagem em quase todos seus artigos, fiel às suas crenças iniciais de que ela constituía a *arché*, ou origem, de toda expressão intelectual.

Assim como os primeiros românticos, que usavam fragmentos e “terminologias mágicas”, ou como Nietzsche, que escreveu aforismos para desenvolver um novo sistema aparentemente assistemático, Benjamin produziu reflexões sobre a língua/linguagem que se mostravam como uma contraposição aos códigos convencionais de sistematização. Averso ao discurso filosófico excessivamente abstrato, ele se tornou um dos ensaístas, críticos e contadores filosóficos de histórias (*philosophical storyteller*) mais proeminentes da modernidade, usando uma linguagem repleta de imagens poéticas e míticas, figuras de linguagem rapsódicas, *aperçus* lacônicos, parábolas literárias e alegorias históricas — um contador de histórias que, já para o fim da sua vida, esperava poder recorrer ao método de montagem literária, “a arte de citar sem aspas” (Benjamin, 1999g, p.458), como para que fosse possível evocar a experiência histórica e política autêntica (*ibidem*, p. 473) pelos seus nomes. De todas as abordagens metodológicas e ideológicas as quais Benjamin se dedicou no decorrer dos anos, seus escritos sobre língua/linguagem apresentavam uma unidade notável; todos encenavam — performavam — uma crítica inabalável ao racionalismo, instrumentalismo, ou estetização das concepções da língua/linguagem e retórica *no meio* (*medium*) da linguagem. Seja por ter abraçado a mística da linguagem passada pela cabala e pelo Hamann, vislumbrado a *poésie pure* de Mallarmé como uma iluminação do lado mágico da língua/linguagem (nos seus anos de juventude, pelo menos), ou apoiado a concepção brechtiana de uma linguagem gestual, Benjamin jamais deixou de questionar a redução da língua/linguagem a uma ferramenta

útil, a instrumentalização da lógica e da discursividade, ou a uma visão técnica da língua/linguagem².

Os trabalhos de juventude de Benjamin rotulavam com confiança as teorias semióticas (incluindo as classicistas do signo) como constructos burgueses que transformaram a linguagem em um veículo externo e referencial, ou em um meio para a mediação de valores e conteúdos (verdadeiros). Logo no início, as histórias da Queda e de Babel emergiram como as parábolas favoritas de Benjamin para abordar a dialética fadada da condição moderna na linguagem. Questionando a modernidade como uma cultura decadente que promovia a dispersão linguística, ele deplorou seu afastamento da origem da pura língua, da palavra criativa e do nome, por idolatrarem a proposição lógica e a “magia secular do juízo”. Inspirado pela crítica de Kierkegaard à modernidade, e para além de suas críticas à tirania de sua história universal do progresso, Benjamin atacou a era da informação burguesa e seu jornalismo sensacionalista, que degradara o autêntico poder comunicativo da linguagem a uma tagarelice ou balbuciar ocioso, aniquilador de diferenças” (Benjamin, 1996a, p.71; Benjamin, 1977, p.233). De fato, embora os comentários de Benjamin sobre a linguagem se enquadrem em quatro categorias amplas — metafísica, mística, epistemológica e materialista —, o que distingue todo o seu trabalho sobre a linguagem é que, desde sua concepção, foi guiado por uma teoria em larga escala sobre a estrutura modificada da experiência (*Erfahrung*)³ e da percepção. Seguindo essa teoria, ele pretendia liberar uma forma

² Benjamin se mostrou em dívida com a *Asthetica in nuce* do Hamann, subtitulada como uma “rapsódia em prosa cabalística”, e a “metacrítica” de Kant. Referências importantes para essa crítica e filósofo anti-iluminista podem ser encontradas em “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana” (Benjamin, 1996a, p.67–70) e em “Sobre o programa da filosofia porvir (Benjamin, 1996d, p.108). Uma visada positiva do Mallarmé aparece em 1921 na “Tarefa do tradutor: uma introdução aos tabloides parisienses de Mallarmé” (Ibidem, p.259), e no fragmento de 1925, reflexões sobre Humboldt, onde era argumentado que o filólogo [Humboldt], diferente de Mallarmé, “negligenciava o lado mágico da linguagem” (Ibidem, p.424).

³ Benjamin discute essa mudança na estrutura da experiência em “Sobre alguns temas em Baudelaire” (Benjamin, 2003, p.313–14). A palavra usada para experiência aqui, *Erfahrung*, juntamente com *Erlebnis*, que é próxima, mas distinta em significado de *Erfahrung*, são palavras-chave que atravessam todo o pensamento de Benjamin. Entre os textos mais importantes de Benjamin sobre o tema estão “Sobre o programa da filosofia por vir” (Benjamin, 2019); “Experiência” (1931 ou 1932; Benjamin, 1999h, p.553); “Experiência e pobreza” (1933; ibidem, p.731–36); “O narrador”, e “Sobre alguns temas em Baudelaire” (Benjamin, 2002, p.143–66 e Benjamin, 2003, p.313–55). Para o tradutor, o par *Erfahrung* e *Erlebnis*, ambos traduzíveis como “experiência”, apresenta dificuldades significativas de tradução, uma vez que não existe um par correspondente no inglês (e nem no português) que capture as diversas conotações do alemão. Em uma nota a uma frase do texto de Benjamin de 1929, “O retorno do Flâneur”, a edição de Harvard propõe a seguinte demarcação: *Erlebnis*, “uma única experiência notável”; *Erfahrung*, “experiência no sentido de aprender com a vida ao longo de um período prolongado” (Ibidem, p.267). Embora apropriada nesse contexto, a tradução não pode ser mantida em todas as instâncias. Frequentemente, para Benjamin, o termo *Erlebnis* sinalizava uma condição negativa, a “cultura da experiência” irracionalista do vitalismo, criticada na seção 1 de “Sobre alguns temas em Baudelaire”. Seu uso mais antigo do termo *Erfahrung* buscava desvendar — à moda nietzschiana — a “máscara” da experiência, frequentemente usada como consolo por idosos e “filisteus sem espírito”, que eram cegos para valores superiores que permaneciam “inexperenciáveis” (ver “Experiência”, Benjamin, 1996d, p.3–5).

mais autêntica de ser existencialista no mundo. No início dos anos trinta, Benjamin desenvolveu um avant-gardismo destrutivo e anti-humanista, ou um “barbarismo (artístico) positivo” (em oposição ao barbarismo político), cujos métodos violentos saudaram o desaparecimento da aura e a “pobreza da experiência” como uma “liberdade da experiência”, sendo esta última considerada o excesso de uma cultura humanista desgastada” (Benjamin, 1999c, p.732–734). No entanto, em outros trabalhos daquele mesmo período, ele retornou resolutamente a uma avaliação negativa do “aumento da atrofia da experiência” da modernidade (Benjamin, 2003, p.316). A poesia lírica defensiva de Baudelaire exemplificava a tentativa de recuperar um mundo de correspondências na experiência (*Erfahrung*) poética, mas também exibia os sinais traumáticos de uma época marcada por experiência (*Erlebnisse*) de choque, que, ao endurecer o escudo da consciência e da memória intelectual, arriscava-se a perder o vasto repositório da tradição, da aura e das experiências (*Erfahrung*) vividas.

A filosofia vitalista contemporânea, representada por Dilthey, Klages e Jung, desvalorizou a *Erfahrung* em favor da *Erlebnisse*. Esse nivelamento filosófico da experiência deu continuidade a uma tendência que havia começado com (um certo) Kant e a relegação neokantiana da *Erfahrung* aos cálculos da mentalidade positivista e científica. Para Benjamin, a linguagem, uma vez liberada do modelo de verdade por correspondência, poderia oferecer o caminho para outro domínio de possibilidades, para o reconhecimento de “correspondências” totalmente distintas entre si. Libertada dos nefastos efeitos da razão instrumental, a linguagem haveria de recuperar parte de sua aura perdida. Uma vez que os humanos reconhecessem o insondável potencial revolucionário da linguagem, talvez esta pudesse desferir um golpe, descarregar um choque redentor, desfazendo os efeitos entorpecentes, anestésicos e estetizados dos choques da cultura de dispersão da modernidade⁴.

Seria fortuito, então, abordar a complexa teoria da linguagem benjaminiana — às vezes negligenciada em favor de seus trabalhos mais acessíveis, como o ensaio da tecnologia, a fim de

Subsequentemente, o termo *Erfahrung* passou a representar a tentativa de recuperar um conceito mais autêntico e não científico de experiência, que incluiria “experiência absoluta” e a “experiência do Absoluto”. Como tal, aparecia frequentemente em conjunto com um estado elevado de percepção. Talvez as distinções mais úteis entre o par *Erfahrung* e *Erlebnis* surjam em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, onde ambos estavam firmemente ligados à teoria da memória de Benjamin e onde *Erfahrung* autêntica equivalia à capacidade de enfrentar o aurático. *Erfahrung*, nesse contexto, significava a conjunção entre o passado individual e o passado coletivo.

⁴Sobre a anestesia em Benjamin, ver Buck-Morss (2025), *Estética e anestésica: O “Ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado*. Para um estudo inicial sobre a magia da linguagem em Benjamin, ver Menninghaus (1980), *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*; ver também Wolin (1994), *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*.

deslindar como a progressiva estetização moderna do campo cultural ocorreu às custas da casta pureza da língua/linguagem. Uma leitura do ensaio de 1916 “sobre a linguagem geral e sobre a linguagem humana”, feita junto a uma análise da “Doutrina das semelhanças” e “A faculdade mimética” de 1933, irá mostrar como, no desenvolvimento intelectual de Benjamin, a categoria de mimese emergiu como um dos modos quintessenciais da produção cultural humana. Por meio de uma análise da faculdade mimética — a percepção e a produção de semelhanças sensíveis e não-sensíveis — Benjamin tentou forjar uma síntese entre seus trabalhos filosóficos anteriores e as preocupações com a crítica cultural voltada para o materialismo histórico. Enquanto nos pensamentos de juventude, Benjamin defendia uma língua/linguagem-mágica “espiritual”, nos seus trabalhos tardios foi conceituada uma fase mágica, mimética e corpórea, antecedente a aquisição da língua/linguagem (verbal). No santuário da língua/linguagem, esse impulso mimético foi para achar uma nova abóboda, mas talvez — como o artigo posterior, “A faculdade mimética”, contrariando o que “Doutrina das semelhanças” parece sugerir — às custas do obscurecimento de uma camada anterior de magia.

1 Linguagem mística, *pura língua*.

As primeiras visões místicas de Benjamin sobre a linguagem assemelham-se a um amálgama peculiar: de “misticismo” kantiano, do Romantismo Inicial (Schlegel e Novalis), da poesia de Hölderlin, dos aforismos de Hamann e da cabala. Seguindo o crítico romântico Friedrich Schlegel, ele concebeu um “sistema” intrincado de “terminologia mística”, que, ao superar a antinomia entre a mediação conceitual e a imediatidade intuitiva, realizaria um misticismo “não-eidético” baseado na linguagem no cerne do discurso filosófico (Benjamin, 1996b, p.139–40). Os termos místicos que fazem parte desse novo léxico são *sprachmagie* (língua/linguagem mágica, magia da língua/linguagem), pura língua, palavra, nome, símbolo, significantemente, sistema — um termo despojado das suas conotações racionalistas. Escrevendo dentro e nas margens da lógica, como estudante de filosofia, Benjamin elaborou vários ensaios formais e quase-sistemáticos, que, no fim, pretendiam demonstrar que todo sistema deveria ser concebido como símbolo. Assim como o anel simbólico original quebrado, que constituía sua totalidade pela fusão de suas partes quebradas, o símbolo de Benjamin apontava para uma relação participativa e harmoniosa entre os fragmentos e o todo do qual eram parte. Todas as línguas existiam em uma intencionalidade simbólica em direção à pura língua, que, por sua vez, resplandecia através das múltiplas línguas,

assim como o cabalístico *Zohar*, ou livro do esplendor, exaltava a presença luminosa da Palavra criativa no vaso dos cacos-línguas (Scholem, 1977).

Por mais enigmático que o termo “mágica da linguagem” possa parecer à primeira vista, Benjamin o empregou para resistir à degradação da linguagem a uma preocupação neokantiana com conceitos e cogitação, bem como às falhas ativistas que detectou na filosofia política de Martin Buber, ou ao que Gershom Scholem se referiu como seus “argumentos de *Erlebnis* e sangue” (Scholem, 1981, p.29). Elogiando a magia imediata da linguagem, ou sua imediatidade mediada (Benjamin, 1994, p.80), Benjamin favoreceu a escrita sóbria e “objetiva” do jornal *Athenaeum* dos primeiros românticos em detrimento de *The Jew* de Buber. Em vez de estabelecer um elo estratégico, causal ou instrumental entre as palavras e a ação política, o estilo objetivo e político apontava para uma esfera radicalmente diferente, cujo silêncio era o da cesura intrusiva e inefável, o intervalo entre as palavras; pois, “somente onde essa esfera do silêncio se revela em um poder inefavelmente puro pode a centelha mágica saltar entre a palavra e o ato motivador, onde reside a unidade dessas duas entidades igualmente reais” (Benjamin, 1994, p.80).

Nessa descrição da fagulha mágica da linguagem, o âmago da filosofia mística da linguagem de Benjamin irradiou-se. Ele capturaria subsequentemente a essência dessa filosofia em um de seus amados tropos, uma espécie de quiasmo: se o Absoluto habitava a pura língua, então a pura língua, por sua vez, era o meio imediato do Absoluto. A pura língua existia como medialidade imediata, como um movimento linguístico que abrangia diferentes centros, estágios do ser ou da existência, os quais eram infinitamente completados e consumados no Absoluto. Benjamin identificou os funcionamentos dessa mediação imediata na teoria da reflexão “sem-eu” dos primeiros românticos, cujos centros reflexivos interligados “[pendiam] juntos infinitamente (exatamente)”, conforme a glosa de Hölderlin em sua tradução de Píndaro havia expressado (Benjamin, 1996a, p.126). Situando-se entre a filosofia e a poesia, a linguagem de Benjamin da época visava a um equilíbrio hölderliniano entre sobriedade e êxtase (mania), uma linguagem extática não subjetiva, na qual a cadência da linguagem discursiva era interrompida pela cesura. Tomada das anotações de Hölderlin para Sófocles, essa figura prosódica sinalizava a silenciosa, forçosa, potencialmente terrível e sublime intrusão do poder divino — o inexpressivo — no meio

da linguagem. Ao desvelar a esfera do inefável, a cesura impulsionou de imediato a dissolução da camada mítica de informação, significado e intenção subjetiva (Benjamin, 1996c, p.261).⁵

As comunicações científicas, políticas ou da linguística comum não fignavam a imaginação de Benjamin, ele visava uma comunicabilidade mágica completamente diferente, que se manifestava em um movimento da língua/linguagem orgânica entre Deus e o homem, o homem e as coisas, a natureza e Deus. O nome dessa comunicação mágica entre camadas, registros, domínios, estados de existência e níveis de intencionalidade era a tradução ou a traduzibilidade, um termo cuja formulação inicial se encontra não no ensaio de 1921, como se costuma supor, mas em “Sobre a linguagem geral e sobre a linguagem humana” de 1916. Como já indica o título do texto, ele está preocupado em tratar da linguagem “em geral” e da linguagem humana, afirmando que as duas não são necessariamente idênticas. Enquanto na primeira parte do ensaio, o foco está na magia da língua/linguagem, na mediação imediata e na infinitude da língua/linguagem, a parte mais extensa, a segunda, abordou a tremenda tarefa que se encontrava inerente à linguagem humana: precisamente, a tarefa de nomeação (Adâmica). No nome — ou “na linguagem da linguagem, na língua da língua” — a pura língua desceu ao mundo (Benjamin, 1996a, p.65). Nele, o infinito espírito divino falou, um espírito assim como o *eyn sof*, o infinito puro de *Zohar*, cujo áureo esplendor radiava pelas palavras, pela textura do Torah, criação e revelação simultâneas na e “pela” Língua/linguagem.

Ao abordar o humanismo secular, a teoria da linguagem de Benjamin corrigiu a visão corriqueira de que somente humanos, diferentemente dos animais e plantas, eram providos de linguagem. A língua comunicava conteúdos espirituais, de forma que estes comunicavam-se reflexivamente, ou seja, não *pela* língua/linguagem, mas *na* língua/linguagem⁶. Fazendo, de certa forma, uma resistência ao *racionalismo* logocêntrico, Benjamin questionava a predominância da razão humana, o órgão privilegiado do *animal rationale*, ao estender a ideia de *Geist* (espírito) a tudo, incluindo objetos. Contudo, estender a “existência da linguagem” a todas as coisas animadas e inanimadas não significava transformar a linguagem em uma metáfora inautêntica⁷. “O uso da

⁵ A figura da cesura não apenas estruturou o ensaio de Benjamin sobre Hölderlin (Consultar Selected Writings I, p.18–36), como também desempenhou um papel igualmente central em “As Afinidades Eletivas de Goethe” (Consultar Selected Writings I, p.297–360).

⁶No que se segue, os termos “geistig” e “Geist” de Benjamin são traduzidos como “espiritual” (em vez de “mental”) e “espírito” (em vez de “mente”, como sugerem as traduções existentes do ensaio para o inglês).

⁷Os escritos iniciais de Benjamin parecem estar repletos de advertências para que suas afirmações não sejam lidas metaforicamente em vez de literalmente. Ver, por exemplo, “A tarefa do tradutor” (Benjamin, 1996d, p.254) discutido abaixo. No entanto, isso de forma alguma significa que ele rejeitasse a metáfora como tal, como fica claro, por exemplo,

palavra “língua/linguagem”, alertou Benjamin, “não é de forma alguma metafórica” (Ibidem, p.62). Pois, independentemente do nível de consciência (ou mesmo a ausência de consciência) que possuía uma coisa ou ser, comunicava-se o conteúdo espiritual, mantendo o modelo escolástico de gradação entre os níveis espirituais do ser (Ibidem, p.66). De certa forma, aliado a filosofia natural de Jakob Böhme, esta análise da comunicação auto-reflexiva, lembra a teoria mística da revelação no âmago da sua *De signatura rerum* (sobre a assinatura das coisas), segundo a qual todas as coisas, grandes ou pequenas, se revelavam na língua/linguagem natural original, participando, assim, do espírito-linguagem da Revelação (Benjamin, 1977, p.202).

No âmago do Gênesis 1 jaz um pacto original entre Deus e os humanos, um contrato simbólico forjado na linguagem. Posto que, se a Revelação divina transpirava na “criativa onipotência da língua/linguagem”, então, nos humanos, Deus “libertou a linguagem, que *o* teria servido como meio (médium) para criação” (Benjamin, 1996a, p.69). Através do nome, “a fronteira entre o finito e o infinito”, a linguagem humana participava “intimamente da infinitude divina da palavra pura” (Ibidem, p.69); em contrapartida, tudo que as palavras humanas (seculares) podiam conceber era um conhecimento de segunda ordem. Saturado com o espírito-linguagem divino, o nome se conectava subsequentemente com o mundo das coisas mudas, regido pela magia da matéria. A conexão entre os vários níveis de existência era garantida pela intercomunicação na tradução (Ibidem, p.69), um processo harmônico de transposição espiritual na mediação não-mediadora. No movimento dinâmico da língua/linguagem, a nomeação humana atuava como um meio (*medium*) — não um veículo ou instrumento (*means*) — da tradução entre a infinitamente criativa palavra de Deus e as coisas não-pronunciadas (*unspoken*), e não-nomeadas (*unnamed*). Dado que o nome permanecia em deficiência enquanto não fosse um eco, ou resposta, da palavra divina, as coisas — diferenciadas pela muda “magia da matéria” (Ibidem, p.67–69) — permaneciam incompletas, caso não fossem nomeadas pelos humanos. Embora Benjamin fosse resistente às filosofias antropocêntricas da linguagem, ele se manteve fiel ao *Gênesis*, onde Adão era o “Senhor da natureza” (Ibidem, p.64) e cuja língua/linguagem se acumulava em um meio onde “*o ser [espiritual] do homem se comunica a Deus*” (Ibidem, p.65). Assim como as interações entre recepção e espontaneidade, o nome liga os humanos as coisas, provando que a linguística burguesa

em sua correspondência com o escritor austríaco Hofmannsthal (Benjamin, 1994, p.286), na qual oferece um elogio entusiástico ao uso da metáfora por Proust em “À propos du style de Flaubert”. Ver também (Benjamin, 1995, p.116), onde Benjamin elogia as virtudes da metáfora literária em resposta a um texto agora perdido de Hofmannsthal sobre “Gleichnisse”.

e a maioria das teorias místicas estavam equivocadas: a primeira, por tornar a linguagem um sistema arbitrário referencial de signos; a segunda, por identificar na palavra a essência da coisa (Ibidem, p. 69). A comunidade e a comunicação humanas com as coisas eram imateriais e puramente espirituais, um pacto ou contrato pneumático, cujo símbolo espiritual era o som. Benjamin observou que esse era o “fato simbólico”, que no segundo relato de criação do *Gênesis* acontece quando Deus sopra seu fôlego na boca de Adão, um sopro “de uma vez só vida e espírito e linguagem” (Ibidem, p. 67).

Renunciando à reverência racionalista ao *logos* como lugar onde a razão humana reside, Benjamin voltou-se para o “espírito da língua/linguagem”, um termo místico caro a Jakob Böhme (Benjamin, 1977, p.201–02). O uso persistente da palavra “eco” reverberava com a concepção de Boehme do espírito como um órgão divino afinado polifonicamente, no qual cada voz e cada corda, vociferando um som em tonalidade própria, ecoava a Palavra eterna. Se a criação pela língua/linguagem escupiu proeminentemente a fundação da comunidade linguística, então as traduções polifônicas e harmônicas, entre os diversos estratos da grande cadeia da linguagem, desafiavam “áreas abstratas de identidade e semelhança”⁸ (Benjamin, 1996a, p.70), incluindo a semelhança figurativa intermediada pela metáfora. Não devendo ser compreendida nem figurativamente, nem metaforicamente, a tradução harmônica entre diversas línguas transcorreu como um processo transformador entre “meios de densidades diversas”, envolvendo o “transporte de uma língua/linguagem para outra em um *continuum* de transformações” (Benjamin, 1996a, p.70). Traduções não expressavam diferenças inconciliáveis, nem a conciliação de registros distintos em uma transposição metafórica; em outra direção, a “senha secreta” da língua/linguagem foi sendo decifrada em sua passagem gradual à língua/linguagem singular, a do sentinela que guarda os portões, de uma esfera superior de criação. Novamente, Benjamin aparenta ser inspirado por Hamann, que em sua *Asthetica in Nuce* descreveu a criação como “fala à criatura (*die Kreatur*) pelo criador; pois um dia revela o outro dia, e uma noite à outra; a senha da criação percorre todos os climas até o fim do mundo, em todos se escutará a voz da criação” (Hamann, 1985).

Na ontoteologia benjaminiana, o ato original de fundação, ou postulação, foi o da Palavra divina, sucintamente postulada em “Tarefa do Tradutor”, no qual são citadas as palavras iniciais

⁸ As palavras que Benjamin utiliza aqui, “*Gleichheits- und Ähnlichkeitsbezirke*”, indicam semelhanças externas ou abstratas. Neste contexto, Benjamin ainda empregava a palavra “semelhança” (*Ähnlichkeit*) de forma negativa, uma prática bastante distante de seus textos posteriores, “*Sobre a faculdade mimética*” e “*Doutrina das semelhanças*” (discutidos abaixo).

do Evangelho de João, no novo testamento: *en archei en ho logos* (no começo era a palavra) (Benjamin, 1996a, p.260). De acordo com Benjamin, este foi um dom original, cuja dádiva só poderia ser realizada pelos humanos através reciprocidade na língua/linguagem nomeadora. Destarte, ele divergiu das teorias racionalistas e poéticas da espontaneidade humana na linguagem, pois nem os conceitos (Kant, neokantianismo) nem a metáfora (Nietzsche) figuravam como o ato mais criativo dos humanos. A língua/linguagem não poderia nunca encontrar sua determinação e conteúdo na força produtiva e estética da criação humana pela metáfora cujo relativismo em Nietzsche se tornou transparente em sua interpretação da verdade como um exército de tropos manipuláveis (ver em Nietzsche “Sobre verdade e mentira”). Muito antes de Nietzsche, a poesia do Höderlin já revelava os anseios hubrísticos e estetizantes do idealismo alemão para tais postulações téticas. Entretanto, nos anos iniciais, Benjamin não se preocupava em como as postulações idealistas do significado encontraram sua resposta na filosofia pós-hegeliana de Nietzsche, que substituiu o “significado” pela postulação de “valores” pluralistas”. Somente depois, n’*A Origem do Drama Trágico Alemão*, Benjamin abordaria as consequências de tal relativismo, dos valores pluralistas e nominalistas, no contexto de sua nova teoria da alegoria. No ensaio de 1916, em contrapartida, ele enquadra a espontaneidade da mente humana, tornando-a subserviente a uma receptividade mais original da Palavra divina, cujos sons ecoavam nos nomes humanos. Em vez de sugerir uma troca de significados, semântica ou uma economia contingente de valores — todos equivalentes filosóficos da Queda — a pura língua escapou desses círculos mundanos de distribuição e troca, instaurando uma economia do dom e da restituição. O ato humano de nomeação não se realiza *ex-nihilo*, requerendo, portanto, uma atitude receptiva (ainda que parcamente passiva), consumada na resposta à palavra divina. A criatividade humana estava restrita ao nome próprio, o ato de nomear um recém-nascido (Benjamin, 1996a, p.69), sob a luz do qual os mecanismos da metáfora correspondiam a uma mera analogia inautêntica ou a uma má semelhança mimética. Efetuar o ato de nomeação — incluindo a dádiva de um segundo nome secreto (Benjamin, 1999a, p.712–16) — significa aceitar seu dever humano. Fazê-lo, de fato, não correspondia meramente a mimetizar reproduzivelmente a palavra divina; significava, contudo, escutar, ecoar, destarte ativar a criação divina pela acústica da (ainda não escrita) palavra falada, que despojava sua luz sobre coisas como um sopro sutil. Nesses atos “espirituais” de fala, cada palavra parecia fluir do divino “*Sprachgeist*” ou “Espírito da língua/linguagem” — palavra que

fazia referência ao conceito hebraico de *ruah* (“Sopro divino”)⁹. O que concederia então, se não esse sopro, a humanos e objetos suas “auras” (latim, “sopro de ar”). Embora a palavra “aurática” não tenha aparecido expressamente no ensaio sobre a linguagem, ela irromperia em seus trabalhos (iconográficos) posteriores, como se estes ainda estivessem permeados pelo sopro do espírito-linguagem.

Na iminência da transpiração da pura língua pela criação, ocorre também a Queda da língua/linguagem, afetando sua pureza e espírito-linguagem. Expurgado de suas raízes de origem, o poder do nome mal sobreviveu na cotidianidade mundana, caracterizando a meramente finita *palavra humana* (Benjamin, 1996a, p.71). Atuando como espaço de jogo desse conhecimento “infinitamente diferenciado” e disperso, essa palavra expressava simplesmente um grau inferior de “magia externa”. No seu despertar surgiu uma nova forma de tradução, mais precisamente, a multiplicação pós-lapsariana de tradução dentre as mais diversas línguas e formas de conhecimento¹⁰. Novamente, foi Hamann quem vislumbrou a operação dessa forma “mediada” de tradução, ao estabelecer uma conexão entre a transposição da língua angelical para a língua humana com o avesso de um tapete, mostrando “a coisa, mas não a habilidade do artesão”, com um eclipse solar percebido de forma mediada em um vaso de água (Hamann, 1985, p.142). Postulando a mesma transição de “uma língua” e de um “conhecimento absoluto” (Benjamin, 1996, p.71) para as imperfeições da simples mediação, Benjamin afirmou que o nome abriu caminhos para as comunicações externas da palavra humana e um domínio derivado do juízo (representado em Gênesis pelo conhecimento “sem nome” da cobra). Esse conhecimento inferior do bem e do mal — no nível da “tagarelice” de Kierkegaard — encontrou sua justa réplica na palavra julgadora e purificadora de Deus, expulsando os primeiros humanos do paraíso (Ibidem, p.72). No fundo, Benjamin concluiu, que a Queda deu início a uma prática idolátrica da mimese (aqui: semelhança inautêntica), o espetáculo da paródia, no qual a linguagem mediada e decaída imitava a imediatidade original. Imperava então a abstração nas proposições lógicas e filosóficas, não menos

⁹ O uso que Benjamin faz do termo alemão *Sprachgeist* também incorpora os sentidos do latim *spiritus* e do grego *pneuma*. Para uma discussão clara sobre as diferenças entre esses diversos termos, ver Jacques Derrida (1990), *Do espírito*.

¹⁰ Outro fragmento de 1920–21, “*Linguagem e lógica*” (Benjamin, 1996d, p.272–75), refinou essa posição inicial. Esse breve texto se opunha à visão dos místicos de que a “degeneração da verdadeira linguagem” contrariava uma “unidade primordial e desejada por Deus”, culminando em sua “dissolução em muitas línguas” (Benjamin, 1996d, p.273). Em vez disso, a multiplicidade das línguas deveria ser compreendida como uma “multiplicidade de essências”, enquanto a “degeneração” pós-queda significava uma diminuição do “poder integral de governar”. A linguagem original se expressava em harmonia por meio da multiplicidade das línguas faladas, de modo que seu poder era infinitamente maior do que o de qualquer língua singular e individual.

que nos julgamentos e sentenças proferidos em nome da lei secular, cuja “origem mítica” Benjamin perscrutou com uma tenacidade confrontada somente pelas alegorias kafkianas e suas parábolas sobre a lei. Anos depois, em 1931 no ensaio sobre Kraus, Benjamin escreveria o epílogo dessa narrativa, concebendo Kraus como o juiz do juízo final, que ao dissecar as frases banais e insolentes da tecnologia da informação da modernidade, não apenas provou que “justiça e linguagem permanecem intrínsecas uma à outra”, como também consagrou sua “raiz judaica” (Benjamin, 1999f, p.444).

Embora Benjamin tenha invocado o modelo romântico de reflexão, o registro acústico do eco, ou a tradução como a “sobrevida” de uma obra (Benjamin, 1996c, p.254), a língua/linguagem nunca se reduziu ao fluxo monolítico de palavras, articulações ou signos; antes, deslindou a textura intrincada da “comunicação”, na qual diferentes filamentos, centros reflexivos ou textos (originais ou traduções) interagiam polifonicamente. A crítica, especialmente a crítica de arte, trouxe uma completude reflexiva ao trabalho, assim, a tradução o fez com o original, assim a “língua nomeadora” devolveu o dom da Revelação na receptividade comunicativa, uma ordem completamente diferente do tráfico de moedas linguísticas ou da acumulação babélica de traduções inautênticas. Assim, embora não seja impossível ou necessariamente desaconselhável fazer uma leitura histórico-filosófica dos primeiros escritos de Benjamin, que ilustre como o trabalho sobre a linguagem desfaz as afirmativas de uma organicidade manifesta do texto, parece importante reconhecer que o jovem Benjamin abraçou inequivocamente uma pura língua e orgânica que se pretendia nem metafórica, nem alegórica, mas, se algo, simbólica.

Tudo aqui depende, então, do estatuto do fragmento, assim como acontecia na estética e epistemologia dos primeiros românticos. No pensamento do jovem Benjamin, o fragmento nunca existiu em si e por si só, mas sempre foi o caco que completou a intencionalidade simbólica. Dessa forma, embora o aclamado texto “A tarefa do Tradutor” (1921) com discussões (seculares) sobre a “fidelidade” ou “liberdade” da tradução em relação ao original, o ensaio proferiu a esperança de uma aproximação *simbólica* da pura língua, evocada na tradução interlinear, ou palavra por palavra, da Sagrada Escritura. A “marca” de uma má tradução era a comunicação externa (ibidem, p.253), a transmissão de conteúdos não essenciais, que assumia que o *telos* da tradução era a reprodução ou imitação do sentido do original. Dispensando uma teoria puramente filológica baseada em relações familiares externas entre línguas, Benjamin postulava um “parentesco supra histórico”, um propósito comum entre todas as línguas, que eram “inter-relacionadas naquilo que expressam”

(ibidem, p.257, 255), isto é, em sua intencionalidade comum em direção à pura língua. Se as línguas existiam em um “estado constata de fluxo”, então a pura língua apareceria, na revelação, no “fim da sua história messiânica”, “da harmonia de todos os diversos modos de significar” (ibidem, p.257). A tradução, como norma, garantia a sobrevivida, a sobrevivência da obra original, transpondo-a para “um domínio mais definitivo da linguagem” (Ibidem, p.258), reverberando no eco no original. Conseqüentemente, a tarefa do tradutor consistia na integração de “muitas línguas em uma língua verdadeira”, assim “amadurecendo a semente da pura língua na tradução” (Ibidem, p.259) — uma imagem orgânica que remetia ao “jardim de nozes” do *Zohar*, às múltiplas camadas e cascas ao redor do cerne mais íntimo, cuja essência Hamann almejou quando começou a compor uma estética *in nuce*. Em vez de se relacionarem como a produção se relaciona com a reprodução (mimética), o original e a tradução participavam de um modelo de incorporação, tornando-os “reconhecíveis como fragmentos de uma linguagem maior, tal como os fragmentos são parte de um vaso” (ibidem, p.260). Evitando novamente o domínio da metáfora e da analogia inautêntica, Benjamin optou pela técnica *Wortlichkeit* — um termo, que, na verdade, é intraduzível e significava “literalidade”, mas (quando tomado literalmente) pode ser lido como fidelidade a palavra. Encenada nas traduções excessivamente literais de Sófocles por Hölderlin, tal literalidade emanava de uma verdade superior, da consciência mais elevada de que “no começo era a Palavra”. Complementando o original em harmonia sonora, a verdadeira tradução era transparente, pois “ela não cobre o original, ela não bloqueia sua luz, mas permite que a pura língua, reforçada pelo seu próprio meio, brilhe sobre o original mais plenamente” (ibidem, p.260). Por meio de uma reprodução literal da sintaxe, a tradução autêntica conseguia trazer a palavra para o primeiro plano. “Pois, se a frase é a parede antes da linguagem do original, a literalidade (*Wörtlichkeit*) é a passagem” (ibidem, p.260). Apesar de toda a sua estranheza misteriosa, as traduções de Hölderlin desvendaram a profundidade da “harmonia das línguas”, a ponto de que, ao se inclinar para o abismo, elas arriscavam perde (externamente) o sentido “nas profundezas abissais da linguagem” (ibidem, p.260). As traduções, então, auxiliaram a transformar a força simbolizante da linguagem no simbolizado, sem, contudo, fundi-los em um só. As verdadeiras traduções ajudaram a trazer a pura língua de volta do seu exílio em línguas estrangeiras, ajudando a liberá-la ao transpô-la para uma nova língua. Realizada em tal harmonia sonora, a pura língua não mais “significa ou expressa nada, mas é, como a Palavra criativa e sem expressão, aquilo em que o que é significado em todas as línguas — toda informação, todo sentido e toda intenção — finalmente encontra um estrato no

qual estão destinados a se extinguir” (ibidem, p.261). Somente na Sagrada Escritura a transmissão de significado não era o “divisor de águas para o fluxo da linguagem e o fluxo da revelação”. Pois, na tradução palavra por palavra da Sagrada Escritura, a literalidade ou natureza não figurativa da divina Palavra apareceu. Deixando de lado qualquer necessidade de mediação mediada, a Palavra era incondicionalmente traduzível, como atestado pela transliteração interlinear das Escrituras, na qual todas as línguas, superando a fragmentação de seu vaso, juntas dispuseram a pureza da Revelação na linguagem.

Mesmo no presente secular, repleto de cacos, fragmentos de linguagem, ruínas, detritos linguísticos e escórias, a eventual soldagem dos cacos que constituem o símbolo persistia como uma poderosa potencialidade. Para que tal reconstituição ocorresse, os humanos precisariam rememorar (Benjamin, 1977, p.36–37; Benjamin, 1999h, p.718) a língua Adâmica do nome, permitindo que seu eco reverberasse no presente. A modernidade, portanto, existia como a possibilidade do *tikkun*, isto é, nas palavras de Gershom Scholem, como “a restauração e reparação messiânica que emenda e restaura o ser original das coisas, e da história também, após terem sido esmagados e corrompidos pela “quebra dos vasos” (Scholem, 1988, p.94). Até que essa potencialidade fosse materializada, a condição da modernidade poderia então, por implicação, ser definida como a ruptura da comunidade orgânica da tradução pura (em oposição à derivada). Na vida humana, essa condição manifestou-se como tagarelice secular, a queda da origem na pura língua; na vida natural, tomou a forma do lamento da natureza diante dos excessos e abusos experimentados pelas mãos humanas, mais particularmente em sua língua/linguagem. Combinando seu misticismo com uma filosofia romântica da natureza, o ensaio inicial de Benjamin de 1916 introduziu, assim, mais um motivo central que recorreria em sua obra como um todo: a linguagem da natureza, sempre correndo o risco de ser silenciada, alienada, objetificada e suprimida na e através da linguagem humana. Diante de tanta supernomeação humana, a natureza entregou-se ao silêncio da melancolia.

2 A mimese da língua/linguagem

Benjamin nunca renunciou por completo seu misticismo linguístico inicial, mantendo seu quadro de referência mesmo ao adotar o método histórico-materialista de análise cultural, o qual, ancorado em uma exegese da alegoria, culminaria no Projeto das *Passagens*. Quando em fevereiro de 1938 Scholem e Benjamin se encontraram pela última vez em Paris, Scholem ficou perplexo

com o fato de o tema central que seu amigo escolheu para discutir ter sido as conexões entre “Sobre a Faculdade Mimética” e o ensaio sobre a linguagem de 1916 (ver Scholem, 1931, p.205). Benjamin permaneceu convencido de que sua metafísica da linguagem inicial poderia fundamentar solidamente sua nova teoria de uma categoria antropológica pivotal e da faculdade humana, a saber, um modo primordial e autêntico de *mimese*, cujos sedimentos seriam encontrados na linguagem. Scholem, por sua vez, desacreditava que a linguagem-mágica teológica do jovem Benjamin pudesse coexistir com uma teoria da linguagem materialista (Brechtiana) dedicada mesmo a eliminação da magia, ou até mesmo com o trabalho da história em progresso no Projeto das *Passagens*. Scholem, impaciente com o que considerava ser a “Face de Janus” benjaminiana (Ibidem, p.209), tinha pouca compreensão do sincretismo judaico-marxista que seu amigo, assim como Bloch, abraçava, sustentando que uma união entre os dois era impossível.

Como fica amplamente evidente em suas cartas, Benjamin nunca questionou a fragilidade da mediação entre sua filosofia da linguagem da juventude e seus textos posteriores, *perspectiva* do materialismo dialético (Benjamin, 1994, p.372) — Embora ele tenha admitido que seu estudo sobre mimese era “de certa forma, um texto peculiar” (Ibidem, p.406). A língua/linguagem equivalia a um “arquivo de semelhanças não sensíveis” e “correspondências não sensíveis” (Benjamin, 1999h, p.722), a última morada de um dom humano primitivo, mais potente e abrangente, para a *mimese*. Beirando o esotérico e o oculto, o estudo minou a pesquisa antropológica moderna sobre a *mimese* para dar lugar a uma experiência quase religiosa do mundo, impregnada de semelhanças espirituais não sensíveis. Oscilando entre antropologia e religião, Benjamin fundiu sua nova teoria da mimese com a ideia Freudiana de um modo de comunicação telepata filogenético, precedendo a origem da língua (Benjamin, 1982, p.953). Ao mesmo tempo, ele disse ter encontrado o fenômeno da “semelhança não sensível” no *Zohar*, especialmente na “forma como [seu autor] considera a formação de sons, e ainda mais os signos escritos, depósitos das conexões do mundo”, sendo cuidadoso ao rejeitar a visão do *Zohar* de que tais semelhanças fluíam de uma emanção e não de uma “origem mimética” (Benjamin, 1994, p.512). Talvez, as constatações conflitantes dessas duas fontes — a mais sóbria psicanálise e a cabala espiritualizada — ajudaram em parte a explicar as discrepâncias que existiram entre a versão mais antiga e longa do estudo — “Doutrina das semelhanças” (Berlim, 1933) — e o projeto revisado e com cortes que

Benjamin preparou alguns meses antes em Ibiza, agora chamado “Sobre a Faculdade Mimética”¹¹. Enquanto a primeira versão se alinhava diretamente com uma concepção mística e teológica sobre a linguagem, a segunda visava a uma visão mais “naturalista” do fenômeno — Para usar o feliz termo sugerido por Schweppenhäuser e Tiedmann (Benjamin, 1982, p.950). Obscurecendo as referências ao misticismo, à teologia e, crucialmente, ao resíduo mágico na linguagem, o texto subsequente, “Sobre a Faculdade Mimética”, concluiu que o “nível de comportamento mimético” superior da linguagem havia liquidado os poderes anteriores da magia (Benjamin, 1999h, p.772) — um posicionamento que talvez reflita o esforço de Benjamin em se aproximar da práxis da linguagem reduzida e não aurática de Scheerbart e Brecht, desprovida de toda magia (Ibidem, p.733).

Apesar de sua aversão ao arcabouço neokantiano de Cassirer, Benjamin pode ter se atentado a seu influente *Linguagem e Mito* (1925), que considerava a metáfora a mais antiga elaboração do pensamento mítico imerso na linguagem, ou seja, um modo de tradução enraizado no poder de gerar semelhanças. Contudo, as diferenças eram consideráveis. Benjamin não apenas expandiu o escopo da mimese a ponto de ela adquirir dimensões ontológicas, evocando um estado primevo e encantado de correspondências naturais nas quais até mesmo os objetos eram dotados de poder mimético; ele também revisou minuciosamente sua avaliação negativa inicial da mimese como um modo inautêntico de ser, cuja falsidade servia de contraponto à pureza da língua/linguagem que antes havia tomado forma. Essas referências anteriores à mimese “ruim”, por vezes veladas, podem ter sido influenciadas pela proibição judaica contra a idolatria, bem como pela crítica platônica à mimese em *A República*. A primeira obra significativa de Benjamin a romper explicitamente com essa recusa do mimético foi *A Origem do Drama Barroco Alemão*, cujo estudo da alegoria antecipa sua teoria da imagem dialética. Pela primeira vez, Benjamin ponderou seriamente as relações dialéticas entre imagem e língua/linguagem, antecipando sua posterior e plena fascinação pela cultura da imagem na fotografia e no cinema. Contudo, o estudo da mimese aventurou-se ainda mais, já que se mostrou disposto a postular um estágio mimético anterior à aquisição da linguagem. Liberta de suas conotações platônicas negativas, a faculdade mimética foi modelada a partir da *Poética* de Aristóteles, que havia isolado a mimese como uma atividade humana fundamental. Ser

¹¹ O texto *Doutrina das semelhanças* foi preservado em um caderno dos anos de 1931 a 1933, que incluía versões do místico “*Agesilaus Santander*”, também escrito em Ibiza. Diante dos horrores do Nacional-Socialismo, Benjamin refletiu ali sobre o significado da prática judaica de dar às crianças nomes secretos. Ver o relato de Gershom Scholem em “*Walter Benjamin und sein Engel*”, na página 55, assim como uma anotação precoce sobre o nome de Walter Benjamin no *Projeto das Passagens* (Benjamin, 1999g, p.868; Q°, 24), discutida abaixo.

dotado da capacidade mimética significava possuir a habilidade não apenas de reconhecer (recepção), mas também de produzir semelhanças (espontaneidade). Reelaborando sua compreensão de 1916 da recepção humana como eco, Benjamin definiu, então, o mundo das correspondências naturais como os “estímulos e despertadores da capacidade mimética, que lhes responde no homem” (Benjamin, 1999b, p.695).

Com uma visão tanto ontogenética quanto filogenética da história, a mimese, quando estudada sob a primeira perspectiva, pode manifestar-se nas brincadeiras cotidianas da criança, mantendo-se próxima à afirmação de Aristóteles de que “desde a infância é instintivo do ser humano imitar” (Aristóteles, 1985). A obra autobiográfica de Benjamin, *Infância Berlinense: 1900*, ofereceu-nos diversos exemplos de sua própria infância, enquanto sua coleção adulta de livros infantis preservou o poder da imagem ilustrativa mimética no presente. Uma abordagem filogenética, em contraste, desvelaria as camadas históricas que cobriram a capacidade mimética, sua fragilidade no presente e a dispersão das correspondências mágicas — um estado que distinguiu acentuadamente os modernos dos antigos. O horóscopo, em outros tempos, era mais do que uma simples ferramenta auxiliar; era também um nexos astrológico que ligava micro e macrocosmo, uma totalidade experiencial que mapeava como as constelações estelares eram repetidas e imitadas por indivíduos e coletivos. Fundamentalmente, a capacidade mimética mitigada refletia um empobrecimento do aparato perceptivo, que se tornou progressivamente menos capaz de perceber semelhanças que se apresentavam imediata e instantaneamente, surgindo no momento do *Nu* (agora, instante). Somente a linguagem, a mais alta manifestação do gênio mimético, permaneceu inalterada em nossa habilidade primeva de reconhecer semelhanças entre as constelações astrais e nós mesmos.

Até um certo ponto, a teoria linguística sempre reconheceu a capacidade mimética na onomatopeia¹². Benjamin, porém, recusou-se a considerar a onomatopeia meramente em seu sentido empírico e filológico, ou seja, como uma imitação natural do som. Em vez disso, ele a

¹² Citando favoravelmente Rudolf Leonhard, para quem cada palavra — para não dizer toda a linguagem — era onomatopeica (Benjamin, 1999b, p.696), Benjamin, na verdade, dava continuidade à sua discussão anterior sobre a onomatopeia em *A Origem do Drama Trágico Alemão* (Benjamin, 1977, p.204) e no ensaio sobre Kraus de 1931. Ele também reconsiderou a questão em um longo ensaio de resenha sobre sociologia da linguagem, encomendado pelo Instituto de Pesquisa Social. Em sua maior parte, tratava-se de um relato seco e reprodutivo das pesquisas predominantes na área, o que lhe renderia a calorosa aprovação de Brecht. No entanto, o ensaio terminava em um tom vívido e entusiástico, atestando o fascínio de Benjamin por um modo de expressão não linguístico, mimético e corporal, que também alimentava sua admiração pela duvidosa ciência da grafologia de Klages (“Graphology Old and New”, Benjamin, 1999h, p.398–400).

expandiu, primeiramente, para incluir os registros de eco e rima, cujo ressoar lúdico de uma linguagem mais original foi central para *A Origem do Drama Barroco Alemão* e para o ensaio sobre Kraus (Benjamin, 1977, p.210; Benjamin, 1999h, p.451–54).¹³ Benjamin não parou por aí. Indo ainda mais longe, sua teoria da semelhança expandiu a onomatopeia para incluir as semelhanças não-sensíveis, pelas quais palavras de diferentes idiomas se agrupavam em torno do mesmo significante. O que, então, Benjamin fez aqui para reinterpretar implicitamente o ensaio sobre tradução de 1921, no qual ele agora projetou a doutrina da semelhança? Mais importante ainda, à semelhança no nível do som precisava ser adicionada uma semelhança não-sensível no nível da escrita e da escritura. Confirmando que a instância mais intrigante da semelhança não-sensível era entre o escrito e o falado, a grafologia desvelava as imagens, ou quebra-cabeças visuais, depositadas no manuscrito como o repositório do inconsciente. A escrita original, para Benjamin, então, não era a produção de signos convencionais, mas uma atividade ideográfica, tal como a discussão dos hieróglifos em *A Origem do Drama Barroco Alemão* já havia sugerido. Assim como a linguagem falada, a própria escritura seria um arquivo de semelhanças, ou correspondências, não-sensíveis (nesse aspecto, veja também o fragmento “Astrologia”, [Benjamin, 1996c, 684]). A divinação cedeu seus poderes ao meio não-mediato da linguagem, para que as coisas estivessem agora presentes imanentemente, vivendo como essências na linguagem — uma verdade condensada na palavra hebraica *beth*, que era a “raiz” para “casa” — (Benjamin, 1999h, p.696), esperando para serem apreendidas pelo olhar atento do leitor estudioso. “Coletar[herauslesen: juntar, coletar, colher, extrair de] na base das semelhanças”, afirmou Benjamin em suas anotações, devia ser considerada como “a forma primeva de leitura[lesen]” (Benjamin, 1996c, p.696). Seja uma leitura profana ou mágica (como na astrologia), a leitura era o dom que capacitava o espírito a participar de outra temporalidade, na qual as semelhanças irrompiam da torrente das coisas. Tais atos de iluminação, contudo, requeriam que o mimético se manifestasse através do lado semiótico e comunicativo da linguagem. Somente através da materialidade das letras, a “função mágica do alfabeto” (Ibidem, p.718), a imagem-enigma, ou *rebus*, poderia se tornar visível. Essa união mágica de matéria e espírito, ou, ao menos, a “Doutrina das Semelhanças” parecia sugerir, devia corresponder à absorção da leitura, um estado no qual o leitor habitava, ou literalmente (*wörtlich*) residia, um mundo de semelhança através das palavras.

¹³ Para uma interpretação mais detalhada do ensaio sobre Kraus, ver meu (1998) *Walter Benjamin's Other History: Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels*.

Foi em “imagens do pensamento” (*Denkbild*) de 1933 que melhor capturou a dinâmica desse estilo encantado de leitura. Nessa imagem, Benjamin conectou a habilidade das crianças de tratar as palavras como “cavernas, com os mais estranhos corredores conectando-as”, aos atos cotidianos de leitura, quando os textos são lidos não pelo sentido, mas “pelos nomes e fórmulas que saltam do texto para o leitor”, sendo o “sentido” “meramente o pano de fundo sobre o qual repousa a sombra que eles projetam, como figuras em relevo”. Contudo, uma segunda vertente levou a comentários de textos sagrados, pois em sua interpretação o estudante “se fixaria em palavras particulares, como se tivessem sido escolhidas conforme as regras do jogo” sabendo que, no final, elas lhe haviam sido “atribuídas” “como uma tarefa” (Ibidem, p.726).

Exausto, ao fim da proibição platônica da mimese, Benjamin desenvolveu assim um conceito redentor de imitação, que não mais se relacionava com a produção de uma cópia estética “transportável”, arrancada de um objeto externo. Em última análise, nosso dom de ver semelhanças provou ser o fraco rudimento de uma “compulsão mais poderosa para tornar-se semelhante e comportar-se mimeticamente” (Benjamin, 1999d, p.720). Impelido por essa poderosa pulsão, Benjamin, quando criança, encenou a palavra *Mummerehlen*, se tornando um mundo incompreensível para ele — Um episódio contado em suas lembranças, *Infância em Berlim*. Interessado no processo de se tornar e ser um com o mundo dos objetos, Benjamin retornou ao momento mágico que precede a nítida divisão entre objeto e sujeito na razão instrumental e tecnológica¹⁴. É justamente esse ajuste a um mundo mágico que avassalou o jovem Benjamin em *Infância Berlinense*, uma vinheta que ilustrava alegoricamente como uma alteridade radical veio a moldar o sujeito.

Semelhante à concepção adorniana, igualmente complexa, de uma mimese benéfica, a teoria de Benjamin descreveu um encontro com a alteridade da natureza que precedia seu estágio melancólico de lamentação — um registro da natureza que escapava totalmente à visão de mundo objetificadora das ciências naturais. Era justamente essa interação entre *percepção* mimética e *(re)produção* que Benjamin acreditava compor a experiência (*Erfahrung*) poética. Foi justamente esse “apaixonante culto da semelhança” que deu forma ao *intérieur* literário do escritor-místico francês, Marcel Proust, que, como uma “criança envelhecida”, provou-se “saudosos do mundo distorcido no estado de semelhança” (Benjamin, 1999e, p.239–40). Se os românticos foram os

¹⁴ Minha leitura aqui deve muito ao trabalho de Michael Weller (2001), “*Imitating Truth: Mimesis in Adorno’s Ästhetische Theorie*”. Para um estudo mais aprofundado da dialética da mimese, o leitor pode consultar *A Dialética do Esclarecimento* (1985), de Max Horkheimer e Theodor W. Adorno.

primeiros a compreenderem esse estado de semelhança no reino das correspondências, e se Baudelaire foi quem mais apaixonadamente conjurou sua aura, foi somente Proust que conseguiu revelar essas correspondências “em nossa vida vivida”. Seu foi o “trabalho de *la mémoire involontaire*”, a força rejuvenescedora que se iguala ao inexorável processo de envelhecimento” (Benjamin, 1999e, p.244). Somente quando avaliada no contexto dessa intrincada teia de conexões é possível compreender o que Benjamin anotou no início dos anos trinta: “Experiência (*Erfahrung*) consiste em semelhanças vividas” (Benjamin, 1999h, p.553). Essa constatação gnômica, contudo, perde seu ar de mistério quando relacionada a uma entrada de um rascunho inicial para o *Projeto Passagens*, no qual Benjamin, meditando sobre seu próprio nome, “W.B.”, definiu o nome como “o reino do semelhante”, enquanto a semelhança era o “órgão da experiência (*Erfahrung*)” (Benjamin, 1999g, p. 868). Como “objeto da mimese”, o nome simultaneamente reuniu o passado e o futuro de seu portador, pois ambos “preservam, mas também antecipam” o “habitus de uma vida vivida” (Benjamin, 1999g, p.868). Por fim, essas várias vertentes de referência convergiram nas notas de 1933, *Antíteses Sobre a Palavra e o Nome*, que visavam reconstruir os caminhos ocultos entre a teoria da linguagem de 1916 e a doutrina da mimese. Fechando o ciclo, essas notas retornaram em ciclo da linguagem para o reino das semelhanças auráticas, culminando em uma sublime teoria da rememoração: “Historicamente”, meditou Benjamin, “a aparência fugaz da semelhança tem o caráter de uma anamnese — isto é, de uma semelhança perdida, liberta da tendência a se dissipar. Essa semelhança perdida, que existia no tempo, prevalece no espírito adâmico da linguagem” (Benjamin, 1996c, p.718), ou seja, no poder rememorativo do nome. Por fim, então, a mimese, ou o reconhecimento e a produção de semelhanças sensíveis e não-sensíveis (baseadas na língua/linguagem), exigiam um modo alterado de percepção, que não era diferente da sensibilidade que marcava o poeta ou o teólogo.

Sendo tanto alegorista quanto coletor de linguagem, Benjamin, durante os anos de sua pesquisa, quis libertar a língua/linguagem, revivendo sua força original e produtiva. Em conformidade com a fisionomia do coletor, em exposição no *Projeto Passagens*, ele reuniu espécimes puros, não alterados, não minerados da linguagem, esperando evitar sua redução a um mero meio de comunicação; a um tráfico de moedas gastas, exploradas por seu valor de troca — fossem elas perpetuadas pelo jargão do neokantianismo ou pelos slogans vazios empunhados por pelo menos parte da cultura moderna de informação em massa. “Em conformidade com a figura do alegorista, contudo, Benjamin permaneceu enredado em uma relação dupla e dialética com a

linguagem: buscando recapturar parte de seu sentido primevo (*Sinn*) e natureza simbólica, que ele perscrutou com a profundidade do meditador melancólico, ele também reconheceu as operações alegóricas necessárias de alienação e desfamiliarização da língua/linguagem. A mesma dualidade, por fim, marcou suas propostas para uma forma alterada de leitura e para a observância de um ritmo acelerado, a fim de apreender “o momento crítico” (Ibidem, p.698), algo que a leitura profana tinha em comum com sua variante mágica mais antiga. Pois, como indubitavelmente sugerem seus escritos sobre a linguagem, se a realidade da linguagem exigia um estilo de leitura que pudesse lidar com sua força interruptiva, semelhante a uma cesura, também clamava por outro dom: a habilidade de reconhecer o clarão de um relâmpago, a magia das semelhanças e correspondências, tanto em textos poéticos, históricos e seculares quanto em textos sagrados.

Referências

ARISTÓTELES. *Poetics*. Edited by James Hutton. New York: Norton, 1982.

HANSEN, Beatrice. *Walter Benjamin's Other History: Of Stones, Animals, Human Beings, and Angels*. London; Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1998.

BENJAMIN, Walter. *The Correspondences of Walter Benjamin, 1910-1940*. Edited by Gershom Scholem and Theodor W. Adorno. Translated by Manfred R. Jacobson and Evelyn M. Jacobson. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

BENJAMIN, Walter. On Language as Such and on the Language of Man. In: BENJAMIN, Walter. *Selected Writings, Volume 1: 1913-1926*. Edited by Marcus Bullock and Michael W. Jennings. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1996. p. 62-74 A.

BENJAMIN, Walter. The Concept of Criticism in German Romanticism. In: BENJAMIN, Walter. *Selected Writings, Volume 1: 1913-1926*. Edited by Marcus Bullock and Michael W. Jennings. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1996. p. 116-200 B.

BENJAMIN, Walter. The Task of the Translator. In: BENJAMIN, Walter. *Selected Writings, Volume 1: 1913-1926*. Edited by Marcus Bullock and Michael W. Jennings. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1996 C. p. 253-263.

BENJAMIN, Walter. *Selected Writings, Volume 1: 1913-1926*. Edited by Marcus Bullock and Michael W. Jennings. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1996 D.

BENJAMIN, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. Translated by John Osborne. London: NLB, 1977.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften. Band II, Teil 1: Abhandlungen; Teil 2: Aufsätze, Vorträge; Teil 3: Rezensionen*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Briefe. Band 1: 1910-1918*. Herausgegeben von Christoph Gödde und Henri Lonitz. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.

BENJAMIN, Walter. Agesilaus Santander. In: BENJAMIN, Walter. *Selected Writings, Volume 2: 1931-1934*. Edited by Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith. Translated by Rodney Livingstone et al. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1999 A. p. 712-714.

BENJAMIN, Walter. Doctrine of the Similar. In: BENJAMIN, Walter. *Selected Writings, Volume 2: 1927-1934*. Edited by Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith. Translated by Rodney Livingstone et al. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1999 B. p. 694-698.

BENJAMIN, Walter. Experience and Poverty. In: BENJAMIN, Walter. *Selected Writings, Volume 2: 1927-1934*. Translated by Rodney Livingstone et al.; edited by Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Marcus Bullock. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1999 C. p. 731-736.

BENJAMIN, Walter. On the Mimetic Faculty. In: BENJAMIN, Walter. *Selected Writings, Volume 2: 1927-1934*. Edited by Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith. Translated by Rodney Livingstone et al. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1999 D. p. 699-702.

BENJAMIN, Walter. The Image of Proust. In: BENJAMIN, Walter. *Selected Writings, Volume 2: 1927-1934*. Edited by Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith. Translated by Rodney Livingstone et al. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1999 E. p. 6-12.

BENJAMIN, Walter. Karl Kraus. In: BENJAMIN, Walter. *Selected Writings, Volume 2: 1927-1934*. Edited by Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith. Translated by Rodney Livingstone et al. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1999 F. p. 433-460.

BENJAMIN, Walter. *The Arcades Project*. Translated by Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1999 G.

BENJAMIN, Walter. *Selected Writings, Volume 2: 1927-1934*. Edited by Michael W. Jennings, Howard Eiland, and Gary Smith. Translated by Rodney Livingstone et al. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1999 H.

BENJAMIN, Walter. *Selected Writings. Volume 3: 1935-1938*. Editado por Michael W. Jennings, Howard Eiland e Gary Smith. Tradução de Edmund Jephcott e outros. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002.

BENJAMIN, Walter. On Some Motifs in Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter. *Selected Writings, Volume 4: 1938-1940*. Translated by Edmund Jephcott et al.; edited by Howard Eiland and Michael W. Jennings. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 2003. p. 313-355.

BENJAMIN, Walter. *Sobre o programa da filosofia por vir*. Trad. Helano Ribeiro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2019.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestética: O “Ensaio sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. *Travessia*, Florianópolis, n. 33, 1996. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/16568>. Acesso em: 28 jul. 2025.

DERRIDA, Jacques. *Do espírito: Heidegger e a questão*. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1990.

HAMANN, Johann Georg. Aesthetica in Nuce. In: NISBET, H. B. (Ed.). *German Aesthetic and Literary Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. p. 141.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

MENNINGHAUS, Winfried. *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.

SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin: The Story of a Friendship*. Translated by Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1981.

SCHOLEM, Gershom (Ed.). *Zohar, The Book of Splendor: Basic Readings from the Kabbalah*. New York: Schocken Books, 1977.

WELLER, Michael. *Imitating Truth: Mimesis in Adorno's Ästhetische Theorie*. 2001. Tese (Doutorado em Filosofia) – Harvard University, Cambridge, MA, 2001.

WOLIN, Richard. *Walter Benjamin: An Aesthetic of Redemption*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1994.

Recebido em: 26/06/2025.

Aceito em: 29/07/2025.

“A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar”: que natureza? Notas sobre natureza, técnica e política em Walter Benjamin

Rafael Alonso¹

Resumo: À guisa de introdução, o ensaio toma um conjunto de passagens de “O narrador”, de Walter Benjamin, que remete a imagens da natureza ou a “metáforas naturais”, como aqui se nomeia. O intuito é mostrar como, inicialmente, Benjamin desenha o seu narrador em proximidade à natureza, com toda generalidade que o termo imprime, compatível com a tradição da oralidade, o artesanato como meio principal de trabalho, o modo de vida camponês e comerciante, etc. Contudo, a partir da leitura detida destas mesmas passagens, e com o auxílio de autores como Vilém Flusser, Susan Buck-Morss, Giorgio Agamben e Hans Vaihinger, o ensaio descarta o desejo, em Benjamin, de retorno a uma natureza primordial, hipótese reforçada pelo avanço da discussão aos textos em que o filósofo alemão trata diretamente das técnicas de produção e reprodução da imagem.

Palavras-Chave: Walter Benjamin; Natureza; Técnica; Narrador; Imagem.

Title: “It is a different nature which speaks to the camera than speaks to the eye”: which nature? Notes on nature, technique and politics in Walter Benjamin.

Abstract: As an introduction, the essay starts with some passages from Walter Benjamin's “The Storyteller”, which refer to images of nature or “natural metaphors”, as they are called here. The aim is to show how, at first, Benjamin brings his storyteller closer to nature, with all the generality that this term implies, compatible with the tradition of orality, crafts as the main means of work, the peasant and mercantile way of life, etc. However, from a detailed reading of these same passages, and with the help of authors such as Vilém Flusser, Susan Buck-Morss, Giorgio Agamben and Hans Vaihinger, the essay dismisses Benjamin's desire to return to a primordial nature, the essay dismisses Benjamin's desire to return to a primordial nature, a hypothesis that is reinforced when discussing the texts in which the German philosopher deals directly with the techniques of image production and reproduction.

Keywords: Walter Benjamin; Nature; Technique; Storyteller; Image.

“Ou melhor, esses traços aparecem, como um rosto humano ou um corpo de animal aparecem num rochedo, para um observador localizado numa distância apropriada e num ângulo favorável” (Benjamin, 1994a, p. 197)

“Embora ocasionalmente se interesse pelo maravilhoso, em questões de piedade preferia uma atitude solidamente natural” (Benjamin, 1994a, p. 200)

¹ Bolsista Fapesp de Pós-doutorado junto ao Departamento de Teoria Literária (DTL) e ao Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária (PPGTHL) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

“Devemos imaginar a transformação das formas épicas segundo ritmos comparáveis aos que presidiram à transformação da crosta terrestre no decorrer dos milênios” (Benjamin, 1994a, p. 202)

“Por isso, essa história do antigo Egito ainda é capaz, depois de milênios, de suscitar espanto e reflexão. Ela se assemelha a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas” (Benjamin, 1994a, p. 204)

“Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de reconta-la um dia” (Benjamin, 1994a, p. 204)

“O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. Seus ninhos – as atividades intimamente associadas ao tédio – já se extinguíram na cidade e estão em vias de extinção no campo” (Benjamin, 1994a, p. 204-205)

“A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade. Em outras palavras: suas histórias remetem à história natural” (Benjamin, 1994a, p. 208)

“Já se foi a época, diz Leskov, em que o homem podia sentir-se em harmonia com a natureza. Schiller chamava essa época o tempo da literatura ingênua. O narrador mantém sua fidelidade a essa época, e seu olhar não se desvia do relógio diante do qual desfila a procissão das criaturas, na qual a morte tem seu lugar, ou à frente do cortejo, ou como retardatária miserável” (Benjamin, 1994a, p. 210)

“Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. Uma escada que chega até o centro da terra e se perde nas nuvens – é a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento” (Benjamin, 1994a, p. 215)

“O feitiço libertador do conto de fadas não põe em cena a natureza como uma entidade mítica, mas indica a sua cumplicidade com o homem liberado. O adulto só percebe essa cumplicidade ocasionalmente, isto é, quando está feliz; para a criança, ela aparece pela primeira vez no conto de fadas e provoca nela uma sensação de felicidade” (Benjamin, 1994a, p. 215)

“A hierarquia do mundo das criaturas, que culmina na figura do justo, desce por múltiplos estratos até os abismos do inanimado. Convém ter em mente, a esse respeito, uma circunstância especial. Para Leskov, esse mundo se exprime menos através da voz humana que através do que ele chama, num dos seus contos mais significativos, ‘a voz da natureza’” (Benjamin, 1994a, p. 217)

“Contudo, poucos ousaram mergulhar nas profundezas da natureza inanimada, e não há muitas obras, na literatura narrativa recente, nas quais a voz do narrador anônimo, anterior a qualquer escrita, ressoe de modo tão audível como na história de Leskov” (Benjamin, 1994a, p. 219)

“Podemos dizer que os provérbios são ruínas de antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um acontecimento, como a hera abraça um muro” (Benjamin, 1994a, p. 221)

1 Introdução

Há, como se vê, no ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, de Walter Benjamin, uma gama enorme de ‘metáforas naturais’ ou de imagens da natureza que permitem ao autor constelar a figura do narrador autêntico, prefigurado no escritor russo Leskov. Este narrador, tipificado pela reunião do comerciante marítimo e do camponês sedentário ou, segundo a tradição do artesanato, este narrador parte mestre, parte discípulo, estava, na primeira metade do século XX, e juntamente com a experiência, em vias de extinção ou em queda. Como se sabe, em Benjamin, quando cai a experiência, decai a narração, já que só interessa ao pensador judeu a experiência que pode ser compartilhada, e que alimenta, assim, uma memória coletiva. A natureza, portanto, e num primeiro momento, surge em ‘O narrador’ como para compor figuras de linguagem que auxiliam Benjamin a situar espaço-temporalmente o seu narrador, a traçar as suas linhas gerais. A construir um modelo.

Mas a natureza contribui, também, para delinear o método, o ‘como’ da narração. A narração que Benjamin tem em vista é uma forma artesanal de comunicação. O narrador é este que ‘sabe por ouvir dizer’, que imprime a história que escuta na substância viva de seu pensamento, que fala não apenas com a voz, mas com os gestos do corpo, e que tem sempre, diante de si, o seu interlocutor. O narrador benjaminiano não é inteligente; é sábio. Este narrador, que se não está imune, ainda não foi completamente contaminado pela segregação individualista imposta pelo romance e pela exigência factual da informação jornalística, e que pode ser capaz de fazer da memória a mais épica de todas as faculdades, leva uma vida ‘natural’: estrutura a sua existência na tradição que chega pela oralidade, extrai o seu sustento em formas de trabalho não dominadas pelo sistema de produção capitalista e mantém uma relação de intimidade com a morte.

O narrador não joga a morte para debaixo do tapete, como faz o burguês, mas a assume como pressuposto natural da vida. O peso ritualístico da morte confere autoridade ao conteúdo da narração e dá ao próprio narrador a responsabilidade de se colocar como agente da história. É a morte que garante ao narrador de Benjamin o seu carácter ‘ancestral’, que marca com o corte da finitude uma experiência, uma vida vivida que agora deve ser contada às gerações vindouras. É através da morte que o narrador sobrevive, narrativamente, para além de sua existência física

e objetiva. Este narrador, aliás, não narra apenas aquilo que vive, mas aquilo que escuta; não dá conselhos, mas continua as histórias dos outros. Faz das histórias dos outros a sua história.

Para a presente reflexão, este ponto merece especial atenção. O narrador imaginado por Benjamin é um narrador que, com alguma reserva, poderíamos chamar de ‘corporal’. Ele está de ‘corpo presente’ nas histórias que conta ou escuta, assim como ‘incorpora’ no tecido do seu pensamento as histórias que lhe atravessam. Contudo, o carácter vivo, material ou, como se acaba de insistir, corporal da narração, não implica dizer que este narrador compartilhe, necessariamente, histórias ‘verdadeiras’, isto é, vivências que ele mesmo tenha experimentado. Em igual sentido, postular uma forma artesanal ou natural de comunicação não implica imaginar exclusivamente um modo de vida bucólico, integrado à natureza e organizado por esforços manufaturados.

Uma das hipóteses que se defende aqui é que a potência de narração que Benjamin deseja ressaltar, e que, em sua opinião, encontra-se em crise na primeira metade do século XX, não se concentra, apenas, na experiência supostamente vivida, mas no movimento performativo da própria narração, o que inclui a presença física do narrador, é certo, mas igualmente a capacidade da linguagem em ato de produzir sentido a partir dela própria. O tema da narração assume carácter de verdade no momento em que entra em cena. A verdade benjaminiana é também teatral – barroca, caso se prefira. A forma não precede o conteúdo, assim como o método não instrumentaliza a teoria. Narrar é já uma experiência. Como se lê em “O narrador”:

Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de reconta-la um dia (Benjamin, 1994a, p. 204).

Deste modo, fica claro que o aspecto de verdade a que se alude não é o de uma verdade factual, isto é, comprovável. Segundo o próprio Benjamin, é a informação jornalística que opera a partir da verificabilidade, assim como Hans Vaihinger (2011), no conhecido tratado “A filosofia do como se”, de 1911, afirma que, diferentemente das hipóteses científicas, os pressupostos ficcionais não carecem de verificação. A partir da passagem citada, pode-se depreender que a renúncia às ‘sutilezas psicológicas’ não mira somente o desprezo aos fluxos de consciência, característicos do romance da virada do século, mas visa evitar a subjetividade do narrador. Para além de não contar uma história sobre si mesmo, o narrador benjaminiano se dissolve no ato da narração. A efetividade do processo narrativo como que demanda, em sentido psicanalítico, a dissolução do ‘eu’. Narrar não é, definitivamente, uma atividade narcísica. Ao contrário: é justamente aos narcóticos, químicos ou sensoriais, que compartilham com

‘narcísico’ a raiz etimológica *narké* (entorpecimento, estupefação, sono), que Susan Buck-Morss (1996), relendo o ensaio sobre a ‘A obra de arte’, associa as fantasmagorias contemporâneas.

Se, por vezes, Benjamin desenha um modelo de narrador perdido no tempo, engolido pelas formas hodiernas do relato, não há, contudo, um esforço de ‘essencialização’ deste mesmo narrador. Caso se aceite esta pista, então se pode aventar que, se o narrador de Benjamin está em vias de desaparecer, como avalia o pensador alemão, a sua sobrevivência, de outra parte, não depende de um contexto específico e, mais importante, prescinde do retorno a uma forma de vida arcaica ou envolta à natureza, ou a uma ideia mítica de natureza:

O feitiço libertador do conto de fadas não põe em cena a natureza como uma entidade mítica, mas indica a sua cumplicidade com o homem liberado. O adulto só percebe essa cumplicidade ocasionalmente, isto é, quando está feliz; para a criança, ela aparece pela primeira vez no conto de fadas e provoca nela uma sensação de felicidade (Benjamin, 1994a, p. 215).

2 O narrador natural

O narrador de Benjamin, então, demanda ‘formas naturais’ de vida. Embora um dos méritos de Leskov, para Benjamin, foi o de ter, trabalhando para uma empresa inglesa, viajado pelo interior agrário da Rússia e frequentado pequenos camponeses, o teórico alemão não reivindica um narrador-artesão, mas um narrador-artesanal. Não postula um contato próximo à natureza, mas ao natural. Estas considerações tornam-se relevantes na medida em que, principalmente nos tempos que correm, embora tal estratégia não seja nova, é comum esbarrar com teorias filosóficas que, na falta de um modelo ocidental de referência, que conjugue outra vez o sagrado e o profano (a natureza e a cultura, a palavra e a coisa, etc.), recorram a formas de expressão e vivência tomadas por ‘autênticas’, formas estas geralmente associadas a comunidades ditas ‘primitivas’, ou seja: busca-se na definição genérica de ‘primitivo’ a contraparte de nossa condição fraturada.

Ainda que nos limitássemos aos argumentos mais simples, os problemas conceituais não deixariam de se apresentar, afinal: o que significa estar próximo à natureza? Como traduzir, em termos existenciais, uma vida em comunhão com a natureza? A quem está assegurada a possibilidade de viver junto à natureza? Que meios conduzem essa vida integrada à natureza a uma forma narrativa efetiva? É a uma natureza primordial que caberia voltar para gozar da vida plena? A quem cabe falar em nome da natureza? Que significa, neste contexto, falar em *arte ecológica*, *ecoart*, *ecocrítica*? Que natureza, no fim das contas, é essa?

Diante dessas questões, a sugestão é que Benjamin forja um conceito de narração que, na condição de um modelo, embora organize e oriente uma prática, não deve ser reproduzido

ou imitado. Tal conceito está distante, portanto, da lógica mimética de representação. O narrador exemplar de Benjamin pode ser Leskov, mas pode ser também Proust ou Kafka. No contexto brasileiro, o filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser fala em termos próximos a respeito do suposto regionalismo de Guimarães Rosa. Para Flusser, Rosa assume o interior mineiro como cenário de suas histórias, antes de tudo, porque o sertão, como seu lugar de nascimento, representa uma ‘humanidade primordial’, o que é diferente de uma origem fundante ou de uma raiz biográfica que justifique os textos ficcionais:

Porque humanidade primordial, o que é isto a não ser a nossa própria origem? Se para Tolstoi o campo russo é a origem do mito, e para Kafka as tortuosas ruas de Praga, são, para GR, as veredas do sertão mineiro o palco da luta do espírito humano contra o diabo e em busca da eternidade. Neste sentido, sim, GR é regional, tão regional quanto Tolstoi e Kafka. Só que o sertão mineiro do qual ele nos conta não está no mapa, mas no fundo da sua consciência e portanto também da nossa, porque não está situado dentro da geografia mas dentro do existencialmente sorvível. O sertão mineiro de GR é vizinho, senão idêntico, com o campo russo e as ruas tortuosas de Praga. A força narrativa de GR cria tipos sertanejos, mas esses tipos são parentes dos tipos tolstoianos e kafkianos muito mais que de gente mineira. E se alguns creem o contrário, e pensam que GR se inspira na chamada “realidade mineira”, responderei que os personagens dos contos de GR são muito mais reais que qualquer caboclo vivo ou morto, porque são parceiros reais das nossas conversas íntimas, são portanto “mitsein” autênticos da nossa existência (Flusser, inédito).

Em “Infância e história”, de 1978, Giorgio Agamben afirma que a expropriação da experiência estava implícita no projeto da ciência moderna. Segundo ele, a comprovação científica das experiências humanas, a tradução de impressões sensíveis e subjetivas em números e em estatística, transfere a experiência o mais completamente possível para fora do humano. Na medida em que as experiências podem ser traduzidas em termos quantitativos, a ciência se capacita a prever situações e impressões futuras, tendo como base instrumentos e números, mas deixando de lado experiências concretas. Conforme Agamben, a grande revolução da ciência moderna não se limitou a separar o humano de suas experiências, mas em fundir experiência e conhecimento em um sujeito único: “... referir conhecimento e experiência a um sujeito único, que nada mais é que a sua coincidência em um ponto arquimediano abstrato: o ego cogito cartesiano, a consciência” (Agamben, 2005, p. 28).

Posto isso, se persiste um elemento ‘natural’ no narrador benjaminiano é porque este pode compartilhar as experiências que vivencia imediatamente, isto é, em relação não-positivada e não-cientificista com o meio e com os outros com os quais forma comunidade. O narrador de Benjamin controla a sua experiência, mas não no sentido de fazer dela um experimento, como indica Agamben. Caso se aproveite as palavras de Vilém Flusser, o narrador que temos em vista situa o seu relato dentro do ‘existencialmente sorvível’.

Os soldados da Primeira Guerra Mundial que, segundo Benjamin, retornam do campo de batalha mudos, expostos que foram a uma experiência extrema e totalizante, não ignoram, apenas, a verdade da guerra, mas se mostram inaptos a tornar ‘sorvíveis’ as sensações que lhe atravessaram o corpo. O narrador benjaminiano não se sente o centro do mundo, isto é, não ocupa, cartesianamente, um ponto privilegiado de observação, mas alimenta o desejo de uma *presença* nos limiares espaço-temporais em que atua. É, nestes termos, responsável, em nível ético destacado, já que pode responder ao que lhe ocorre.

A mesma linha de raciocínio se aplica à experiência do choque que, para Benjamin, era a experiência característica da modernidade. A vida na metrópole urbana se resume a um responder constante aos estímulos sensoriais a que somos submetidos, e que contemplam das atividades mais básicas (caminhar na rua, ir ao supermercado, pegar um transporte público) até as mais complexas (formas de trabalho, estratégias de estudo, espaços de arte). A sobrevivência no mundo moderno (que é o de Poe, o de Baudelaire e o do próprio Benjamin) depende da nossa capacidade de reagir ativamente a esses choques. Tal reação compreende a habilidade para organizar intelectualmente esta profusão sensorial generalizada. Tornar a experiência sorvível é, portanto, uma atividade estética, e por isso mesmo política, antes de ser ‘natural’.

O narrador benjaminiano não é, assim, consciente de si, mas demonstra uma capacidade estética que lhe permite articular conscientemente as experiências que vive. Como se afirma hoje em dia, sobretudo no que compete a formas de vida outras, como a dos povos originários, a sua ontologia não se separa da sua epistemologia. Ele vive aquilo que conhece e conhece aquilo que vive, um pouco como o *vampyroteuthis infernalis*, polvo assumido por Vilém Flusser (2011a) como personagem de seu livro filosófico-ficcional homônimo, que habita na escuridão do oceano, em noite eterna, e assim visualiza no mundo ‘externo’ apenas as imagens projetadas pela sépia que partem do seu próprio ‘interior’, ou seja, as categorias de mundo do animal traduzem as categorias de sua linguagem.

Não é, portanto, que a linguagem do bicho descreva, analise ou explique o mundo, mas o mundo, tal como aparece, aparece em razão da linguagem colorida do polvo. Por esta via de pensamento, não haveria uma anterioridade entre mundo e linguagem, isto é, a linguagem não seria descritiva ou prescritiva –, mas se constituiria conjuntamente à realidade visada. É com argumento semelhante que Flusser (2008) interpreta a não-existência do diabo em Guimarães Rosa, já que é o diabo, sinônimo do tempo, que torna irreal a realidade. A fenomenalização do mundo é a prova direta de que fenômenos não existem. Neste ponto, poderíamos perguntar o que significa, no âmbito acadêmico, ‘estudar’ um fenômeno ou, por vias tortas, o que implica tomar a literatura como ‘campo do simbólico’.

3 O narrador técnico

No mesmo momento em que Benjamin, ao desenhar o seu modelo de narrador, avalia o que estaríamos perdendo (tradição oral, trabalho manual, experiência, narrativas longas), ele também tenta pressentir, em ensaios como “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” e “Pequena história da fotografia”, o que poderíamos estar ganhando, sem deixar de alertar os seus leitores sobre o pior dos cenários, num caso e no outro.

Quando exemplifica o conceito de aura, por exemplo, este contato com o ‘aqui e agora’ da obra de arte original, a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que esta esteja, Benjamin nos diz que “observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho” (Benjamin, 1994b, 170). Sem voltar à improdutiva celeuma a respeito de se Benjamin está lamentando ou festejando a ‘perda da aura’, importa ressaltar que ele lança mão de mais uma ‘imagem da natureza’ para fazer o seu leitor imaginar a aura e, sendo assim, menos do que supor que passaríamos a manter relações pouco verdadeiras ou auráticas com as obras de arte, Benjamin sugere que estas relações passariam a ser mediadas tecnicamente.

Se aproximamos, agora, as ideias de ambos os textos, fica claro que, em ‘O narrador’, Benjamin não convoca a um retorno a uma natureza primordial, humana ou não, mas a uma ‘naturalidade’ que leve em conta a consciência da morte e o aparato sensorial do corpo. Em abono a esta argumentação, poderíamos ainda evocar as ‘teses sobre a história’, do mesmo autor (1994c), por meio das quais rejeita a noção de progresso e defende uma estratégia de citação que transforma a história no lócus da emergência (*Ursprung*), que é o exato oposto de uma origem fundante que tende a orientar a narrativa da perspectiva dos vencedores.

A natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar. A questão que se levanta, assim, é o que a câmera poderá oferecer ao olhar, e à leitura, e até que ponto seremos capazes de elaborar teorias estéticas que não sejam apropriáveis pelo fascismo, desejo pronunciado por Benjamin. Se não está em jogo um retorno a uma forma ‘natural’ de narração, ou seja, se o narrador ‘modelo’ de Benjamin pode ser localizado na simbiose do comerciante e do camponês, mas dela não depende a sua continuidade no tempo, a reflexão sobre os novos meios de produção e reprodução da imagem (sobretudo a fotografia e o cinema, no caso de Benjamin) pode ajudar a imaginar um narrador que, se não é natural, tampouco é naturalizado, e se faz uso da técnica, também não se assume um tecnocrata. Não é redundante recordar, a esse respeito, que ‘O narrador’ e ‘A obra de arte’ datam de 1936.

Benjamin se anima com a produção fotográfica de seu tempo, apesar de admitir que o auge da fotografia ocorreu no primeiro decênio de sua invenção, que antecede a sua industrialização. De todo modo, ele elogia as plantas de Karl Blossfeldt, as ruas de uma Paris deserta de Eugène Atget, os retratos de alemães de August Sander, entre outros. Nas imagens destes fotógrafos, o olhar abre-se para a visão de algo que já estava no mundo, mas que só se tornou acessível através da reprodução técnica. A fotografia permitiria entrar em contato com o inconsciente ótico, assim como, para Benjamin, a psicanálise nos colocaria diante do inconsciente pulsional.

Mas o caso não é o de supor que os meios técnicos, graças aos seus recursos tecnológicos, nos assegurariam visualizar um mundo que, a olhos nus, nos estaria vedado. A técnica, para Benjamin, não é a virtuose, ou como assinala em ‘Pequena História’, não lhe interessa a fotografia capaz de realizar milhares de montagens a partir de uma lata de conserva, mas incapaz de compreender um único dos contextos humanos em que ela aparece. A técnica não nos abriria a chance de ver melhor aquilo que está no mundo, mas a de imaginar, através da reprodução, aquilo que não está no mundo mas pode estar na imagem. A reprodução, ao retirar a obra de arte do contexto de sua tradição, ou ao extrair o mundo do mundo, o natural da natureza, poderia favorecer, ao invés da criação de mundos fantasiosos, a recriação do comum, como sugere Jacques Rancière (2009).

Em 3 de julho de 1839, o físico François Arago defende a invenção de Daguerre, na Câmara dos Deputados, com as seguintes palavras: “Quando os inventores de um novo instrumento o aplicam à observação da natureza, o que eles esperam da descoberta é sempre uma pequena fração das descobertas sucessivas, em cuja origem está o instrumento” (Arago apud Benjamin, 1994d, p. 93). Ao que Benjamin complementa: “Em grandes linhas, o discurso abrange o domínio das novas técnicas, da Astrofísica à Filologia: ao lado da ideia de fotografar as estrelas, aparece a ideia de fotografar um corpus de hieróglifos egípcios” (Benjamin, 1994d, p. 93).

Assim, a câmera não concede ao seu manipulador uma visualização mais atenta da natureza, mas um rompimento com o natural. A perda da aura, em Benjamin, parece culminar na perda deste elemento natural, que se por um lado nos priva da tradição, por outro pode deslocar a arte do espaço teológico para o campo da política: “A técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca terá para nós” (Benjamin, 1994d, p. 94). Mas essa magia, para complementar com Vilém Flusser (2011b), é magia de segunda ordem, ou magia pós-histórica, já que posterior à ‘cultura alfabética’. A magia das imagens é subsequente à escrita, portanto não-ingênua e de outro nível ontológico, do mesmo modo que

o narrador ‘natural’ de Benjamin está situado em momento histórico que ultrapassa a ideia de uma vida indissociada da ‘natureza’. O narrador de Benjamin já assimilou, ao menos em teoria, os sofrimentos do jovem Werther². Em ‘A obra de arte’, Benjamin fala em ‘segunda natureza’, mesma expressão utilizada por seus amigos Theodor Adorno e Siegfried Kracauer, em ensaios contemporâneos:

Mas essa técnica emancipada se confronta com a sociedade moderna sob a forma de uma segunda natureza, não menos elementar que a sociedade primitiva, como provam as guerras e as crises econômicas. Diante dessa segunda natureza, que o homem inventou mas há muito não controla, somos obrigados a aprender, como outrora diante da primeira. Mais uma vez, a arte põe-se a serviço desse aprendizado (Benjamin, 1994b, p. 174).

4 O narrador naturalmente técnico ou tecnicamente natural e a alucinação coletiva

Benjamin, nestes mesmos ensaios dos anos 1930, aponta que a crise da democracia no Ocidente é a transformação no modo de exposição do político profissional, que não mais representaria diante do público, mas frente às câmeras. O que, inicialmente, está pensado no contexto da arte – a passagem do teatro ao cinema –, acaba por afetar as formas representativas sociais como um todo, e entre elas os discursos políticos. A manifestação política voltada ao aparelho abre a possibilidade do teste, e deve ser gravada, montada, editada, distorcida, falsificada. Segundo Benjamin (1994b), essa nova forma de se mostrar culmina numa corrida que teria por vencedores a *star* do cinema, o esportista e o ditador. Não se trata de dizer que a arte e a política não sejam, há muito tempo, retóricas, mas de sugerir que, dada a hipertrofia do seu apelo estético, a forma de organização do discurso político assume hoje um aspecto abertamente ficcional, ainda que nem sempre percebido e nem por isso facilmente criticável.

Os gestos e as palavras voltam-se não apenas ao mundo, mas principalmente na direção dos aparelhos: respondem a eles. A fala política tenta programar – antes de se tornar discurso, isto é, previamente ao seu caráter de acontecimento público – a forma como será editada e compartilhada; assim como se esforça por controlar, também de antemão, o *feedback* crítico. O que à primeira vista desenha-se como ato falho é, na verdade, armadilha semiótica.

Nenhum evento adequa-se melhor às possibilidades de captação do aparelho e aos impulsos sensoriais que jorram da tela do que a guerra. A preocupação de Benjamin, portanto, é com a naturalização (ou estetização) da guerra – e da política, por extensão. Com a mitologização técnica daquilo que já é técnico. Ocorre que, ao menos em Benjamin, evitar esta naturalização não passava pelo rechaço à técnica. O problema não é postular a técnica como segunda natureza, mas fazer dela algo natural. Não haveria, assim, um mundo concretamente

² Alusão ao livro de Johann Wolfgang von Goethe, “Os Sofrimentos do Jovem Werther”, publicado em 1774.

autêntico, que deveria ser procurado fora de toda mediação. O natural é o modelo, não é a meta. A segunda natureza não garante o retorno a uma natureza genuína, mas permite a crítica de nossos próprios modelos.

Em *A imagem pode matar?* A filósofa franco-argelina Marie-José Mondzain (2009) afirma que a revolução cristã marca a trajetória da única doutrina monoteísta a ter feito da imagem o emblema do seu poder e o instrumento de suas conquistas. O cristianismo fez da imagem uma questão passional. A própria vida de Cristo leva o nome de Paixão. Se a história das imagens no Ocidente joga-se em tempo tão distante quanto datam as pinturas nas cavernas de Chauvet ou Lascaux, é o cristianismo, segundo Mondzain, o dispositivo que faz das imagens o lugar dos afetos, isto é, o eixo estético que combina uma materialidade presente (a da imagem) com uma sensibilidade ausente (a do referente transcendente).

A imagem se converte no meio de busca passional de algo que não pode ser tocado, sentido corporalmente: a imagem é o meio, portanto, dessa complexa *estética anestésica* que, como sabemos, atravessa a contemporaneidade de ponta a ponta. Em sentido psicanalítico, a busca pela plenitude do sentido, é claro, está fadada ao insucesso, e o desejo de encontro com o que está alhures é sempre postergado, sem nunca deixar de ser, de toda maneira, perseguido e alimentado. Alimentado ou mesmo ingerido, se pensamos no exemplo da eucaristia, evocado por Mondzain, em que a estratégia de transubstanciação visa completar, de forma vicária, essa falta incontornável que a imagem traz consigo.

Outra forma menos elaborada de suplantação desta ausência, mas nem por isso menos potente, é a traçada pela fé, isto é, pela confiança de que a imagem não representa, mas *é*. A esta imagem sem falta e sem distância, que suprime o olhar e a crítica, a este comungar na imagem, Mondzain dá o nome de *visibilidade*. Ao contrário das imagens, que operam numa lógica de separação e que instruem a partilha tripartite do olhar, do visível e do invisível através da voz, as visibilidades, por sua vez, se estabelecem a partir da incorporação e da personificação. Vale notar: a violência do fascismo é, também, a de promover a identificação do não-figurável no visível. Pela mesma via, poderíamos afirmar que o narrador benjaminiano opera a partir das imagens, e não das visibilidades.

A própria aura, segundo lemos em ‘Pequena história’, não desaparece de todo, à diferença que o ‘aqui e agora’ da observação da montanha ou da obra de arte original dá lugar “à centelha do acaso com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás” (Benjamin, 1994d, p. 94). Se o observador da tarde de verão acredita ver, conscientemente, a cadeia de montanhas que

está à sua frente, aquele que observa, em 2025, uma fotografia do século XIX, está vendo algo que estava lá, no mundo, e que de alguma forma está na imagem, mas que o fotógrafo, se viu, ainda assim efetuou o registrou de forma não intencional. Nas palavras de Roland Barthes (1984), o fotógrafo produz o *studium*, mas provoca, no espectador, o *punctum*. A imagem técnica, atravessada pelo inconsciente, funciona como mediadora. Mas ela não media, necessariamente, o sujeito e o mundo, mas as formas como sujeitos imaginam mundos. É o que Flusser (2011c) cunha como “tecnoimaginação”. O perigo, contudo, está sempre à espreita: a transformação da imagem em mito.

Segundo Barthes (2001), a fala do mito transforma a história em natureza: como se a imagem produzisse naturalmente o conceito, como se o significante criasse imediatamente o significado. Para o autor de *Mitologias*, o mito é essa fala excessivamente justificada, que visa fazer passar um sistema de significação por um sistema de fatos, um sistema semiológico por um sistema fatural. Toda intenção histórica é transformada em natureza; a contingência torna-se necessidade e eternidade; os produtos da história são tipos essenciais.

Se o mito tem um caráter imediatamente perceptivo, o que se espera dele é mesmo um efeito imediato; afinal, pouco importa se em seguida ele é desmontado, pois se presume que a sua ação é mais forte do que as explicações racionais que podem pouco depois desmenti-lo. Segundo Barthes, os homens não mantêm com o mito relações de verdade, mas sim de utilização. “A função do mito é evacuar o real: literalmente, o mito é um escoamento incessante, uma hemorragia, ou, se se prefere, uma evaporação; em suma, uma ausência sensível. É possível completar agora a definição do mito na sociedade burguesa: o mito é uma fala despolitizada” (Barthes, 2001, p. 163).

A mesma época que gerou Chaplin, gerou o camundongo Mickey. Segundo Benjamin, as tensões que a tecnização engendraram nas massas assumem, em estágios críticos, um caráter psicótico. Caráter psicótico que não está distante do caráter psicotrópico, cuja função propedêutica Benjamin (1994e) elogiou no trabalho dos surrealistas. A diferença parece ser de nível, não de essência. Se assim for, o retorno da segunda, para a primeira natureza, pode não ser suficiente.

Uma alucinação superficial e coletiva corresponde ao contexto brasileiro dos últimos anos, o que não deixou de impor desafios a quem desejasse critica-lo. Novamente, o trabalho crítico não consiste no desvelamento do aspecto absurdo da própria alucinação, já que a crença se mostra consciente e, mesmo contraposta a argumentos racionais, permanece inabalável, conforme explica Barthes.

O alucinatório do cotidiano, segundo Kafka, não está escondido em teorias subjacentes ou em intenções de poder que os sujeitos tomados por alucinados ignoram. A conspiração caminha na rua diariamente, na boca dos transeuntes, ou viaja em memes, montagens e áudios apocalípticos. Não foi incomum nos últimos tempos cruzar com pessoas sentadas na calçada, ouvidos grudados no celular, expressão angustiada e agressiva, como à escuta de uma voz vinda de outro lugar, à espera de um comando divino, sem o qual a transformação radical da realidade não pode ocorrer.

Mas esta relação não se dá pela via dos tradutores (*relais*), autoridades constituídas que traduzem um conhecimento validado a quem, sem as informações prévias e adquiridas, não é capaz de entender a mensagem. Estes tradutores são especialistas sem título, sem nome e sem renome. A autoridade do especialista não se funda na ciência (*cognoscere*), e portanto na verdade, mas no sentimento (*sciere*), logo na estética. Não importa, portanto, a confiabilidade da informação, mas se esta vai ao encontro de uma fé anterior, uma autoverdade, segundo a jornalista e escritora Eliane Brum (2017). Este tipo de informação não ilumina, isto é, não produz conhecimento em sentido lato, até porque é informação que não tem ‘fonte’, origem hierarquicamente superior de onde jorra o saber, nos termos do crítico literário Silviano Santiago (2000).

Mas nem por isso deixa de ser efetiva, ou é a-política, na medida em que tende a levar à ação e à modificação do mundo concreto. Estaríamos diante, assim, de uma forma consciente de alienação, ainda que tal expressão soe como uma contradição em termos. De todo modo, trata-se de um tipo de ‘alienação’, se quisermos insistir com esta palavra, que não recua frente à exposição da verdade. O que deve apresentar coerência interna não é a realidade dos fatos, mas a organização do imaginário, nos mesmos termos em que outro crítico literário, Antônio Candido (2007), descreve o funcionamento da personagem do romance pela via da verossimilhança.

Neste ponto, a alucinação coletiva converte-se em luta revolucionária, posto que se define como disputa agonística investida por um ideal – realizável ou não. Teria que ser preciso, deste modo, admitir que este outro, alienado e alucinado, não é necessariamente reacionário ou conservador, já que, mesmo empunhando pautas totalitárias, está imbuído de espírito revolucionário e deseja colaborar com uma transformação social, além de saber que essa transformação não se processa sem o gerenciamento da violência – ele se sente sujeito da história. Acredita viver em uma encruzilhada temporal que exige a sua tomada de posição, sob risco de assistir ao triunfo do inimigo. Este outro alucinado vive no tempo *kairótico*, este tempo ‘recheado de agoras’ de que fala Benjamin.

5 Considerações finais

Se confiamos nos argumentos precedentes, será insuficiente contrapor a clareza do conhecimento ao obscurantismo da alucinação. Será necessário levar a disputa ao ‘campo’ do imaginário. Campo este que parecia dominado pelas forças habituadas a trabalhar e fantasiar com a linguagem e, em correspondência, com o imaginário, chamemo-los de intelectuais ou de artistas. A estratégia sugere imaginar uma relação outra entre as palavras e as coisas, a realidade e as imagens, que não se detenha na crítica já insuficiente do mimetismo platônico. O imaginário não é apenas propedêutica para a ação futura. O imaginário também pode ser pura potência, desejo que não se cumpre, mas que é dotado de força.

Numa sociedade fraturada, o mais importante pode não ser o cumprimento das promessas do imaginário associadas à comunidade a que tomamos parte, mas o levar a crer que o cumprimento das promessas do imaginário do outro é irrealizável. Esta é a sensação que regimes fascistas impõem: claustrofobia, impossibilidade, inescapabilidade. Por outro lado, a convivência perene da democracia exige também que se limite o desejo de aniquilamento das forças extremistas. Não se trata de repetir a estratégia do adversário, e, portanto, eliminá-lo, mas de inculcar-lhe a certeza de que na esfera pública, na res-pública, não há espaço para a manifestação impune de seus anseios totalitários, ou segundo o filósofo Octavio Paz:

A alienação, se é que ainda guarda sentido essa palavra manuseada, não é unicamente consequência dos sistemas sociais, sejam capitalistas ou socialistas, mas da índole mesma da técnica: os novos meios de comunicação acentuam, fortalecem a incomunicação. Deformam os interlocutores: magnificam a autoridade, a tornam inacessível – uma divindade que fala mas não escuta – e assim nos roubam o direito e o prazer da réplica. Suprimem o diálogo (Paz, 1977, pp. 63-64).

A potência da ficção, como recorda Rancière, é a de munir a vida corrente de outros regimes de representação. As coisas poderiam ser diferentes do que são, é evidente, mas neste mesmo mundo em que vivemos:

A soberania estética da literatura não é, portanto, o reino da ficção. É, ao contrário, um regime de indistinção tendencial entre a razão das ordenações descritivas e narrativas da ficção e as ordenações da descrição e interpretação dos fenômenos do mundo histórico e social (Rancière, 2009, p. 55).

Em suma, o objetivo deste ensaio foi mostrar que, se o narrador de Benjamin parte de ‘metáforas da natureza’ e postula uma forma ‘artesanal de comunicação’, todavia não encaminha um retorno a uma natureza primordial, um lugar mítico em que a humanidade finalmente se re-encontraria consigo mesma. Ao contrário, as ideias de Benjamin sobre a técnica, contemporâneas aos apontamentos sobre a narração e a experiência, permitem imaginar

um estar-no-mundo que, se despreza a verdade, tampouco abre mão da política. É mais difícil ceder ao autoritarismo se as condições materiais da existência são parte integrante de nossa articulação de pensamento. O narrador de Benjamin autoriza desconfiar de que nosso problema central não é exatamente de ‘comunicação’, isto é, que não se limita a uma conformidade técnica a um aparelho e a suas redes sociais, mas se concentra, ainda, na nossa capacidade de re-conectar experiência e imaginário.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução Pedro de Souza e Rita Buongiorno. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- 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, 1994a, pp. 197-221.
- BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994b, pp. 165-196.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994c, pp. 222-232.
- BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994d, pp. 91-107.
- BENJAMIN, Walter. “O Surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994e, pp. 21-35.
- BRUM, Eliane. “O Brasil desassombrado pelas palavras-fantasmas”. In: *El país*, 10 de julho de 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/07/10/opinion/1499694080_981744.html.
- BUCK-MORSS, Susan. “Estética e anestética: o ‘ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado”. Trad. Rafael Lopes Azize. In: *Outra Travessia*, n. 33, agosto-dezembro de 1996, pp. 11-41.
- CANDIDO, Antonio. “A personagem do romance”. In: et al. *A personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007, pp. 51-80.
- FLUSSER, Vilém. “Invenção narrativa em Guimarães Rosa”. Sem data, possivelmente abril de 1964. Inédito. Vilém Flusser Archiv, Berlim.

FLUSSER, Vilém. *Vampyroteuthis Infernalis*. São Paulo: Annablume, 2011a.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011b.

FLUSSER, Vilém. *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011c.

FLUSSER, Vilém. *A História do diabo*. São Paulo: Annablume, 2008.

MONDZAIN, Marie-Jose. *A imagem pode matar?*. Trad. Susana Mouzinho. Lisboa: Nova Veja, 2009.

PAZ, Octavio. *Claude Lévi-Strauss ou o Novo Festim de Esopo (1967)*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1977.

RANCIÈRE, Jacques. “Se é preciso concluir que a história é ficção. Dos modos da ficção”. In: *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009, pp. 52-62.

SANTIAGO, Silviano. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, pp. 9-26.

VAIHINGER, Hans. *A filosofia do como se: sistema das ficções teóricas, práticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista*. Trad. Johannes Kretschmer. Chapecó: Argos, 2011.

Recebido em: 26/05/2025.
Aceito em: 03/07/2025.

A Imagem em Primeiro Plano Epstein, fotogenia, eugenia

Demétrio Panarotto¹

Resumo: A Imagem em Primeiro Plano - Epstein, fotogenia, eugenia é um ensaio que se movimenta a partir de uma frase extraída do texto "*BONJOUR CINÉMA – Excertos*", acerca da fotogenia, de Jean Epstein. O cineasta franco-polaco se pergunta sobre o tempo de duração de uma imagem tendo em vista o que, à década de 20 do século XX, era pensado como fotogênico. Com Epstein, é possível acompanhar as mudanças de enquadramento, o surgimento do close e a necessidade de se criar uma estrutura de montagem mais dinâmica. A partir disso, o ensaio cria diálogos com Walter Benjamin, Susan Buck-Morss e avança em questões do contemporâneo lidas a partir de Valêncio Xavier e Albert Camus. A hipótese sugerida é a de que a concepção de fotogenia, pensada dentro dos parâmetros do cinema, desdobra-se hoje em dia numa eugenia que tende a excluir o caráter narrativo da imagem.

Palavras-chave: Epstein; Cinema; Literatura; fotogenia; Eugenia.

Title: The Foreground Image: Epstein; Photogénie, Eugenics

Abstract: The Foreground Image: Epstein, Photogénie, Eugenics is an essay that unfolds from a phrase taken from Jean Epstein's text "BONJOUR CINÉMA – Excerpts", concerning photogénie. The Franco-Polish filmmaker questions the duration of an image in relation to what, in the 1920s, was considered photogenic. With Epstein, one can trace the evolution of framing, the advent of the close-up, and the necessity for a more dynamic editing structure. From this foundation, the essay establishes dialogues with Walter Benjamin and Susan Buck-Morss, extending its analysis to contemporary issues through the works of Valêncio Xavier and Albert Camus. The suggested hypothesis is that the concept of photogénie, originally framed within cinematic parameters, has today unfolded into a form of eugenics that tends to exclude the narrative character of the image.

Keywords: Epstein; Cinema; Literature; Photogénie; Eugenics.

"Amo a angústia dos encontros." (Jean Epstein)

1.

"Até hoje nunca vi fotogenia pura durante um minuto inteiro." A frase, em toda a sua potência crítica, é de Jean Epstein e extraída do texto *BONJOUR CINÉMA - Excertos*², através

¹ Doutorado em Teoria Literária e Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil. Professor de roteiro no curso de Cinema da Universidade do Sul de Santa Catarina, Brasil

² Tradução de Marcelle Pithon, p. 276, *A Experiência do Cinema*, antologia (2003), organizador, Ismail Xavier.

do qual o realizador de cinema polaco-francês, na década de 20 do século XX, emitia a sua opinião acerca da importância dos primeiros planos na construção de uma narrativa. A técnica cinematográfica durante esse período, por um lado, consolidava-se e se distanciava das incertezas e do sentido de curiosidade que norteavam a sétima arte desde o surgimento até os desdobramentos do começo do século XX, e, por outro, fundava algumas bases que se tornariam referência no decorrer do século passado³.

São os próprios cineastas que através de textos refletem sobre suas experiências nos sets de filmagens que, agora deixando ecoar a voz deleuziana, amplificam a possibilidade de olhares críticos para com a imagem: não basta teorizar sobre o resultado estético do filme nas telas, mas é necessário entender os mecanismos de feitura de cada parte que compõe o próprio filme - marcando as diferenças e os recursos época a época -, para entender o modo como o cinema mudou e quais são as contraposições que demarcam esse interdito entre a técnica usada e o resultado final⁴.

É a onipresença da imagem, a sua divinização e a busca por uma suposta perfeição que recaem no tom irônico apresentado pelo cineasta polaco-francês: Epstein já percebe uma tendência que gradativamente acompanhará as mudanças e o modo de se pensar o cinema e de problematizar a relação do ser humano com a imagem. Se num primeiro momento, ainda influenciados (público, cena) pelas relações com as apresentações de magia ou mesmo com a presença da guilhotina no imaginário popular do século XIX, o público rejeitava o fato de a cena mostrar apenas a cabeça do personagem, pois implicava na falta do corpo e culminava com o fato que, para o público, as duas partes não poderiam estar dissociadas, no momento seguinte, em conluio, o entendimento dos processos técnicos e narrativos permitiram que o close fosse compreendido como um dos elementos que – na construção da sequência de imagens, nos desenvolvimentos que passam pela edição e a montagem - se ajustasse à narrativa.

O que podemos reter, ainda, é que num plano aberto, mesmo que haja um centro, há uma quantidade de elementos e de movimentações em cena que atraem o olhar do espectador, e que no plano fechado, no close, por sua vez, o olhar é delimitado. Assim, independente do direcionamento da história (e o surgimento dos gêneros acabam por acomodar essa discussão), passou a ser equilibrar, de outro modo, o tempo de permanência de uma cena fechada em tela.

³ Consideremos, por favor, que parte desses recursos técnicos, por extensão (mesmo quando convertidos em digital), permanece sendo usado até os dias de hoje.

⁴ Não acontece do mesmo modo com a Literatura, por mais que tenham surgidos outros gêneros literários ou mesmo transições, como do analógico para o digital, na prática a construção do texto continua absorvida pela repetição de recursos técnicos muito parecidos e entregam um produto final muito parecido.

Esse mecanismo, ainda, intensifica os recursos de montagem, ou mesmo, a aceleração desse procedimento. A riqueza do cinema consiste nesse jogo, afinal, se por um lado podemos pensar em uma cena mais longa que se movimente e ganhe dinâmica diante da câmera, apoiando-se na estrutura narrativa do teatro, por outro, podemos pensar em uma montagem (com alternância ou com cortes rápidos) que pretende renovar o interesse do telespectador diante da tela⁵ (e aqui estamos falando somente de uma parte de possibilidades de relações com a imagem que o cinema nos oferece).

Pois bem, o ponto que me interessa nessa conversa (demorei, mas cheguei) é esse “interesse renovado” diante daquilo que perde a potência diante da tela. Não obstante, em uma medida muito parecida, renovar esse interesse passou a ser o mecanismo de manutenção de uma estrutura social marcada pela aceleração que desemboca num exercício, da sociedade contemporânea, que muito mais do que se transmitir e se apropriar de um conteúdo, preocupa-se em dinamizar a imagem na tela, como se essa imagem tivesse cansando os olhos muito mais rápido do que se poderia imaginar no princípio do século XX. Nos dias de hoje, ainda, para entendermos como essa lógica determina os modos de lidar com a imagem, outro recurso cada vez mais usado pelos telespectadores é o de acelerar o filme - sim, esse recurso já existia, mas agora (via celular) está mais prático e à mão⁶ -, como se aquilo que precisasse ser retido do que está sendo assistido seja basicamente o texto informativo, o elemento narrativo, desprezando, assim, a fotografia, a direção de arte, ou mesmo o desenho de som... (aquilo que faz do cinema, cinema)⁷.

⁵ Dziga Vertov, *Um Homem com uma Câmera*, 1929, na prática, em um exercício de montagem demarcado pela dinâmica e com cortes precisos, como se respondessem a um cronômetro, já nos aponta nessa direção. O cineasta russo defende isso também em seus manifestos, *Nós — Variações do Manifesto* (1922) e *Kinoks Uma Revolução* (1923).

⁶ Aqui há outro ponto a ser problematizado em relação à ideia maior de cinema que gostaria de aprofundar em outro momento: se num primeiro momento os Irmãos Lumière ganham a opinião pública perante a invenção de Thomas Edison, pois com o cinematógrafo era possível gravar e projetar, o conceito do cinetoscópio, de um assistir solitário, ganha no século XXI outra dimensão através do uso do celular. Como se a sociedade contemporânea se contentasse em assistir um filme feito para uma tela de cinema na minúscula tela do celular. Pois bem, para os amantes do cinema, sabemos, é impossível, dentre tantos, assistir Tarkovsky numa tela tão pequena. Nesse caso, toda a construção imagética desaparece diante da imprudência.

⁷ Pier Paolo Pasolini em 1963, fez parte (junto com Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard e Ugo Gregoretti) do projeto Ro.Go.Pa.G. Um projeto composto por um filme de cada diretor em que Pasolini, em seu *La Ricota*, problematizava a impossibilidade da troca de conhecimento da sociedade moderna, como se isso fosse algo que tenha ficado no passado. Em uma das cenas, durante a conversa do diretor do filme (que está sendo realizado, numa proposta de filme dentro do filme) com um jornalista, se questiona sobre o modo como a possibilidade de uma leitura mais ampla, com experiência, é substituída por uma necessidade mecânica imposta pelo sistema político de apreender apenas o conteúdo informativo daquilo que se diz. Na tela, nada mais nada menos que Orson Welles, que com toda a sua desenvoltura irônica e em meio à entrevista que conduz lê um poema de Mamma Roma, livro do próprio Pasolini. Pasolini coloca na voz de Welles aquilo que pensa sobre a sociedade italiana de sua época, pensem que, pouco mais de sessenta anos depois, a aceleração dos mecanismos informativos expõe um mundo ainda mais adoentado.

2.

No mesmo texto, Epstein defende que "o Cinema é verdade, uma história é uma mentira." É o cinema, sua construção imagética, que cria o mundo mágico, afinal, para o realizador e novamente em tom provocador: "Não há histórias. Nunca houve, aliás. Há apenas situações sem pé nem cabeça, sem começo, meio ou fim; sem direito nem avesso, pode-se vê-las de todo jeito; a direita se transforma em esquerda; sem limites de passado ou futuro, elas são o presente."

Para Epstein, a defesa do Cinema (e a Literatura, acrescento eu) como verdade se embasa no modo como na tela, ou no livro, as histórias, diferentemente da vida corrente de cada um, são, como bem sabemos, manuseadas para se transformarem, numa ideia clara de presentificação, em outra coisa: a elaboração estética está naquilo que se acrescenta, que se retira, que se adapta ao modo de contar história (independente da técnica usada). Ou seja, o cineasta defende a ideia de que a "verdade" do dia a dia não tem valor algum como história e, para que as histórias ganhem a tela, o livro, devem ser pensadas e embasadas em outro tipo de "verdade". Se considerarmos o contemporâneo, é como se esse conceito de verdade, defendido por Epstein, fosse levado à exaustão, e aquilo que sobra na tela é a necessidade de entender, na maioria das vezes de modo linear, a história com início meio e fim (bem definidos). Ou seja, todos os outros elementos que compõem a magia do cinema ficam à reboque de uma narrativa. Enfim, uma ideia que, quase em sua totalidade e mesmo que nem sempre seja evidente, é defendida pelos teóricos de roteiro (ao menos os mais badalados nos meios acadêmicos), rapidamente, em nomes como Syd Field e Robert McKee (com peculiaridades diferentes, mas com o mesmo fim).

Essa questão, aqui com Susan Buck-Mors lendo Benjamin,⁸ está, em partes, nesse embrião popular que antecede o surgimento dos textos que compõem o "Teatro Grego": está nos elementos míticos que depois ajudam a criar os enredos e as narrativas dessas histórias⁹. Considerem, para desdobrarmos melhor a questão, que para os gregos (em seus festivais de

⁸ Está em Walter Benjamin, especificamente no texto *O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, o modo como o teórico alemão problematiza a questão da perda da experiência advinda da narrativa oral; ou, para cavocarmos mais fundo na história, com Susan Buck-Mors, *Estética e anestésica: "O ensaio sobre a obra de arte" de Walter Benjamin reconsiderado*, num ensaio em que a autora se debruça sobre outro texto de Benjamin para pensar que a "experiência" estaria nesse processo anterior à história que apreciamos como definida por Epstein. Depois que ela ganha o palco, ou o seu tom de verdade, passa a ser outra coisa.

⁹ Pier Paolo Pasolini, por exemplo, quando filma, em 1969, *Medéia, a Feiticeira do Amor*, acrescenta uma introdução para a história (com base em algo que era de domínio popular) que não está no texto de Eurípides. Pasolini o faz como maneira de introduzir e ao mesmo tempo criar uma espécie de imersão do público àquele contexto. A *Medeia* de Lars von Trier, por sua vez, baseada na adaptação de Carl Theodor Dreyer, e ambientada na Dinamarca, cria outros laços com o texto de Eurípides.

teatro demarcado pelo deus sol) o prêmio era dado para quem conseguisse ser mais eficiente (ganhar o público) ao contar a seu modo histórias que já eram conhecidas: o referencial e o resultado era a "verdade" construída por cada um dos dramaturgos. Isso é tão forte que, no sentido histórico dos acontecimentos¹⁰, cria um conflito entre a realidade e a ficção, ou, entre aquilo que supostamente aconteceu e aquilo que vai para o palco do teatro (ou pra cena da tela)¹¹. Para Susan Buck-Mors¹², grosso modo, está nesse princípio que antecede a transformação para o palco o elemento estético, o palco, por sua vez, não passa de um momento anestésico, em que as pessoas aceitam a estratégia narrativa proposta, aceitam a anestesia¹³.

Não obstante, com Epstein, pode-se dizer que é o modo de contar as histórias, via Cinema e Literatura - através dos recursos estéticos usados por seus realizadores e escritores -, que torna as histórias diferentes daquelas do dia a dia, contadas ao léu. Quando as pessoas dizem, essa história daria um bom livro, ou um bom filme, é porque a história ainda precisaria adquirir esse tom de "verdade" do qual nos fala Epstein, algo que a "Poética" de Aristóteles chamaria de verossimilhança. Com Susan Buck-Mors, digo eu, o anestésico da sociedade cria para a contemporaneidade uma sensação de saturação: as histórias e o público (inserido no jogo) parecem saturados do mesmo resultado, mas mesmo assim, contraditoriamente, arbitrariamente, mediocrementemente, esquizofrenicamente... continuam se emocionando. É como se a experiência (do palco da literatura do cinema) fosse transformada previamente em uma bula e com um fim curativo. O sentido artístico configurado pela previsibilidade para gerar a emoção abandona a possibilidade de outro desfecho, é como se já soubéssemos de antemão o que vai acontecer com a história, o que não deixa de ser uma ideia, para ser considerado um bom roteirista e aceito no mercado de trabalho, que, em grandes medidas, está e é defendida

¹⁰ Até tu Brutus, a famosa frase do imperador romano Júlio Cesar, dita ao seu sobrinho, Marcus Brutus, após receber uma estocada de faca e cair ensanguentado e sem vida, foi realmente dita ou é um desses elementos de "verdade" que foram acrescentados por William Shakespeare, muito tempo depois, em sua peça, *Júlio Cesar?* (a interrogação mantenho propositalmente)

¹¹ Ismail Xavier, na introdução do livro *A Experiência do Cinema*, nos fala da visão de cinema de Epstein "como teatro da pele", como revelação de um sentido que já está na superfície e não oculto atrás da face do homem." É pontual o modo como Xavier usa o termo teatro para revelar por onde passa o pensamento de Epstein, afinal, a luz que Epstein dá ao teatro, mesmo que a demonize, acaba por potencializá-lo. Estamos, de qualquer modo, mesmo muitas vezes dizendo que não, reforçando o espaço em que a ação é mais forte e carregada de significados tão ou mais intensos que nossa própria fala ou escrita.

¹² Em outro belíssimo texto, *A tela do cinema como prótese de percepção*, Susan Buck-Mors pensa na tela como uma prótese, ponto que nos interessa para a discussão que segue. Todavia, há uma diferenciação feita pela crítica, entre o cinema dos Irmãos Lumière, com o algo real, e um cinema ficcional, pós Irmãos Lumière em que a autora parece desconsiderar o fato de que as imagens foram todas elas trabalhadas para a tela. Ou seja, há uma mise-en-scène. Os precursores do cinema já estavam pensando em um trabalho de cena que na maioria das vezes é desconsiderado pelos seus leitores, muito mais preocupados em potencializar um certo romantismo ainda presente à época.

¹³ A catarse aristotélica seria diante de uma surpresa, parece-me que essa surpresa desaparece nesse momento. É como se já estivéssemos preparados para a surpresa. Como se já soubéssemos o que vai acontecer.

por Field e McKee. Não apenas isso, esse artifício no direcionamento técnico usado na construção da história não deixa de ser o embrião daquilo que hoje se popularizou como inteligência artificial. Por favor, isso já está na base da História da Arte, basta percorrermos os livros, ou, em outra profusão, os principais museus do mundo para entendermos o quanto essa artificialidade da arte manteve e se manteve atrelada aos conceitos católicos cristãos. Em alguma medida, do Benjamin de *O Capitalismo como Religião* chegamos até a Inteligência Artificial como Religião, as pessoas continuam acreditando na imagem como algo divino: o algoritmo vai voltar, estejam preparados.

3.

Assim, o Cinema e a Literatura criam a sua própria verdade e, de um modo parecido, se relacionam com a vontade, ou com a verdade, de cada época. Texto e contexto permanecem sendo o foco. Essa operação, naturalmente, se dá a partir do manuseio que a crítica (em sua atualidade) faz dessas "verdades", muito mais contemplativa do que, necessariamente, expositiva de suas divergências. Talvez por aí passe uma das grandes questões que demonstram a solidez do capitalismo (mesmo que seja baseado em especulação), o modo como soube acomodar as peças dentro do mesmo espaço, com um discurso de “respeito às diferenças”, como se tudo fizesse parte da mesma estrutura. Há um achatamento histórico e é o dinheiro que dá as cartas: não há um entendimento da história como um alerta para que as coisas não se repitam, mas o mercadológico é que determina o que interessa da História para o contemporâneo, desse modo, se pensarmos que o mundo moderno almejou em algum momento o distanciamento entre o poder da igreja na construção de uma sociedade democrática, isso nas próprias palavras de Benjamin – retomo, o Capitalismo como Religião -, esse pensamento ruiu antes mesmo que pudesse se estabelecer: a ideia de arte migra do espaço da igreja para o espaço das universidades mas, na maioria das vezes, sem se distanciar da retórica histórica defendida pela igreja¹⁴.

Desse modo, no momento em que a cultura Greco-latina é retomada em diálogo e influencia o contemporâneo, por exemplo, quando citamos Homero¹⁵ para darmos potência ao presente, é porque na maioria das vezes serve “às verdades” que o texto demanda, em muitos casos como justificativa de “improvisações críticas”¹⁶. Busca-se estabelecer com o poeta grego relações com o discurso contemporâneo e, por extensão, como modo de validar outros tantos

¹⁴ O confessionário da igreja muda para o divã de um analista em que as bases laicas desaparecem e a divinização dos produtos parece mediar as relações tendo o mesmo deus, e a sua sacralidade, como pano de fundo.

¹⁵ Talvez esteja caindo nesse mesmo equivoco.

¹⁶ (percebam que estou recuperando Homero para esse diálogo, pois tenho interesse no tema).

autores (e aqui a lista seria enorme) que permeiam o discurso contemporâneo, do mesmo modo que se criam situações correntes na vida atual que se busca relacioná-las com as de Homero, afinal, são histórias que nos parecem dizer algo sobre o momento que estão sendo vivenciadas: há nesse processo questões demarcadas pelo presente e que se relacionam com as "nossas verdades". Assim, montam-se, reproduzindo o modelo da estrutura moderna do capital, novidades que retomam o “novo” ou o “de novo”, ou aquilo que se renova na tela na busca por algo que chame a atenção. Tudo parece que já foi dito e a busca é por se sentir parte desse todo que já foi explorado à exaustão num jogo doentio como se a cura também precisasse ser renovada do mesmo modo que a doença: pecamos e nos penitenciamos. Há uma saturação do mesmo como novidade.

4.

Sei que pode parecer que esteja dando um salto longe, mas bora, gosto de saltos à distância: é por isso que, para exemplificar, as obras *A Peste* (1947), de Albert Camus, e *O Mez da Grippe* (1980), de Valêncio Xavier, pareceu-nos tão próxima, em sua potência como obra, durante a pandemia. Percebam que as duas obras, dentre outras que lidavam com temas afins, na mesma medida e intensidade que se tornaram atraentes, deixaram de ser: os leitores conquistados durante esse período se afastaram no momento seguinte. Ou seja, diante de uma necessidade praticamente orgânica que cada ser humano teve (durante o período pandêmico) de dar resposta àquilo que estava acontecendo, a quantidade de leitores de *A Peste* e de *O Mez da Grippe*, quase como uma prescrição médica, aumentou, e, por extensão, aumentaram-se as críticas, as citações e, naturalmente, o número de publicações em torno do mesmo tema. Diante de uma nova condição mundial, que se estabelece pós-pandemia, houve uma mudança no olhar.

(E aqui podemos emitir uma pergunta, o capital se movimenta em torno das necessidades de cada época, ou é o capital que determina essas necessidades e essas movimentações?)

O fato é que a Literatura e o Cinema, mesmo que algumas pessoas romanticamente não concordem com essa premissa, funcionam como uma parte dessa cadeia de “produtos e de análises”, não é para menos que os próprios termos, Literatura e Cinema, são frutos desse mecanismo. E nesse processo professores e críticos tentam, e haja esforço, ser os seus celibatários. Tentam, pois, afinal, o capital que criticamos (não estou me eximindo da minha responsabilidade) quando e porque nos interessa criticar joga em nossas caras, em várias ações do dia a dia, que na prática nos tornamos meramente serviçais daquilo que criticamos e que,

como um "teflon" (o nome comercial do politetrafluoretileno), nos colocamos ora mais, ora menos, aderentes. Assim, Camus e Xavier não voltaram à baila por conta de suas obras, mas voltaram a figurar com tamanha intensidade por conta da pandemia (e pelo modo como propositalmente alguns governos lidaram com a pandemia que ditou, em alguma medida, as cartas do e no mercado de circulação de “verdades”) e desapareceram logo em seguida, sem que percebêssemos, pois o próprio mercado vai ser absorvido por outra demanda (as várias guerras, os ditadores, os campeonatos de esportes, os resgates, os atentados, a corrupção...) e essa demanda vai movimentar, de um modo ou de outro, essas várias cadeias de consumo (que podem vir a se tornarem verdades de literatura ou de cinema conforme a conveniência do mercado).

Por extensão provocativa aos descobridores de achados e perdidos, dá para, mantendo o tom, reforçar que Camus e Xavier não possuem nada de visionário, suas obras estão meramente tomadas pela genialidade de cada um dos dois autores e se chocam perante a preguiça intelectual que assombra aquilo que nos cerca e que nos incita, afinal, a crítica dos jornais e dos redutos universitários e, em boa parte, de suas trocas de gentilezas, encontrou no cárcere pandêmico uma luz no alto da janela: a luz divina que guia desde sempre, desde muito, desde desde, o mundo.

Em que ponto essa conversa toda se relaciona com a fotogenia? (para não perdermos o close.)

A fotogenia é esse minuto de estrelato que *A Peste* e *d'O Mez da Grippe*, os dois exemplos acima citados, tiveram diante da convulsão pandêmica em que nos encontrávamos. A obra dos dois talvez tenha durado mais do que um minuto na tela, mas o mecanismo de montagem segue ditando o ritmo em profusão.

A fotogenia faz com que, na busca por novidades, sejamos rapidamente absorvidos por outros acontecimentos que vão ditar o tema do percurso. Primeiro a crítica recupera os livros que passam a circular na mídia como resposta, depois a crítica vai em busca de autores que estejam respondendo ao mesmo tema... e assim está estabelecida a cadeia de monetização capitalista. E diante da aceleração imposta pelo mecanismo social, as respostas à situações como essas são cada vez mais rápidas e sem muito tempo de maturação, é como se a fermentação do texto, numa metáfora com a natureza das coisas, fosse acelerada para atender o mercado. Ou seja, há a necessidade de apresentar um novo produto, trocar a pose, ou trocar o ponto de interesse - afinal, a suposta beleza encontrada em um clic já está ultrapassada para a

sua base de consumo - e reconfigurar na exaustão do mercado que berra nos ouvidos do mundo em busca de novidades.

Assim, se atualizarmos a fala de Epstein, a de “menos de um minuto”, constatamos que para os dias atuais, esse minuto a que se refere o cineasta polaco-francês, já é há muito tempo uma medida fora de medida. Provavelmente morreu com as vanguardas e nos braços da velocidade que as mesmas impuseram e aceitaram: o minuto se transformou em quinze segundos de fama, cinco e, perai, passou, já era, quem sabe na estação seguinte: momento que Camus e Xavier, dos livros acima citados, retornaram à prateleira para aguardar a próxima pandemia que os trará à baila novamente junto com os mesmos outrora visionários de agora. A verdade se renova com uma necessidade estonteante e quase infantil da frase, conta de novo¹⁷.

5.

Não obstante, aceitando a provocação feita por Epstein, de que os filmes são verdades, podemos pensar nas verdades propostas pelos diretores em um mundo cada vez mais tomado pela imagem e considerar que a globalização favorece o acesso a nomes que, pré mundo digital, tínhamos muita dificuldade de assistir quando do lançamento de suas obras (ou até mesmo esperávamos anos pra ter contato com obras que reconhecíamos o título, mas não tínhamos por onde acessá-las). A própria estrutura social globalizada que favorece esse acesso, mostra-nos como somos pequenos diante do todo. Situação que acaba por favorecer um conhecimento segmentado, dividido por gêneros que acabam por responder (mesmo que montem o discurso de modo contrário) à demanda capitalista do mercado. Acho que isso é tão palpável que nem mesmo pode vir a ser pensado como uma contradição.

Por sua vez, temos acesso aos filmes e não temos tempo a não ser que nos permitamos acelerar ainda mais a vida para assisti-los. Assim, por conta de um domínio técnico que está espalhado por todos os cantos do mundo, em que através dele se possam criar as verdades do agora (os filmes), há uma quantidade considerável de cineastas e de filmes que, para além de discutirmos acerca de sua potência, cumprem com extrema qualidade (alguns deles com genialidade) as várias ideias de cinema possíveis que perpassam o contemporâneo. Assim, pensar no modo como cada um desses cineastas à sua medida, constrói mundos cinematográficos bem distintos e que, para darmos conta das propostas estéticas criadas, um a

¹⁷ Considerando, ainda, em outro ponto de tensão, que a ideia de quinze minutos de fama, supostamente emitida por Andy Warhol, parece uma imensidão diante da necessidade de trocar de tela o mais rápido possível imposta pelos mecanismos de imagens atuais.

um, parece que precisaríamos de um tempo para assistir a todos que não temos à disposição. O que me leva a entender o modo como o capital, com sua medida de aceleração, conseguiu impor um modo de crítica tão rápida e fútil sem que nos restasse outra possibilidade como alternativa. Ou aceitamos a velocidade do mundo mediado pela novidade cada vez mais rápida e curativa diante das doenças geradas por essa aceleração; ou nos tornamos especialistas de um tema qualquer, reduzidos a uma base teórica que não dá conta a não ser, aparentemente, na sua função genérica. Nas duas frentes estamos fadados ao emburrecimento.

Assim, por um lado podemos pensar em um elemento de ruptura: do mesmo modo que a ideia de cinema hollywoodiano¹⁸ e a de seus seguidores segue ditando uma lógica de mercado, há em outro ponto um cinema que ampliou as suas frentes e caminha através da imagem por lugares nada pitorescos (será que não vai ser visto como uma coisa só, um bloco repetitivo, daqui um tempo?). Agora, concomitantemente, as duas medidas desembocam no mesmo espaço hediondo de realizações em cima de realizações e de falta de tempo de amadurecer uma crítica acerca daquilo que está sendo realizado; quanto mais entender se há realmente algum tipo de importância nos filmes lançados para a discussão em torno da palavra cinema, ou se toda essa produção (de filmes, eventos, premiações, festivais...) não passa de mais do mesmo que representa uma época. Por extensão e afinidade, o clic da crítica parece apenas ajustar a compulsividade às duas medidas.

Assim, se, por um lado, com Rancière, o cinema continua sendo uma quantidade infindável de coisas, inclusive na sua ideia de materialidade, por outro, diante da exigência acelerada de um mercado ávido por novidades, e de nossa consciência de finitude, talvez precisaríamos de um dia com trinta horas para dar conta de assistir todos os lançamentos de todos os cantos do mundo e de todos os gêneros. Desse modo, acabamos, sem perceber, consumindo basicamente aquilo que a dinâmica industrial impõe e aceitando, facilmente, os clics contemporâneos: essa relação de mercado é ainda mais peçonhenta pois acabamos por evidenciar, em textos e em discussões, apenas aquilo que o nosso olhar, abalroado pela publicidade do mercado, dá conta. O parâmetro da época em que vivemos, mesmo com a facilidade da internet, continua ditando a regra como nas décadas anteriores, mesmo que continuemos fazendo um esforço danado para se opor a essa lógica.

¹⁸ Termo usado a se referir a um tipo de cinema produzido nos Estados Unidos da América envolvido em uma mecânica industrial para atender o mercado e que, naturalmente, mudou também com o passar das décadas e precisou se adaptar as condições impostas por cada época.

O parâmetro da época em que vivemos também oferece elementos que se montam em torno da verdade que rege o mundo hoje. Afinal, citando outra vez Epstein, "Na tela revemos o que a câmera já viu uma vez..." e que, naturalmente, passou por um método de montagem. Ou seja, cada realizador ou realizadora (escritor ou escritora) capta e monta o seu filme, o seu livro, a seu modo e produz a sua verdade. Assim, a partir dessa perspectiva, a realidade, o mundo real, a vida do dia a dia, serve apenas como matéria para que as histórias sejam montadas, contadas e recontadas imprimindo as pequenas peculiaridades de cada época.

E, por hora corroborando Epstein, a "verdade do cinema", a magia do cinema, se dá pois em cada um deles, a seu modo, nos apresenta a história pronta, seja numa sequência narrativa ou através dos estilhaços que remontam as histórias mundanas (mesmo que a história seja montada em meio ao caos). Há, no final, um filme, ou um livro, em que nele há um início meio e fim. Assim, podemos entender esse espaço da realização como ficção. Ou, ainda com Rancière – agora em seu *Palavra Muda*, quando o teórico busca uma palavra para unir em um conceito aquilo que é realizado no mundo ocidental e oriental -, fábula. Todavia a grande questão, parece-me, ainda associada a outro paradigma.

Como pensar o cinema em um mundo demarcado pela aceleração e pela necessidade de, a todo momento, trocar a imagem da prateleira como se ela ficasse velha muito rápido? Perde-se o interesse como se o filme não passasse de uma pose bonita que não dura mais do que um minuto diante dos olhos de um "consumidor" que está sempre à procura de algo que se renove? Ainda, qual o papel da crítica? Afinal, parece que a crítica não consegue mais sustentar um argumento por muito tempo, pois a valorização não está em quem se debruça sobre um estudo arqueológico de relações, mas numa potência sempre muito rápida de resposta a um condicionamento imposto. Não tenho dúvidas de que o Benjamin do narrador - *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* - responde a essa pergunta e que a resposta benjaminiana era certa para um mundo recente, todavia, será que com Benjamin, reforço, do narrador, ainda é possível problematizar essa questão nesse mundo que corre vertiginosamente na nossa tela? Será que não estamos amparados em uma nostalgia benjaminiana?

Não obstante, a palavra fotogenia, para retomá-la e problematizá-la como algo que se torna atraente por um pequeno espaço de tempo, surge em meio a outras tantas questões que revelam o percurso excludente de uma época: as conseqüências nos remetem a outros momentos da história (a Segunda Grande Guerra é apenas um dos exemplos) baseados em um pensamento que meramente tenta defenestrar o outro: se não pensa de acordo com o que eu penso (consequentemente, com aquilo que é determinado pela época) está excluído do jogo.

Lembremo-nos que a palavra fotogenia está associada a uma série de outras em que "genia"¹⁹ é o percurso "patológico" de textos ditos científicos que, ao mesmo tempo que supostamente avançam, mantém a sociedade em que vivemos repleta de verticalidades: há sempre um charlatão que aceita se expor ao defender um discurso misógeno (sempre amparado por uma ideia de tradição) como ponto de manutenção da lógica reinante.

Esse é o ponto em que nos colocamos de volta em nossa contemporaneidade, afinal, a vida e a morte do dia a dia, que se reconfigura em um momento pós-pandêmico, tem muito de eugênico e, por incrível que pareça, de fotogênico. Afinal, somos movidos por um jogo de imagens que nos impressiona, nos assusta e nos coloca como cordeirinhos de governos que apostam no desconhecimento como argumento de manutenção de poder. Assim, *A peste e o mez da gripe* não se tornaram atuais durante a pandemia apenas por conta de seu conteúdo, mas, também, por conta de um modelo de governo que permanece em evidência: renovando as mesmas práticas de outrora, afinal, o novo ou a novidade, como já dito acima, é sempre uma retomada em outra medida de algo que já foi dito. Ou, ainda, em busca de originalidade, tentando “ser original”, ou seja, “voltando às origens”, fazendo que, mesmo que aparentemente queiramos nos distanciar, estejamos sempre muito próximos de uma barbárie que acreditávamos (sei que com certa ingenuidade) ter superado.

Como somos repetitivos nesse percurso, a sociedade moderna e capitalizada, da e na qual fizemos parte, organizada dessa maneira nos asfixiou no momento em que, com Euclides da Cunha, entendemos que não tínhamos outra saída, afinal, querendo ou não, estávamos condenados a (um projeto falido de) civilização (amparado por um número de identidade que permitia que fôssemos localizados). Vivendo a mercê dela. Ou, dos métodos ainda mais perversos de exposição e de localização e dos tutoriais que embasam a ideia de civilização hoje (que ainda terá outros desdobramentos). Ou seja, por mais que nos debatemos, estamos dentro, não estamos fora, não há, por mais que parte da crítica tenha tentado dizer o contrário, como se colocar de fora do mundo dito civilizado. Lembrem, por favor, que Benjamin já nos alertou acerca disso, quando evidenciou que todo movimento de cultura é ao mesmo tempo um movimento de barbárie. Cultura e Barbárie sempre andam de mãos dadas, a mercê de uma ideia de civilização.

¹⁹ E olha que não se relaciona diretamente com misoginia. Aí seria outra conversa.

Genia provém do grego génos, -eos, raça, família + -ia;

Ginia de gyne (mulher), acrescidos ao sufixo “-ia” que significa uma qualidade ou ação;

O movimento de escrita, como qualquer outro movimento dentro do espaço social, parece conjecturado, independente do modo como cada autor lê essa movimentação. Há os autores que não foram cooptados em vida para depois serem cooptados pelo mercado ou pela teoria²⁰. No entanto, o próprio tempo (de modo muito mais demorado) faz com que a apropriação crítica genérica seja desmontada, naturalmente, se o texto se coloca como potência nesse diálogo. Em profusão, acabamos por fazer as nossas escolhas entre um ou outro espaço se não, na melhor das hipóteses, morreremos de fome ou doentes e entregues as culturas e as barbáries mundanas.

Assim, como mero passatempo, posso dar vazão a minha "verdade" ao brincar com a palavra "genia" e, com a mesma intensidade, incorrer no espaço teórico e me oferecer como discussão ao jogo, entre a paródia e o pastiche, e alimentar uma outra verdade. Todavia, perdoem-me pelo excesso, afinal é esse tipo de esforço que nos mantém meio vivo e meio morto na estrutura em que versemos.

Assim, criando outra “verdade” e com tons fotogênicos, brinco com a palavra "genia" na mesma medida que Augusto de Campos fez ao escrever o poema *Cidade, City, Cité*:

AndroCrioEndoEpiEtiopatoExoFiloFisiopatoFotoHeteroHomoIatroLisoOnto
OroPatoPoliTeratoMonoEugenia

Nossa. Agora sim me meti numa confusão grande. Mas deixo essa confusão para resolver em outro texto, verdade, momento, evento, boteco, ou na próxima vida. Mas antes disso me pergunto:

Como tu assistes o filme e como o filme te assiste?

Assistir e assistência é a questão que, não sei se me fiz claro durante a explanação, estava propondo.

Referências

BENJAMIN, Walter. Michael Löwy (Org.) *Capitalismo como Religião*. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: Um Lírico no Auge do Capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única*. Trad. Rubens Rodrigues. São Paulo: Brasiliense, 1987.

²⁰ Talvez nesse ponto Calvino seja mais enfático, quando se refere que é o texto que aceita e refuta o diálogo crítico, afinal, o papel aceita tudo aquilo que nos propomos a escrever.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BUCK-MORSS, Susan. *Estética e anestética: o 'Ensaio sobre a obra de arte' de Walter Benjamin Reconsiderado*. Trad: Rafael Lopes Azize. Travessia – revista de literatura, Florianópolis: Editora da UFSC, n. 33, p. 11-41, ago./dez. 1996.

CAMUS, Albert. *A Peste*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 2017.

EPSTEIN, Jean, in, XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

KRACAUER, Siegfried. *A fotografia*. Tradução de Nélio Conceição. 2016. [Publicado originalmente no jornal Frankfurter Zeitung de 28 out. 1927]. Disponível em: academia.edu/37700389/Siegfried_Kracauer_A_fotografia_trad._N%C3%A9lio_Concei%C3%A7%C3%A3o_. Acesso em: 10.11.2024

RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *O Destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

XAVIER, Ismail. *Discurso Cinematográfico*. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Valêncio. *O mez da gripe e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Recebido em: 01/06/2025.

Aceito em: 03/07/2025.

Anjo caído em chão de praça: persistência de uma ruína em direção a sua monumentalidade

Sofia Porto Bauchwitz¹

Resumo: O artigo explora a trajetória da escultura *Anjo Azul*, do artista potiguar José Jordão, desde sua criação até sua fragmentação e abandono em praça pública. Originalmente encomendada para a fachada de uma galeria de arte comercial, a escultura permaneceu no chão da praça por quase uma década. O texto relaciona o processo de arruinamento e a ausência de uma reação coletiva com a sua posterior monumentalização enquanto símbolo de um futuro não alcançado. Para isso, dialoga com as contribuições teóricas de Walter Benjamin, Jacques Rancière e outros autores que discutem o papel da arte e das ruínas na manutenção e partilha de memórias.

Palavras-chave: Anjo Azul; Monumento; Ruína; Memória; Espaço público.

Title: Fallen Angel on the Square's Ground: The Persistence of a Ruin Toward Its Monumentality

Abstract: The article explores the trajectory of the Blue Angel sculpture, by the artist from Rio Grande do Norte, José Jordão, from its creation to its fragmentation and abandonment in a public square. Originally commissioned for the facade of a commercial art gallery, the sculpture remained on the ground of the square for nearly a decade. The text connects the process of ruination and the absence of a collective reaction with its subsequent monumentalization as a symbol of an unachieved future. To this end, it engages with the theoretical contributions of Walter Benjamin, Jacques Rancière, and other authors who discuss the role of art and ruins in the maintenance and sharing of memories.

Keywords: Blue angel; Monument; Ruin; Memory; Public space.

Introdução

¹ Artista visual e professora na área de Teoria, Crítica e História da Arte do Departamento de Artes Visuais da UFPB. É Doutora em Belas Artes com a tese "El Artista Errante y El Discurso como Cartografia" (CAPES, 2017), com orientação do Prof. Dr. José María Parreño, pela Universidade Complutense de Madrid. É Mestre em 'Pesquisa em Arte e Criação' também pela Complutense de Madrid (2013), com orientação do Prof. Dr. Ricardo Horcajada. Sua pesquisa atravessa questões de memória familiar, espacialidades e práticas errantes que lidam com ideias de relacionalidade, não-identidade e ensaio. Entre 2014 e 2016 realizou "Fronteiras e Estados de Sítio", projeto de cartografia de discursos artísticos que teve três edições (Pinacoteca do RN, 2014; Casa do Brasil em Madrid/Embaixada Brasileira, 2016; Centro de Arte Complutense, 2016).

*What is the use of a statue if it cannot keep the rain off?*²

The Happy Prince, Oscar Wilde

Durante séculos, o cânone escultórico apontava para a figuração humana, associada a representações de poder (divino ou terrenal) e uso dos materiais nobres e duradouros. A monumentalidade estava, devido a seu caráter comemorativo, fortemente atrelada à persistência da memória em determinada localidade. A partir do século 19, com artistas como Auguste Rodin, o espaço da obra escultórica começa a mudar, deixando à mostra as marcas do processo, as impressões dos dedos do artista durante a modelagem. O teórico brasileiro Alberto Tassinari (2001, p. 45) sintetizou nisso o surgimento do espaço moderno, apresentando não só uma questão de inacabado, mas de um resultado que se mostra como ainda se fazendo, ainda em obra. As diferentes transformações sentidas no campo da arte ao longo do século 20 nos mostram uma dissolução e desmaterialização da obra de arte que levariam à fragmentação da escultura. O que antes parecia ser uma categoria clara passou a ser um conceito “infinitamente maleável” (Krauss, 2001, p. 45). Não se perdeu de vista, contudo, a íntima relação entre escultura e monumentalidade, que seguiram mantendo, mesmo após a instauração desse espaço moderno, uma lógica que responde ao lugar, ao sítio onde a escultura será inserida e apreendida enquanto obra de arte. É essa lógica, que “fala de forma simbólica sobre o significado ou uso deste local” (Krauss, 1981, p.131) que pode responder aos usos e fins de uma escultura na contemporaneidade.

Este artigo reflete precisamente sobre a interação entre o espaço público e a ideia de monumentalidade, tomando a história de uma escultura destroçada como base: a estátua *Anjo Azul*, obra do artista potiguar Jordão³. A trajetória dessa escultura, desde sua criação até sua fragmentação e posterior abandono em uma praça da cidade de Natal, no Rio Grande do Norte, nos ajuda a pensar as ruínas urbanas e os sentidos poéticos e políticos que elas podem despertar.

² “Para que serve uma estátua se não consegue proteger da chuva?”, pergunta a andorinha do conto de Oscar Wilde, *O Príncipe Feliz*. Nessa história, a estátua do monarca perde seus adornos preciosos em um gesto de solidariedade que subverte seu propósito inicial, resultando em seu desmonte pelas autoridades que a consideram inútil. De forma semelhante, o artigo sobre a Anjo Azul que segue, analisa a fragmentação e o abandono da escultura e seu devir monumento, sugerindo que sua ruína, longe de ser um fim, gera novos significados poéticos e políticos. Ambos os casos mostram como as estátuas são constantemente ressignificadas pelos movimentos históricos, sociais e materiais que as cercam (Wilde, 2004).

³ O jornalista Filipe Mamede, em sua reportagem “Entre hipérboles e superlativos: Jordão”, publicada em 2008, escreveu sobre a trajetória errante do escultor José Jordão. No contexto de discussões sobre o futuro de sua obra, Mamede destacou o início humilde do artista, que esculpia figuras religiosas com sobras de cimento, sempre enfrentando dificuldades materiais que marcaram seu percurso artístico (Mamede, 2008).

O *Anjo Azul* foi uma escultura encomendada pelo empresário Anchieta Miranda para ornar a fachada de sua Galeria de Arte de mesmo nome, que funcionou na cidade de Natal entre os anos 2007 e 2010. A estátua era feita de ferro e concreto armado, pintada de azul-celeste por fora e medindo 12 metros de altura. Quando a *Galeria Anjo Azul* foi fechada em 2010, o terreno no qual estava instalada a obra foi vendido a despeito do novo proprietário não mostrar interesse em manter a escultura no local. Tornou-se pública, então, a situação de indeterminação da obra de arte, que teria de ser retirada da propriedade e ficaria sem dono. O processo para se encontrar um novo local para o *Anjo Azul* se arrastou por dois anos, gerando uma disputa simbólica entre o artista, que desejava manter o Anjo erguido, e a prefeitura, personificada em diferentes secretarias e setores burocratizados.

Por intermédio dos gestos humanos, a estátua foi destinada a uma nova localidade, onde deveria permanecer para sempre, como desejava seu autor. As poucas reportagens sobre o caso do Anjo ⁴ relatam que a escolha por uma praça no conjunto Alagamar ocorreu após a mobilização de um pequeno grupo de moradores do bairro, que desejavam revitalizar a pacata praça, até então sem grandes atrativos além dos cajueiros⁵. Para chegar ao local, a estátua passou por um delicado processo de desmantelamento, sendo armazenada primeiro em galpões, antes de ser levada para seu destino final.

É nessa praça, em que a estátua deveria ter sido novamente remontada, que se abriu o cenário para sua paulatina monumentalização. Seu corpo despedaçado, agora um conjunto que correspondia à cabeça, braços, pernas trombeta e asas, foi espalhado como frutos estranhos caídos em um grande perímetro do chão da praça. O desenho que se configurou pelo acaso, como os desenhos de unir pontos, seria, com os anos, alterado com a retirada de diversas dessas partes. Foi essa nova existência enquanto ruína que fez brilhar nova aura sobre o anjo, uma que repousa em sua persistência no tempo e apagamento na memória.

O Anjo Azul

⁴ Segundo reportagens do jornalista Yuno Silva, o custo estimado para a retirada da escultura rondava os 30 mil reais e já havia inviabilizado outras tentativas de realocação. Passados os anos, um grupo de 10 moradores teria mobilizado parcerias e apoios e acertado o transporte do anjo (Silva, 2012).

⁵ A força que me liga a trajetória desse anjo é uma de ordem afetiva, uma vez que fui criança nessa praça e brinquei com outras crianças no seu entorno. Adulta, pude ver como a chegada do anjo despedaçado provocou uma reorganização espacial e social radical, que limitou a brincadeira, pela própria natureza do seu abandono e periculosidade da sua materialidade.

O Anjo Azul era uma escultura pintada de azul feita de cimento e gesso. Sua estrutura interna de ferro sustentava a figura a uma altura de 12 metros. O corpo, levemente torcido para a esquerda, mantinha-se em uma pose dinâmica, com a perna direita flexionada e o joelho apoiado sobre um elemento que poderia evocar tanto raios de luz divina quanto um arbusto de dracenas ou bromélias. As folhas pendentes cobriam sua assexualidade⁶, enquanto a perna esquerda, envolta em drapeados pesados, se mantinha elevada no ar, como se o escultor tivesse escolhido representar o anjo em seu movimento em direção à terra. O Anjo de bochechas infladas e olhos grandes, bem abertos, remetia às imagens idealizadas dos querubins barrocos com cachos fartos na cabeça. Ele parecia inocente com suas asas de pássaro coladas às costas, mesmo quando seus braços se mantinham firmes e esticados para tocar o instrumento que dá ritmo ao fim do mundo. A escatologia esteve sempre presa aos seus dedos.

A obra de Jordão pode ser caracterizada como um exemplo claro do que Susan Sontag em *Notas sobre o Camp* define como *camp*: “a essência do camp é sua preferência pelo inatural: pelo artifício e pelo exagero” (Sontag, 1964). Sob essa perspectiva, a estátua de Jordão, grande demais para a fachada que deveria adornar, pode ser vista como uma encarnação desse estilo. Sua silhueta desproporcional, visível para milhares de pessoas em uma das principais avenidas da cidade, sugeria a imagem de um corpo prestes a desmoronar. Sobre isso, Jordão teria dito em uma reportagem intitulada *Um Anjo a Caminho*, publicada no jornal potiguar *Tribuna do Norte*: “O Anjo foi criado como uma peça de marketing, também, é uma obra fora das proporções justamente para ser referência.” (Um anjo..., 2007). Ainda sobre suas dimensões, o artista menciona o processo:

Eu já tinha vendido umas peças para o Anchieta quando ele me pediu para fazer um anjo grande. Ele chegou na minha casa perguntando se eu já havia começado e mostrei o que já tinha feito. Então perguntou se a gente podia mudar o projeto, me levou na casa que tinha acabado de comprar e perguntou se dava para fazer uma escultura no terraço. Falei: dá. Qual o tamanho? E ele: o tamanho que você quiser. Eu de novo: pode ser maior que um poste? Ele disse que sim, e no dia seguinte já tinha um poste instalado no local (Um anjo..., 2007).

⁶ Drácenas e bromélias são, coincidentemente, plantas de reprodução assexuada, um processo no qual as plantas geram novas cópias de si mesmas sem a necessidade de fecundação. Na ausência de uma certeza sobre a escolha ornamental para a base da escultura que sustenta o anjo, pode-se pensar que a leitura dessa base como um conjunto vegetal seja correta, propositalmente inserida por Jordão como uma forma de enfatizar a assexualidade tradicionalmente atribuída aos anjos.

Figura 1 – Registro do Anjo Azul instalado junto à Galeria Anjo Azul, entre 2007 e 2010



Autor e fonte desconhecidos. Originalmente acessado pelo Google.

Depois das discussões sobre o destino da estátua, foram tomadas decisões que levaram ao transporte do Anjo Azul para realocação. Ele foi desmontado com a intenção de ser reerguido, mas a burocracia institucional impediu que isso se concretizasse. Durante quase uma década, entre 2012 e 2020, os escombros da escultura permaneceram abandonados no chão da praça Omar O’Grady. Os pedaços foram tratados como espólio de guerra, com a trombeta desaparecendo primeiro, seguida pelos braços. A cabeça, solitária, passou a evocar mais as cabeças de Medusa que adornam a Cisterna da Basílica de Istambul do que a imagem celeste que antes transmitia. Ao contrário dessas Medusas, que sustentam pilares fundamentais do edifício, a cabeça do *Anjo Azul* ficou voltada para o chão da praça até seu fim. Se houve esforços contínuos para reinstalá-lo como obra escultórica, isso permanece incerto – tampouco é claro o papel desempenhado pelos moradores do bairro. O que se consolidou foi o fracasso evidente de quaisquer iniciativas nesse sentido. Com o tempo, o *Anjo Azul* passou a ser associado à condição de ruína, e a metáfora de um “anjo caído” ganhou novos contornos. Paradoxalmente, quando parecia já integrado ao cotidiano da praça e ao imaginário coletivo, foi repentinamente destruído, sem aviso público prévio.

Figura 2 – Anjo Azul é transferido para a Praça Omar O’Grady



Fonte: Acervo da Secretaria Municipal de Serviços Urbanos do Município de Natal (Semsur)⁷ (2012).

As poucas fotografias existentes do desmonte do *Anjo Azul* evocam as icônicas imagens de derrubadas de monumentos ao longo dos séculos 20 e 21. Desde a queda do Muro de Berlim, e sem ignorar a tradição iconoclasta⁸, assistimos a inúmeras cenas semelhantes. Um exemplo notável é a estátua de Vladimir Lênin localizada na antiga Berlim Oriental e esculpida por Nikolai Tomsky, que foi fragmentada em 129 partes e enterrada em uma fossa em 1991. Diversas outras estátuas de Lênin foram derrubadas e removidas de seus postos, gerando fotografias marcantes de suas “viagens” em cima de caminhões e guindastes. Outras imagens que vêm à mente são a estátua de Saddam Hussein, na Praça de Firdos, derrubada por tropas dos Estados Unidos em 2003, ou a última estátua equestre de Franco, que foi removida da cidade de Santander em 2008. Mais recentemente, em 2020, a estátua de Edward Colston, traficante de pessoas, foi derrubada por manifestantes antirracistas na cidade de Bristol, Inglaterra, sendo vendada e atirada ao rio. No Brasil, em 2021, a estátua de Manuel Borba Gato, esculpida por Júlio Guerra, foi incendiada pelo coletivo denominado *Revolução Periférica*, acendendo discussões sobre o patrimônio público.

⁷ Disponível em: <https://www.natal.rn.gov.br/news/post2/8621>. Acesso em: 26 set. 2025.

⁸ No campo político, estátuas sempre foram derrubadas. *A Damnatio Memoriae*, por exemplo, foi um processo jurídico praticado na Roma Antiga que atribuía o castigo do esquecimento à pessoa recebendo a penalização: ao pé da letra significa "condenação da memória". Por meio do *Damnatio Memoriae* retratos, esculturas e monumentos de pessoas condenadas, de ex-governantes e líderes, eram destruídos. Às vezes, somente o rosto era apagado, como meio de reaproveitar a estrutura da estátua. Isto ou aquilo permitiu que as mudanças de poder fossem ritualizadas e percebidas por todo o território. Ver mais em: <https://marioespliego.net/damnatio-memoriae/>. Acesso em: 26 set. 2025.

Figura 3 – Desmonte da estátua de Lenin, 13 de novembro de 1991



Fonte: Acervo de Deutschlandfunk Kultur⁹ (1991).

Há algo nessas imagens de queda e destruição que sinaliza um novo horizonte histórico. A cena de Hussein sendo golpeado com marretadas¹⁰, o fogo consumindo Borba Gato, ou a estátua de Colston afundando no rio revelam essas obras sob uma nova perspectiva. Parece que, ao serem atacadas, essas estátuas ganham nova vida, animadas por uma coletividade que busca se inscrever na história. Esses atos contra uma ideologia aparentemente imutável, abrem o *comum* por meio da partilha de um instante no presente, um sensível compartilhado e dividido que gera novos agenciamentos políticos e sociais nos corpos comunitários. Sobre isso, Jacques Rancière diz:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (Rancière, 2005, p. 15).

É justamente essa percepção do comum sendo recriado no presente que nos obriga a considerar a distância entre essas imagens icônicas de violência monumental e a história do *Anjo Azul*. Embora o *Anjo* tenha passado por um processo de desmonte e destruição, sua queda

⁹ Disponível em: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/>. Acesso em: 18/10/2024.

¹⁰ Segundo o artista-pesquisador Mario Espliego, em 9 de abril de 2003, um antigo campeão de levantamento de peso, Kadom al-Jabouri, teria sido encontrado dado marretadas contra a estátua de Hussein muito antes do exército americano tomar a decisão de derrubar a estátua. Espliego chama a atenção para o embate vão entre corpo humano e o corpo gigante de concreto (Espliego, 2018).

não foi acompanhada por um impulso coletivo capaz de restaurar ou ficcionalizar um significado, seja ao reerguê-lo ou ao removê-lo de maneira contundente, destruindo-o com as próprias mãos. A ruína ecoou uma indiferença estrutural compartilhada por uma comunidade desenhada de forma aleatória, como que por acaso, ao redor daquela praça. Evidentemente, a transformação dessa indiferença em uma reação demandaria um outro modo de entender o estar no mundo, um outro modo de sentir o espaço público que só pode “ser desenvolvido pela ‘educação estética’, para formar homens capazes de viver numa comunidade política livre.” (Rancière, 2005, p. 39). Na ausência disso, o Anjo permaneceu caído, uma presença visivelmente abatida aos olhos de todos.

O Anjo Caído como ruína

Ao descrever o *Torso de Hércules*, em sua *História da Arte na Antiguidade* (1764), Johann Joachim Winckelmann defende um caminho estético que se distancia das figuras do barroco, alongadas e retorcidas pela expressão e pelas sensações. Elogia o espaço ausente que é aberto pelo *Torso*, um espaço que abre mão da narrativa, em que “não há nenhuma ação a ser imaginada.” (Rancière, 2021, p. 17). Ao fazer isso, o filósofo acaba por desenhar uma ponte em direção ao contemporâneo, à arte contemporânea, pois seu apreço pelas ruínas e fragmentos alimentou um pensamento que abalaria o ideal clássico de pureza e harmonia compositiva, deixando-se levar, em seu lugar, pelas ondulações da forma, pelo “todo que mistura sem cessar os elementos” (Rancière, 2021, p. 24), deixando-os em um repouso tensionado que abraça diferentes corpos em um só, que aceita o constante devir outro que será combustível para a nova compreensão de beleza.

O devir do *Anjo Azul* em *Anjo Caído* significou a perda da narrativa evidente, com identidade ou caráter abertos ao mundo. Seu estado mutilado, que passou a apontar para uma figura humana reduzida à ruína, pedia uma postura relacional que não pertence ao ideário capitalista da sociedade paliativa, que evita os confrontos dolorosos (Han, 2022). Era de se esperar que seu estado arruinado suscitasse diferentes reações, mas o que prevaleceu foi um certo encantamento amortecido em relação aos escombros. Em vez de ações concretas e perceptíveis, o silêncio desempenhou um papel significativo nesse evento. Como observa

Walter Benjamin, silenciar é também uma postura diante dos fenômenos que nos cercam.¹¹ Quem silencia em uma conversa escuta o que é dito e, ao calar-se, cria um espaço onde o interlocutor pode encontrar significado da troca. E como em geral uma conversa segue um fio que vai sendo passado de mão em mão, tramando responsabilidades¹², o significado cresce na medida dessa troca de atenção.

No *Anjo Azul*, o silêncio que acompanhou a obra pode ser interpretado tanto como uma indiferença quanto como uma incapacidade de reagir ao trauma inscrito no chão da praça. O *Anjo Caído* tornou-se uma presença muda, imersa em uma conversa sem voz entre pessoas que assistiram a sua decaída. No ensaio *Benjamin's Silence*, a teórica Shoshana Felman fala de uma cultura da surdez que propiciaria esses eventos:

A história é a arena perene de conflitos em que a memória coletiva é nomeada como uma dissociação constitutiva entre verdade e poder. Qual é, então, a relação entre história e silêncio? [...] Os desprovidos de poder (os perseguidos) são, por constituição, privados de voz. Como a história oficial se baseia na perspectiva do vencedor, a voz com que ela fala de forma autoritária é ensurdecadora; ela nos torna alheios ao fato de que há na história uma reivindicação, um discurso que não ouvimos. [...] A história transmite, ironicamente, um legado de surdez (Felman, 1999, p. 234).¹³

Em 2018, seis anos depois de ter sido jogado na praça, os pedaços do *Anjo* eram percebidos como pertencentes à paisagem. Para então, não havia mais esperança de que a situação mudasse; portanto, vivia-se como era possível. Foi consciente disso e embebida do desejo de pensar questões de pertencimento, que resolvi iniciar um projeto intitulado *Monumento ao Futuro*, voltando-me, enquanto artista visual, para os fragmentos da escultura. Ao fotografá-los percebi que estava criando souvenirs do *Anjo Azul*, *memento mori* do lugar transitório que ele instaurava, mesmo sem sentir verdadeiramente que sua presença era passageira. As fotografias, em conjunto, poderiam ser defendidas como um retrato pós-morte da escultura, mesmo que essa morte ocorresse no campo de um contínuo e apontasse, a cada

¹¹ Uma tradução para o português do ensaio *Metaphysik der Jugend*, de Walter Benjamin, foi feita por Isabela Pinho. O texto também faz parte do livro da autora *Tagarelar (schwätzen): itinerários entre linguagem e feminino*. Veja mais em: Benjamin (2021).

¹² Donna Haraway vai usar a metáfora da cama de gato, o jogo de fios de lã que se joga com pelo menos 4 mãos, para demonstrar que dentro de uma comunidade responsável existe, antes de nada, uma habilidade de responder ao gesto do outro: resposta-habilidade (Haraway, 2016).

¹³ Original: "History is the perennial conflictual arena in which collective memory is named as a constitutive dissociation between truth and power. What, then, is the relation between history and silence? [...] The powerless (the persecuted) are constitutionally deprived of voice. Because official history is based on the perspective of the victor, the voice with which it speaks authoritatively is deafening; it makes us unaware of the fact that there remains in history a claim, a discourse that we do not hear. [...] History transmits, ironically enough, a legacy of deafness." (Tradução nossa).

novo momento na praça, para uma sobrevida. De fato, as fotografias e demais registros que existem do *Anjo* capturam algo da verdade que ali esteve e são uma continuidade semelhante a ele, são seus duplos¹⁴. que permitem “ainda dispor dele quando dele nada resta” (Blanchot, 1997, p. 262).

Acercar-me da escultura significou, também, chegar perto de um corpo mutilado. As fotografias testemunharam a presença fantasmagórica, embora muito concreta, de um corpo caído que se somava simbolicamente a todos os corpos caídos que podem narrar a história da barbárie, esse contínuo da história dos vencedores que é apenas abalado pelos gestos intermitentes dos oprimidos. Juntos ou separados, transmitidos nas telas de luz ou mantidos no convívio do bairro, esses corpos não são verdadeiramente percebidos na cultura que naturaliza as atrocidades, que brutaliza os corpos ainda vivos até alcançarem o ponto de não conseguirem mais responder à banalização da morte, esse fenômeno em que “morrer e fazer morrer não têm mais importância” (Blanchot, 1997). Sobre essas fotografias que fiz, Blanchot diria:

Aquilo a que se chama despojos mortais escapa às categorias comuns: algo está aí, diante de nós, que não é bem o vivo em pessoa, nem uma realidade qualquer (...) O que está aí, na calma absoluta do que encontrou seu lugar, não realiza, porém, a verdade de ser plenamente aqui. A morte suspende a relação com o lugar, se bem que a morte nele se apoie pesadamente como na única base que lhe resta. Justamente, essa base falta, o lugar falta, o cadáver não está no seu lugar. Onde está ele? (Blanchot, 1997, p. 258).

Quando Shomei Tomatsu fotografou os corpos deformados pela bomba atômica, em Nagasaki, não estava preocupado em marcar distinções: a imagem é portadora da barbárie que marca seu surgimento e nosso desconforto ao encará-la não diminui sabendo que se trata de uma garrafa plástica e não de um membro humano derretido. Algumas fotos que fiz do *Anjo Caído* me levam a esse lugar de não saber exatamente para o quê estou olhando.

¹⁴ O pesquisador da imagem Mauricio Lisovsky em *A Fotografia e seus Duplos* dirá: “Pela maquinação das semelhanças, a História coloca suas questões em cena; pela encenação dos duplos, a Fotografia interroga-se sobre sua própria potência” (Lisovsky, 2023, p. 7).

Figura 4 – Fotografia da obra de Shomei Tomatsu, *Bottle Melted and Deformed by Atomic Bomb Heat, Radiation, and Fire, Nagasaki, 1961*



Fonte: San Francisco Museum of Modern Art¹⁵ (2014).

Não se pode descartar a existência de mais imagens de seu abandono, preservadas anonimamente em arquivos pessoais. Se existem, foram feitas, provavelmente, num impulso de documentação e denúncia. Essa situação, quase impossível de ser fotografada em sua inteireza – o anjo despedaçado era, em cada parte sua, um mundo de sobreposições de elementos orgânicos e inorgânicos, em que conviviam pátina de tinta e fungos – manteve a escultura em um contexto quase privado, relacionado apenas às vidas das pessoas que circulavam naquela praça, que se conectavam àquele pedaço de terra. Por isso, também, não se conhecem fotos de visitantes esporádicos posando ao seu lado¹⁶, a malha visual das redes sociais evidencia esse desinteresse, apesar do Anjo ter sido, em certo momento, um ponto de referência geográfica. Dizia-se “lá na Praça do Anjo” com frequência.

¹⁵ Disponível em: <https://www.sfmoma.org/artwork/2014.1344/>. Acesso em: 18 out. 2024.

¹⁶ O projeto *Monumento ao Futuro*, iniciado por mim em 2018, pincelou propostas artísticas que reivindicavam esse caráter turístico e monumental para a estátua e para a praça onde estava tombada. Mais à frente no texto volto a mencioná-lo. Para ver mais: <https://www.sofiabauchwitz.com/Monumento-ao-Futuro-desde-2018>. Acesso em: 26 ago. 2025.

Figura 5 – Fotografia digital manipulada, Série *Monumento ao Futuro*



Fonte: Acervo pessoal da autora (2018).

Essa condição ¹⁷ afastou o *Anjo Azul*, mais uma vez, da história dos monumentos fotografados: sem Ismaeis¹⁸ temerosos ao seu lado para manter a escala humana na paisagem, o Anjo Azul permaneceu pacientemente entre as árvores, participando do apagamento daquela paisagem que também desaparecia junto a seus 12 metros fragmentados. Deste modo, abriu-se, ecoando o que diz Benjamin (2024) em *A pequena história da fotografia*, uma vivência da estátua que não gerava resíduos, pistas, mas que mantinha uma fotografia mental engatilhada, se não na ponta do dedo, pelo menos na superfície da retina. Cada observador, a partir de sua perspectiva, parecia imaginar ou tatear (Flusser, 2008, p. 45) com os olhos uma fotografia potencial, em busca da centelha do acaso – o "aqui e agora" que mantinha a escultura fincada na realidade. Buscava-se o que para Benjamin era “o ponto aparentemente anódino em que, no ser-assim daquele minuto há muito decorrido, se aninha ainda hoje, falando-nos, o futuro, e o faz de tal modo que podemos descobri-lo olhando para trás” (Benjamin, 2024, p. 55). Assim como a esposa de Lot, decidida a ver a catástrofe com os próprios olhos.

¹⁷ Seu estado era pouco “instagramável”, este termo que passou a designar espaços com características estéticas ideais para publicação na rede social *Instagram*. Frequentemente, são ambientes projetados para favorecer fotos atraentes, incentivando o compartilhamento na plataforma. O *Anjo Caído* acabou longe do ideal marqueteiro que lhe deu origem junto à galeria de arte.

¹⁸ Maurício Lissovsky remonta a história do assistente núbio do fotógrafo Maxime Du Camps, Ismael, que o acompanhava em suas expedições servindo-o à hora de registrar os grandes monumentos que consagraram o francês. Era sua função ficar absolutamente parado (Lissovsky, 2011).

Figura 6 – Postais do Anjo Caído, Série *Monumento ao Futuro*



Monumento ao Futuro . Lembrança do Anjo Caído . Natal, RN, Brasil

Fonte: Acervo pessoal da autora (2018).

A Praça

A praça que recebeu o *Anjo* leva oficialmente o nome de Omar O' Grady, político e urbanista potiguar conhecido pela sua defesa da higienização urbana. O'Grady esteve à frente da *Intendência Municipal de Natal* entre 1924 e 1930. Foi em sua gestão que se deu a contratação do arquiteto italiano Giácomo Palumbo para elaborar o *Plano Geral de Sistematização de Natal*, que visava reorganizar a cidade, especialmente áreas como o bairro da Ribeira, refletindo um desejo de transformar Natal em uma cidade progressista, afastando-a de práticas consideradas atrasadas e rurais (Bentes Filho, 2023).

Em visita ao Rio Grande do Norte, em 1929, Mario de Andrade menciona esse processo de modernização em suas remissas ao Diário Nacional. Ao visitar, à noite, o bairro ribeirinho das Rocas, para ver um espetáculo de *Chegança*, sendo guiado pelo seu anfitrião, Câmara Cascudo, teria constatado que o bairro não era coberto pela iluminação elétrica pública: “Quando a gente desemboca no lugar chamado Coqueiros a iluminação acaba, o pé assustado principia andando vagarento na areia mole.” (Andrade, 2015, p. 279). Segundo Bentes Filho (2023, p. 281), a limpeza e estetização da cidade não foi uma prioridade levada a todas as zonas da cidade. Nos mapas iniciais presentes nos projetos urbanísticos postos em curso por políticos como O'Grady, as periferias e espaços empobrecidos foram deixados de fora, ausentes do traçado urbano. Ainda sobre isso, Gabriela Siqueira, em *A cidade de Natal (RN - Brasil) como*

corpo planejado: o Plano Geral de Sistematização e o urbanismo natalense no final da década de 1920 diz que:

Na Natal do início do século XX o individualismo pareceu também ter seu espaço garantido. Os pobres e doentes eram segregados em espaços distantes. O processo de implantação do Plano Geral implicaria também a remoção de casas e barracos dessa população pobre, que deveria ser relocada em um espaço próprio. (...) A preocupação de O’Grady esteve sempre focada para essa ideia de livre movimento, construindo calçamentos que permitiriam o livre trânsito de automóveis. Criava-se uma cidade saudável, com base na ideia de corpo saudável. A Natal pensada na década de 1920 e seu planejamento para o futuro não levou em consideração o espírito comunitário, a participação coletiva do cidadão (Siqueira, 2013, p. 111).

A Praça Omar O’Grady foi, por muito tempo, esse lugar sem participação coletiva no desenho do bairro de Ponta Negra. Com o *Anjo*, passou a ser usada apenas periféricamente e de forma tímida, como se os cidadãos dissessem desse modo que haviam aceitado que ali não havia praça pública alguma. Tornou-se símbolo de uma espera por um lugar que nunca se consolidou, um espaço sempre em devir: “o bagaço de um mundo onde a duração desta espera cravou seus dentes.” (Lissofsky, 2011, p. 291). É a espera pelo porvir, pelo futuro que, entoadado no passado para nos fazer adormecer (Benjamin, 1988), retorna fragmentado em cada ruína que encontramos ao caminhar.

Para entender essa abertura para o futuro, nos servem as memórias do arquiteto Rem Koolhaas, contando de sua visita ao Muro de Berlim. Decidido a estudar o aspecto arquitetônico do muro, Koolhaas acaba descobrindo que “o muro não é estável, e não é uma entidade única. É mais uma *situação*, uma evolução constante em câmara lenta” (Koolhaas; Mau, 1997, p. 219). A estátua de Jordão também instaurava uma situação que permitia perceber o modo como a vida se organiza ao redor dos escombros e dos corpos caídos, ao ponto de esquecermos o que pode significar uma praça ou a importância de reerguimento desses corpos, humanos ou não. A situação que o *Anjo* mantinha sempre ao dia era a de uma banalidade – senão do mal, pelo menos do equivocado – na qual nenhum vizinho e nenhuma autoridade parece ter percebido o que estava fazendo ao não agir (Arendt, 1999), ao silenciar diante da desmaterialização de memórias e modos de estar e conviver naquela praça. O Anjo:

não era um objeto, mas um apagamento, uma ausência recém-criada. (...) Foi uma primeira demonstração da capacidade do vazio-de-nada de “funcionar” com mais eficiência, sutileza e flexibilidade do que qualquer objeto que se possa imaginar em seu lugar (Koolhaas; Mau, 1997, p. 228).

Conclusão

O exercício poético do projeto *Monumento ao Futuro* foi uma reação ao estado de abandono da praça do alagamar. A aproximação à estátua partiu do desejo de entender aquele corpo caído. A câmera fotográfica foi a interface em que esse contato se deu.

Primeiro, se fotografou a sua fragmentação. Em seguida, criou-se um repertório de narrativas visuais alternativas, nas quais o Anjo Caído poderia ser reinterpretado como um monumento urbano oficial, atraindo massas de turistas em busca de um clique ao lado de sua coxa ou asa. A ideia do *Monumento ao Futuro* foi então impulsionada pelo propósito de ocupar a praça de maneira efetiva. Para isso, petições públicas buscaram envolver e mobilizar a comunidade em defesa de uma transformação que convertesse a ruína em ponto de encontro e, a partir desse vínculo, constituísse uma comunidade. Criar disparadores visuais e textuais para seguir contando essas versões dos fatos revelou-se, por si só, uma forma de ação. Afinal de contas “a política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem "ficções", isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o se faz e o que se pode fazer (Rancière, 2005, p. 58). Ao contar vidas que o *Anjo* não teve, abria-se um buraco no real, pelo qual sua voz podia continuar a ser ouvida e traduzida.

Não podemos esquecer que estamos falando de um monumento involuntário, violentamente construído e derrubado, mas que plantou memória junto aos cajueiros da praça. Para que serve um monumento senão para isso? Na falta de uma inscrição narrativa no tempo, comum à escrita e à fotografia, restou à escultura do Anjo ser componente de uma história oral, que guarda memória do conhecimento experimental e corpóreo produzido naquela praça junto aos escombros. Como aponta Alice Mara Serra (2024), uma ruína nos coloca diante de uma nova forma de desejo que não aponta mais para o tempo linear e sucessivo, sempre para frente, mas para um tempo espiralado (Martins, 2021, p. 63), pelo qual podemos experimentar “o já sido, o soterrado por alguma memória consciente ou por alguma narrativa construída como discurso oficial” como um espaço de despertares (Serra, 2024, p. 102). Ou, como diz Cristina Freire em *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo* (1997), os monumentos “são marcas simbólicas no traçado real de um mapa” que mistura “os tempos presente e passado, as histórias individuais às coletivas.” (Freire, 1997, p. 55). São essas marcas que abrem espaço para tomar a escultura do Anjo Azul como um monumento, feito antes por um gesto de memória do que por uma edificação física: um lembrete constante de que o futuro precisa ser resgatado por ação crítica e emancipadora e que “o passado só pode

ser apreendido como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento de seu reconhecimento” (Benjamin, 2016, p. 11).

Referências

- ANDRADE, M. *O turista aprendiz*, Brasília, DF: Iphan, 2015.
- BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 2.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito da História. In: BENJAMIN, W. *O anjo da história*. 2. ed. Organização e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- BENJAMIN, W. Metafísica da juventude: a conversa. Tradução de Isabela Pinho. *ArteFilosofia*, Ouro Preto, v. 15, n. 19, p. 299-304, set. 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/4556/3489>. Acesso em: 26 set. 2025.
- BENJAMIN, W. *Estética e Sociologia da Arte*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BENTES FILHO, G. R. P. *Entre o rio e o mar, Rocas: de bairro sinônimo de inferno a bairro da tradição e da cultura popular (1900-1950)*. 2023. 282 f. Tese (Doutorado em História) –, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2023.
- BLANCHOT, M. *O Espaço Literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- ESPLIEGO, M. *Violencia y monumento a través de las prácticas artísticas (1989-2016)*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2018.
- FELMAN, S. Benjamin’s silence. *Jewish Studies Quarterly*, v. 6, n. 3, p. 234-248, 1999.
- FLUSSER, V. *O universo das imagens técnicas: Elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.
- FREIRE, C. *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: Annablume: SESC, 1997.
- HAN, B.-C. *Sociedade paliativa: a dor hoje*. Petrópolis: Vozes, 2022
- HARAWAY, D. J. *Stay with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham and London: Duke University Press, 2016.
- KOOLHAAS, R.; MAU, B. *The Berlin Wall as Architecture (“Field Trip”)*. In: KOOLHAAS, R. S, M, L, XL, Nova York: Monacelli Press, 1997.
- LISSOVSKY, M. *Rastros na paisagem: a fotografia e a proveniência dos lugares*. *Contemporanea*, v. 9, n. 2, p. 281-300, ago. 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/5053>. Acesso em: 26 set. 2025.
- LISSOVSKY, M. *A fotografia e seus duplos*. Rio de Janeiro: IDEA, 2023.
- KRAUSS, R. *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge: MIT Press, 1981.

MAMEDE, F. *Entre hipérboles e superlativos: Jordão. Overmundo*, [S. l], 2008. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/entre-hiperboles-e-superlativos-jordao>. Acesso em: 10 out. 2024.

MARTINS, L. M. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. (Coleção Encruzilhada).

SILVA, Yuno. *Um rumo para o anjo azul*. Tribuna do Norte, Natal, 12 abr. 2012. Disponível em: <https://tribunadonorte.com.br/viver/um-rumo-para-o-anjo-azul>. Acesso em: 18 out. 2024.

SIQUEIRA, G. F. A cidade de Natal (RN - Brasil) como corpo planejado: o Plano Geral de Sistematização e o urbanismo natalense no final da década de 1920. *REHIST - Revista de História da UEG, Goiânia*, v. 1, n. 2, p. 91-119, 2013. Disponível em: https://www.revista.ueg.br/index.php/revistahistoria/pt_BR/article/view/1306. Acesso em: 26 set. 2025.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, J. *Aisthesis: cenas do regime estético da arte*. São Paulo: Ed. 34, 2021.

SERRA, A. M. *Repensar o esquecimento: fragmento e ruína em arte contemporânea*. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, Belo Horizonte, v. 14, n. 31, p. 98-120, 2024. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/48673>. Acesso em: 26 set. 2025.

SONTAG, S. Notes on “Camp”. In: CLETO, F. (ed.). *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject: a Reader*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999. p. 53-65.

TASSINARI, A. *Arte e modernidade: movimentos modernos, modernismos e vanguardas*. São Paulo: Edusp, 2001.

UM ANJO a caminho. Tribuna do Norte, Natal, 16 out. 2007. Disponível em: <https://tribunadonorte.com.br/viver/um-anjo-no-caminho>. Acesso em: 26 set. 2025.

WILDE, O. O Príncipe Feliz. In: *Contos Completos* (Edição Bilingue). Prefácio, tradução e notas de Luciana Salgado. São Paulo: Landmark, 2012.

Recebido em: 26/05/2025.

Aceito em: 03/07/2025.

Um escritor traduzido: o afegão Khaled Hosseini e a tradução de *A Thousand Splendid Suns* para português

Maria Alice G. Antunes¹

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo apresentar uma análise comparativa entre o autor-modelo (Eco, 1979; Antunes, 2009) inscrito no texto original, *A Thousand Splendid Suns* (Hosseini, 2007), e aquele inscrito na tradução para o português, *A Cidade do Sol* (Hosseini/Rouanet, 2007). A análise se concentra nos itens culturais específicos (ICEs, doravante) (Franco Aixelá, 1996), que o original apresenta para o leitor estadunidense e as escolhas de Maria Helena Rouanet ao traduzi-los para o português e verifica até que ponto a tradutora repete as estratégias de tradução inscritas pelo autor-modelo original, no texto traduzido. Diante das lacunas culturais que os ICEs representam, Rouanet tem dois procedimentos à sua escolha: ou adota as técnicas inscritas no original, marcas do autor-modelo, ou opta por outros procedimentos, afastando-se do limite que o autor-modelo original representa. A tradutora registra escolhas variadas.

Palavras-chave: Tradução; Leitor modelo; Autor modelo; Análise comparativa.

Title: The Translated Writer: The Afghan Khaled Hosseini and the translation of *A Thousand Splendid Suns* into Portuguese

Abstract: This paper aims to present a comparative analysis between the model author (Eco, 1979; Antunes, 2009) inscribed in the original text, *A Thousand Splendid Suns* (Hosseini, 2007), and the one inscribed in the Portuguese translation, *A Cidade do Sol* (Hosseini/Rouanet, 2007). The analysis focuses on the culture specific items (CSIs) (Franco Aixelá, 1996) that the original presents to the American reader and Maria Helena Rouanet's choices when translating them into Portuguese, and checks to what extent the translator repeats the translation strategies inscribed by the original model author in the translated text. Faced with the cultural gaps that the CSIs represent, Rouanet has two procedures to choose from: either she adopts the techniques inscribed in the original, s of the model author, or she opts for other procedures, moving away from the limit that the original model author represents. The translator makes a different choice.

Keywords: Translation; Model reader; Model author; Comparative analysis

¹ Maria Alice G. Antunes é atualmente professora visitante do Departamento de Mediações Interculturais da UFPB, e vinculada à linha de pesquisa "Literatura, Cultura e Tradução" do PPGL/DMI/UFPB. Possui mestrado em Linguística Aplicada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1993), doutorado em Letras pela PUC-Rio (2007) e pós-doutorado em Estudos da Literatura pela UFF (2017). Entre suas principais produções bibliográficas estão *Autotradução: breve histórico, razões, consequências, práticas* (EdUERJ, 2019) e *O respeito pelo original: João Ubaldo Ribeiro e a autotradução* (Annablume, 2009). Atua voluntariamente no projeto de extensão FORTRALIT (Formação de tradutores: experimentando a tradução literária). Suas principais áreas de interesse incluem o ensino da tradução literária, a autotradução e a historiografia da tradução.

Introdução

Dois fatores dirigiram meu interesse para o estudo da tradução do romance *A Thousand Splendid Suns*, do escritor afegão Khaled Hosseini, para o português. Em primeiro lugar, me interessei pelos *bestsellers* e, em especial, aqueles que tematizam a cultura natal do escritor. A primeira década do século XXI assistiu seguidas invasões de culturas estrangeiras às prateleiras das livrarias brasileiras. Os afegãos – depois dos atentados de 11 de setembro de 2001 – tiveram grande visibilidade, em primeiro lugar. Em seguida, os romances escritos por indianos assumiram proeminência e, depois, a China apareceu em destaque. Esses romances podem ser escritos na língua materna do escritor e publicados em seus países de origem. Mas podem também ser escritos em uma língua – estrangeira – adotada pelo escritor, que é, em geral, uma língua hipercêntrica, o inglês, ou central, o francês, por exemplo.

A escrita em língua estrangeira facilita a circulação desses romances e é o segundo motivo que causa meu interesse por eles. Interesse-me especialmente pelos livros escritos em inglês por escritores que adotaram essa língua como língua de escrita e, de forma particular, pelas traduções desses romances e imagens da cultura natal desses escritores construídas a partir das traduções. É o caso de *A Thousand Splendid Suns* (Riverhead Books, 2007) e sua tradução para o português, *A Cidade do Sol* (Nova Fronteira, 2007), em tradução de Maria Helena Rouanet.

A Thousand Splendid Suns (2007) foi publicado nos Estados Unidos em 2007, rapidamente tornou-se *bestseller* e permaneceu na lista dos mais vendidos do jornal *The New York Times* por longo tempo. Ele foi o segundo romance do escritor afegão Khaled Hosseini, traduzido para o português por Maria Helena Rouanet, *A Cidade do Sol* (2007), e frequentou a lista de *bestsellers* de jornais e revistas cariocas. A história cobre três décadas de *jihād* anti-soviética, guerra civil e tirania talibã ao narrar a vida de duas mulheres. Mariam é a filha de um rico homem de negócios, ilegítima e desprezada, forçada aos 15 anos a casar com Rasheed, de 40 anos. Rasheed se torna cada vez mais brutal à medida que ela não consegue gerar um filho. Dezoito anos mais tarde, Rasheed arranja outra esposa, Laila, de 14 anos, uma moça inteligente e espirituosa, cujas únicas opções, depois de os pais terem sido mortos na guerra, são a prostituição ou a fome. Em um cenário de guerra interminável, Mariam e Laila tornam-se aliadas numa batalha assimétrica contra Rasheed, cuja violenta misoginia - “Não havia xingamentos, nem gritos, nem súplicas, nem sequer exclamações de surpresa, apenas as atitudes sistemáticas do que batia e do que era espancado” - é apoiada pelos costumes e pela lei. Hosseini

traça um retrato vigoroso, mas cheio de nuances, de um despotismo patriarcal em que as mulheres são dependentes dos pais, dos maridos e, especialmente, dos filhos, sendo a geração de filhos homens a sua única via para o estatuto social. O romance é um retrato poderoso e angustiante da situação das mulheres no Afeganistão, mas também é uma evocação lírica das vidas e esperanças de suas personagens resistentes. O romance faz parte de uma safra de publicações recentes (especialmente depois dos atentados de 11 de setembro de 2001 nos Estados Unidos) que trazem por tema uma cultura estrangeira, e, em geral, tematizam uma região onde os conflitos identitários são constantes.

O autor, Khaled Hosseini, é descrito em resenha publicada no jornal inglês *The Observer* como o primeiro romancista afegão que apresenta sua própria cultura para leitores ocidentais. Ele é o que Salman Rushdie chamou de “sujeito traduzido” (Rushdie, 1991, p. 17), como o próprio Rushdie. Um sujeito (escritor) traduzido como outros que tematizam a própria cultura, tema sobre o qual têm autoridade porque conhecem o ambiente que narram. São escritores que migraram para outros países e que adotaram outra língua como língua de escrita, como Marie Lu, escritora chinesa que escreve em inglês. Khaled Hosseini deixou o Afeganistão para morar na França e escrever em francês e, alguns anos mais tarde, fixou residência nos Estados Unidos e passou a escrever em inglês. Por tratar de sua cultura natal, o romance traz marcas que evidenciam as lacunas culturais para as quais Hosseini precisou encontrar formas de preenchimento, por assim dizer. Tais marcas, inscritas no texto pelo autor, de forma consciente ou inconsciente, constroem o leitor-modelo e, conseqüentemente, o autor-modelo, e podem servir de limites para Maria Helena Rouanet, a tradutora do romance para o português.

O presente trabalho tem por objetivo apresentar uma análise comparativa entre o autor-modelo inscrito no texto original e aquele inscrito na tradução para o português. A análise se concentra nos itens culturais específicos (ICEs, doravante) que o original apresenta para o leitor estadunidense e as escolhas de Maria Helena Rouanet ao traduzi-los para o português e verifica até que ponto a tradutora repete as estratégias de tradução inscritas pelo autor, criador do autor-modelo original, no texto traduzido.

1 O autor-modelo

Umberto Eco inicia sua exposição do papel do leitor afirmando que “um texto ‘aberto’ não pode ser descrito como uma estratégia comunicativa se o papel de seu destinatário (o leitor, no caso do texto escrito) não tiver sido considerado no momento de sua geração como texto” (Eco, 1979b, p. 3). Está implícita nessa afirmação a crença na escrita como uma atividade

comunicativa e no fato de que, já que é comunicação, será preciso um leitor que exerça o papel de destinatário da mensagem, sem que este seja, contudo, o único papel exercido por ele. Para Eco, além de destinatário, o leitor é também coparticipante do processo gerativo de um texto, pois “o autor tem de prever um modelo de leitor (o leitor-modelo) supostamente capaz de interpretar o texto da mesma maneira que o autor previu durante o processo de geração do mesmo” (Eco, 1979b, p.7). Ou seja, o leitor-modelo é um agente propulsor da produção escrita, levando o autor a fazer escolhas apropriadas ao leitor que tem em mente e registrá-las no texto. Assim, o leitor-modelo está presente no texto sob a forma de uma estratégia textual e a interpretação consiste na reconstrução dessa estratégia, um processo potencialmente sem fim, mas que tem limites, já que haverá interpretações que, por não serem sustentadas pela coerência interna do texto, serão vistas como “sem êxito” por Eco (1979a, p. 41).

Durante o ato cooperativo da leitura, o leitor constrói hipóteses acerca do leitor-modelo presente no texto e faz conjecturas acerca do autor-modelo (Eco, 1979a, p.45 e 46,), atribuindo a este, e não às intenções do escritor, as pistas deixadas no texto. O leitor formula hipóteses sobre o autor-modelo que, por sua vez, não espera simplesmente que o leitor-modelo exista, já que nem sempre a competência do leitor será semelhante à do autor. Na verdade, “todo ato de leitura é uma transação difícil entre a competência do leitor e o tipo de competência que um texto postula para ser lido de maneira econômica” (Eco, 2000, p.84). Por isso, o texto deve contribuir para produzi-la.

A competência do leitor abrange o “registro de funcionamento de uma língua em toda a sua complexidade, contemplando regras de significação e instruções pragmaticamente orientadas” (Rabenhorst, 2002) e um conjunto de competências – competência gramatical, sociolinguística, discursiva e textual – além do conhecimento prévio do leitor acerca do mundo que o cerca. O autor-modelo, presente no texto, contribui para a construção da competência de seu leitor-modelo, mas um texto pode demandar o uso de uma competência enciclopédica que o leitor não tem e, por isso, este, talvez, não consiga seguir as pistas deixadas no texto para a interpretação. O caso de autores cujas obras tematizam culturas estrangeiras, quase desconhecidas de forma integral do público-leitor a que se destinam, exemplifica a distância entre competências enciclopédicas que pode dificultar a comunicação. Mas voltemos à construção da competência do leitor.

Um exemplo desse processo se dá, na tradução, através do uso da técnica da naturalização, quando “o tradutor decide aclimatar o elemento à realidade da cultura receptora” (Bentes, 2005, p.60). Quando lê pela primeira vez um texto, o tradutor, que exerce o papel de leitor-modelo do original, constrói uma interpretação dele. Mas ao iniciar o processo de tradução em si, o

tradutor imagina o leitor-modelo da tradução, diferente daquele do original e dotado, possivelmente, de competência enciclopédica distinta daquela que a leitura do texto-fonte demanda. O resultado da interação imaginária com o novo leitor provoca a inserção de modificações que visam auxiliá-lo, porque a ele falta o conhecimento acerca, por exemplo, da perspectiva cultural que informa o texto. Quando usa a técnica da naturalização, o tradutor insere na tradução um termo que julga conhecido do público-leitor estrangeiro, apaga a diferença, e facilita a leitura. Vejo ainda a naturalização como marca atribuída ao trabalho do tradutor presente no texto traduzido.

A interpretação de um texto é, como descrevi acima, prevista durante o processo de criação e o leitor, que exerce o papel de leitor-modelo e que compartilha a competência enciclopédica com o autor, ajudará um “mecanismo preguiçoso” (Eco, 1979a, p.37) – o texto – a funcionar. É o leitor quem dá a partida na interpretação e, sem ele, ela não existe. Ele atua também durante a leitura, quando constrói interpretativamente as previsões do autor, dando forma ao autor-modelo, também um construto do texto, a quem são atribuídas as pistas para a interpretação (Eco, 1994, p.44). O autor empírico não necessariamente poderá explicar as pistas que deixou, já que elas nem sempre serão opções conscientes, e, por isso, o autor-modelo é importante no processo de comunicação. No caso da tradução, é o autor-modelo que será tomado como referência pelo tradutor e que este (leitor-modelo do original) tenta reconstruir. O autor-modelo é também aquele a quem o leitor *atribui* a seleção de estruturas sintáticas, de itens lexicais e de estratégias narrativas registradas na manifestação linear do texto e que servem de pistas para a interpretação. Ao analisar o caso de *A Thousand Splendid Suns* (2007), verificamos uma marca importante presente no texto original: os itens culturais afegãos, muito diferentes da cultura estadunidense. Essa diferença remete ao conceito de exotismo, entendido aqui como “a noção do diferente; a percepção do Diverso; o conhecimento que alguma coisa não é o Mesmo” (Segalean e Cuisenier, 1986, p.41). Essas marcas frequentes no texto original podem dificultar a leitura caso o autor opte pela simples repetição dos termos, já que apresentam aspectos da cultura afegã, muito distintos dos elementos culturais a que os leitores estadunidenses estão habituados. Entretanto, a diferença vai sendo amenizada, por assim dizer, pela presença de outro tipo de marca: as técnicas de tradução que ajudam a construir a competência enciclopédica do leitor para que este possa cooperar com o texto.

Finalmente, é importante destacar que Eco argumenta que autor e leitor modelos não são realidades empíricas, pois ambos só têm vida no texto. Para Eco, o autor empírico não tem papel na interpretação do texto. Ele o escreve e, para escrevê-lo, precisa imaginar um interlocutor – o leitor-modelo – que será capaz de cooperar com sua criação. Cooperando com

ela, seguindo as pistas e marcas lá registradas, o leitor-modelo recriará o autor-modelo, sem que o autor empírico tenha um papel a exercer aí. Eco considera, inclusive, que o conhecimento acerca do autor empírico poderá causar dificuldades na cooperação do leitor com o texto e tende a “ofuscar” o autor-modelo.

Mais recentemente, entretanto, Eco argumenta que a

idéia de interpretação textual como a descoberta da estratégia com intenção de produzir um leitor-modelo, concebido como a contrapartida ideal de um autor-modelo (que aparece apenas como uma estratégia textual), torna a idéia da intenção do autor empírico radicalmente inútil. Temos de respeitar o texto, não o autor enquanto pessoa assim-e-assim. Todavia pode parecer um tanto rude eliminar o pobre autor como algo irrelevante para a história de uma interpretação. (Eco, 2011, p.77)

Eco se sente forçado (talvez por sua própria condição de romancista) a reconhecer que o *pobre autor* não pode ser simplesmente eliminado da história da interpretação. Também acredito que o autor empírico não pode ser excluído por completo, mas é necessário redefinir seu papel na produção de autor e leitor modelos.

O autor empírico pode exercer um papel importante na construção do autor-modelo. Quando está diante de um texto, o leitor imediatamente o relaciona às circunstâncias de sua enunciação. O nome Khaled Hosseini escrito na capa de um livro levará o leitor a fazer suposições acerca de “esquemas retóricos e narrativos que fazem parte de um repertório selecionado e restrito de conhecimento” (Eco, 1979a, p.66), baseado na leitura prévia de *The Kite Runner* (2003), no caso de Hosseini, e de outros romances escritos na mesma época e que têm povos de cultura islâmica como tema.

Eco segue afirmando que o “repertório selecionado e restrito de conhecimento” (1979a, p.66,) não é comum a todos os membros de uma cultura. Haverá leitores que, possuidores de um vasto conhecimento cultural e competência intertextual, estarão mais motivados a cooperar com um texto e interpretá-lo com base nas pistas que ele oferece. Entretanto, há um autor (empírico) que foi capaz, consciente ou inconscientemente, de selecionar determinados esquemas retóricos e narrativos ou determinadas estratégias textuais, impulsionado por um leitor-modelo, durante o processo de geração do texto. Esse autor possui em seu repertório um arsenal de possibilidades que têm por base sua própria competência enciclopédica construída, inclusive, a partir de outras leituras. Se, como afirma Eco, “nenhum texto é lido independentemente da experiência que o leitor tem de outros textos” (1979a, p.64), considero que nenhum texto é tampouco escrito sem levar em conta a experiência que o autor empírico tem de outros textos. Tal experiência inclui as normas, os valores e a poética a que todos os

textos e autores estão sujeitos e que podem questionar (Iser, 1978). Normas, valores, coerções e poética são discutidas por André Lefevere em relação à tradução, mas também podem se aplicar ao fenômeno da escrita. É minha crença que os escritores, estando sujeitos a normas, valores, coerções e poética (que também estão entre as condições de produção de uma obra), os utilizam, consciente ou inconscientemente, de propósito ou ao acaso, durante o processo de geração de seus textos. É impossível então considerar que um autor empírico não esteja sujeito a esses fatores quando escreve e que eles não influenciem o processo criativo. Na verdade, acredito que o autor empírico responde a seu leitor-modelo, construído a partir da visão que aquele adquire sobre este na sua relação com o mundo e com outras obras. Quando o tradutor lê o romance que vai traduzir, ele(a) assume o papel do leitor-modelo, segue as pistas deixadas pelo autor e coopera com o texto. Entretanto, o tradutor precisa imaginar outro leitor-modelo – inserido em outro contexto – e recriar o autor-modelo inscrito no original, já que está sujeito a outras condições de produção que influenciam e limitam a tradução.

Finalmente, quero destacar que o tradutor se encontra duplamente limitado, por assim dizer. Ele lida com limites representados pelo autor-modelo do original inscrito no texto e com aqueles representados pelas condições em que o leitor-modelo da tradução está inserido. Assim, o tradutor profissional busca, em geral, o equilíbrio para que o produto de seu trabalho seja um texto que promova a comunicação com o leitor estrangeiro.

O objetivo deste trabalho é o de verificar até que ponto as marcas presentes no texto original atuam como limites para a tradutora de *A Thousand Splendid Suns*, Maria Helena Rouanet. De maneira especial, pretendo verificar se a tradutora utiliza as técnicas de adaptação local usadas por Khaled Hosseini para *traduzir* itens da cultura afegã para o leitor norte-americano.

2 Tratamento do *Corpus*

Cabe aqui uma brevíssima descrição do *corpus* utilizado nesta pesquisa e de como ele foi organizado, utilizado e analisado.

Depois de selecionar o romance, li o texto traduzido integralmente e, durante a leitura, registrei os ICEs acompanhados de suas respectivas páginas em uma tabela. Em seguida, li o texto original, identifiquei os itens e os registrei na tabela comparativa. Os ICEs identificados são os que remetem à culinária, às instituições, ao vestuário, à religiosidade e aos logradouros.

Para os propósitos deste trabalho, destaco algumas ocorrências de ICEs que exemplificam a atuação da tradutora, que por vezes se aproxima e por outras se afasta dos limites do autor-modelo original.

3 Khaled Hosseini e o Uso das Técnicas de Adaptação Local

É necessário esclarecer, em primeiro lugar, que *A Thousand Splendid Suns* é um romance escrito por um autor afegão que escrevia em farsi, passou para o francês e agora escreve em inglês. *A Thousand Splendid Suns* não é, portanto, recebido como uma tradução pelo público-leitor estadunidense. Entretanto, o autor usa técnicas que podem ser vistas como *técnicas de tradução* para narrar uma história que se passa no Afeganistão e que é permeada de elementos que geram lacunas culturais.

Khaled Hosseini opta pela *presença visível* da cultura afegã no texto original e o faz de maneiras distintas. Em primeiro lugar, os ICEs aparecem grafados em itálico, e assim o autor demonstra, de forma imediata, que aquele termo não deve ser tido como um vocábulo da língua inglesa. Entretanto, há também termos estrangeiros que não são italicizados. Esse é o caso das palavras *tandoor*, *kebab*, *burqa*, *bazaar* e *jihad*. Já dicionarizados, esses termos formam hoje, por assim dizer, a competência enciclopédica de milhares de leitores, especialmente depois dos atentados de 11 de setembro, quando o mundo inteiro passou a se interessar mais pela cultura dos países islâmicos.

Outra maneira de manter a cultura afegã presente no original se dá através da utilização de uma técnica de adaptação local: a glosa intratextual. Ao usar essa técnica, mantém-se o ICE – em geral grafado em itálico – e acrescenta-se uma explicação no texto em si, como um aposto. A inscrição dessa marca no original demonstra a preocupação com a comunicação intercultural, já que o autor não deixa o leitor sem auxílio e insere explicações que facilitam o ato cooperativo da leitura sem apagar sua cultura de origem. Alguns exemplos são:

She did not know what this word *harami* – bastard – meant. (Hosseini, 2007, p. 4) And so there was Gul Daman's leader, the village *arbab* ... (Hosseini, 2007, p. 15) But Mariam's favourite, other than Jalil of course, was Mullah Faizullah, the elderly village Koran tutor, its *akhund*. (Hosseini, 2007, p. 15) Jalil brought clippings from Herat's newspaper, *Ittifaq-i Islam*, and read from them to her. (Hosseini, 2007, p. 21)

As marcas deixadas pelo autor no original incluem ainda a repetição de ICEs, sem a inserção de explicações. Entretanto, o autor deixa, na própria narrativa, pistas que auxiliam o leitor na cooperação com texto, pois explicam, por assim dizer, o elemento estrangeiro. Vejamos alguns exemplos:

... the day when Jalil visited her at the *kolba*. (Hosseini, 2007, p. 3) Nanna looked so mad that Mariam feared the *jinn* would enter her mother's body again. But the *jinn* didn't come, not that time. (Hosseini, 2007, p. 4) In the women's *hamam*, shapes moved about in the steam around Mariam, a glimpse of a hip here, the contour of a shoulder there. (Hosseini, 2007, p. 81) They sat and smoked atop tanks, dressed in their fatigues and ubiquitous *pakols*

(Hosseini, 2007, p. 157) He was standing in Mariam's door, puffy-eyed, wearing only a *tumban* tied with a floppy knot. (Hosseini, 2007, p. 212)

Vimos assim, ainda que brevemente, que o autor inscreve no texto, consciente ou inconscientemente, técnicas de adaptação local que podem ser vistas, nas palavras de Javier Franco Aixelá, como estratégias de conservação, aquelas que marcam a presença da cultura estrangeira, exótica, no texto original. Entretanto, o autor claramente opta pela aproximação do leitor quando introduz glosas intratextuais ou elementos que facilitam a interpretação.

4 Maria Helena Rouanet e a tradução propriamente dita

O sucesso absoluto de vendas de *The Kite Runner* (2003) e de outros romances que narram histórias passadas em países de cultura islâmica explicam o lançamento da tradução de *A Thousand Splendid Suns* (2007), no Brasil, no mesmo ano em que foi lançado nos Estados Unidos. Maria Helena Rouanet, tradutora de ficção e das duas obras de Khaled Hosseini, já havia declarado que os prazos curtíssimos mandam em sua agenda. *A Thousand Splendid Suns* foi mais um romance traduzido em prazo curtíssimo.

Maria Helena Rouanet também utiliza técnicas de adaptação local, marcas do autor-modelo original, no texto traduzido. Entretanto, sua tradução apresenta algumas diferenças. Ou seja, nem sempre a tradutora se deixa limitar pelo autor-modelo original. Passemos então às semelhanças e diferenças entre os dois textos.

A grafia em itálico é mantida pela tradutora. Entretanto, Maria Helena Rouanet grifa um número maior de termos além daqueles grifados no texto original. Esse é o caso das palavras *tandoor*, *kebab*, *burqa*, *bazaar* e *jihad*, que aparecem grifadas na tradução para o português. Ou seja, para a tradutora, o leitor brasileiro, alvo da tradução, deverá perceber no primeiro contato com a manifestação linear do texto traduzido que *tandoor*, *kebab*, *burqa*, *bazaar* e *jihad* são termos que descrevem algo que é estranho à cultura brasileira.

As glosas intratextuais, frequentes em *A Thousand Splendid Suns*, também estão presentes em *A Cidade do Sol*. Vejamos alguns exemplos em que a tradutora permanece dentro dos limites marcados pelo autor-modelo original:

Figura A

1 She did not know what this word <i>harami</i> – <u>bastard</u> – meant. (p. 4)	Não conhecia aquela palavra, <i>harami</i> , e não sabia que significava “ <u>bastarda</u> ”. (p. 9)
2 And so there was <u>Gul Daman's leader</u> ,	Havia Habib Khan, o <i>arbab</i> da

the village <i>arbab</i> , Habib Khan, ... (p. 15)	aldeia, <u>o líder da comunidade de Gul Daman</u> , ... (p. 20)
3 But Mariam's favourite, other than Jalil of course, was Mullah Faizullah, <u>the elderly village Koran tutor</u> , its <i>akhund</i> . (p. 15)	Mas a visita preferida de Mariam, além de Jalil, é claro, era o mulá Faizullah, <u>o mais velho dos <i>akhund</i>, os guardiães do Corão da aldeia</u> . (p. 15)
4 Jalil brought clippings from <u>Herat's newspaper</u> , <i>Ittifaq-i Islam</i> , and read from them to her. (p. 21)	Jalil trazia recortes do <i>Ittifaq-i Islam</i> , <u>o jornal de Herat</u> , e lia as notícias para a filha. (p. 26)

Quanto às repetições de ICEs, as marcas da tradutora Maria Helena Rouanet diferem, por vezes, daquelas inscritas no texto original. Vejamos alguns exemplos:

Figura B

1 ... the day when Jalil visited her at the <i>kolba</i> . (p. 3)	... quando Jalil vinha visitá-la na <i>kolba</i> <u>onde morava</u> . (p. 9)
2 Nanna looked so mad that Mariam feared the <i>jinn</i> would enter her mother's body again. But the <i>jinn</i> didn't come, not that time. (p. 3-4)	A mãe parecia tão furiosa que Mariam teve medo de que um <i>jinn</i> fosse se apoderar de seu corpo novamente. Mas <u>o gênio</u> não veio, não desta vez. (p. 9)

Note-se que a tradutora insere elementos que esclarecem o significado (na *kolba* onde morava) ou usa outra técnica – a tradução explicativa, omitindo o termo e o reformulando em suas próprias palavras (o gênio, em vez de *jinn*). Note-se também que *jinn* é repetido no original em inglês e que a tradutora parece querer evitar a repetição, possivelmente por uma questão de estilo. Tal hipótese se confirma em outros momentos da tradução. Vejamos quais são eles.

Figura C

1 In the clearing, Jalil and two of his sons, Farhad and Muhsin, built the small <i>kolba</i> where Mariam would live the first fifteen years ... Jalil put in a new cast-iron stove for the winter and stacked logs of chopped wood behind the <i>kolba</i> Jalil could have hired laborers to build the <i>kolba</i> , Nana said, but he didn't. (p. 10)	Na clareira, Jalil e dois de seus filhos, Farhad e Muhsin, construíram a pequena <i>kolba</i> onde Mariam viveria os primeiros quinze anos ... Jalil instalou ali um fogareiro de ferro para o inverno e fez uma cerca de toras de madeira nos fundos da <u>cabana</u> Jalil podia ter contratado operários para a construção da <i>kolba</i> , observou
---	--

	Nana, mas não contratou. (p. 15)
2 Usually, he came alone to the <i>kolba</i> , though sometimes with his russet-haired son Hamza, who was a few years older than Mariam. When he showed up at the <i>kolba</i> , Mariam kissed Mullah Faizullah's hand ... After, the two of them sat outside the <i>kolba</i> , ate pine nuts and sipped green tea ... (p. 16)	Em geral, vinha sozinho até a <i>kolba</i> ; às vezes, porém, trazia consigo o filho Hamza, um menino de cabelo avermelhado, pouco mais velho que Mariam. Quando o mulá chegava [-], Mariam beijava sua mão ... Mais tarde, sentavam-se ambos do lado de fora da <i>kolba</i> , comendo pinhões, tomando chá verde ... (p. 21)
3 Once they had taken their share, the women and children settled on the floor around the <i>sofrah</i> and ate. It was after the <i>sofrah</i> was cleared and the plates were stacked in the kitchen ... (p. 151)	Depois que eles tinham se servido, as mulheres e as crianças se sentaram no chão, ao redor da <i>sofrah</i> para comer. Quando elas já tinham retirado os pratos [-], levado tudo para a cozinha ... (p. 148)

É importante observar que Maria Helena Rouanet prefere evitar a repetição de ICES quando eles não são necessários no texto traduzido para que a comunicação com o leitor aconteça. Ou seja, a tradutora parece optar pela tradução explicativa (como em b2 e c1) ou pela exclusão (como em c3) quando está diante de termos que aparecem mais de uma vez em determinado trecho. Assim, ela escolhe ultrapassar o limite (o uso da técnica da repetição) que o texto original apresenta e privilegia, a meu ver, o estilo e a comunicação com o leitor.

Finalmente, há ainda outros momentos em que Maria Helena Rouanet opta pela tradução explicativa e exclui o estrangeiro do texto traduzido. Vejamos alguns exemplos:

Figura D

1 Mariam walked along noisy, crowded, cypress-lined boulevards, amid a steady stream of pedestrians, bicycle riders, and mule-drawn <i>garis</i> . (p. 28)	Mariam saiu andando pelas avenidas margeadas de ciprestes, barulhentas e apinhadas de gente; lá ia ela em meio a um fluxo denso de pedestres, ciclistas, <u>charretes puxadas por mulas</u> , e ninguém lhe atirou pedras. (p. 33)
2 The other was the man who had been fanning the kebab skewers. (p. 154)	O outro era quem estava abanando os <u>espetos de carneiro na grelha</u> . (p. 151)

5 Considerações finais

Neste trabalho, pretendi comparar o tratamento dados aos ICEs pelo escritor que narra sua própria cultura ao narrar uma história e o tratamento dados aos mesmos ICEs pela tradutora.

Khaled Hosseini, autor de *A Thousand Splendid Suns*, encontra-se diante de lacunas culturais ao escrever o romance em inglês para o público-leitor estadunidense e opta pela manutenção dos termos, repetindo-os e inserindo explicações ao longo do texto quando julga necessário. O resultado é um texto em que se percebe a presença do estrangeiro, mas também um texto em que a estranheza não torna a cooperação com o texto difícil para o leitor, já que sua competência enciclopédica vai sendo construída durante a narrativa. É um texto que, de maneira clara, procura a aproximação com o leitor a quem se dirige. De fato, na resenha publicada no jornal inglês, Natasha Walter afirma que “o estilo explicativo [de Hosseini] e a sensação de que você está caminhando para um final redentor fazem com que toda a narrativa, apesar de todas as suas tragédias, deslize facilmente”.

Diante das lacunas culturais que os ICEs representam, Maria Helena Rouanet, por sua vez, tem dois procedimentos à sua escolha: ou adota as técnicas inscritas no original, marcas do autor-modelo, ou opta por outros procedimentos, afastando-se do limite que o autor-modelo original representa. No texto traduzido, verifica-se que Rouanet repete, de maneira geral, as escolhas inscritas na manifestação linear do texto de partida. Entretanto, há momentos em que a função mediadora da tradução parece sobrepor-se ao limite imposto pelo texto de partida e a tradutora facilita o ato cooperativo da leitura do texto em português apagando a cultura afegã ou inserindo expressões que auxiliam o leitor brasileiro. Assim, o texto traduzido afasta-se do original e procura uma aproximação maior do leitor alvo da tradução

Referências

AXIELÁ, F. JAVIER. Culture-specific Items in Translation. In: *Translation Power Subversion*. Clevedon: *Multilingual Matters*, 1996, 52-78.

BENTES, M. C. *Clifford Landers – Tradutor do Brasil*. Dissertação (Mestrado em Letras), Pontifícia Universidade Católica Do Rio De Janeiro - PUC-Rio, 005. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=6858&idi=2>. Acesso: 6 jul.2025.

ECO, U. *Interpretação e Superinterpretação*. Tradução: MF. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ECO, U. *Lector in Fabula*. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1979a.

ECO, U. *Os Limites da Interpretação*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ECO, U. *Six Walks in the Fictional woods*. Cambridge: Harvard University Press, 1994.

ECO, U. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington: Indiana University Press, 1979b.

HOSSEINI, K. *A Thousand Splendid Suns*. New York: Riverhead Books, 2007.

HOSSEINI, K. *A Cidade do Sol*. Tradução: Maria Helena Rouanet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

ISER, W. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Amsterdã: John Hopkins, 1978

RABENHORST, E. R. *Sobre os limites da interpretação*. O debate entre Umberto Eco e Jacques Derrida. *Prim Facie, [S. l.]*, v. 1, n. 1, p. 1–17, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/primafacie/article/view/4205>. Acesso em: 6 jul. 2025.

RUSHDI, S. *Imaginary Homelands*. Middlesex: Penguin Books, 1991.

SEGALEN, M. CUISENIER, J., *Ethnologie de la France*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986

Recebido em: 26/05/2025.

Aceito em: 03/06/2025.

A Bela Adormecida¹ ***Das Dornröschen*²**

Nós vivemos na época do socialismo, do movimento feminista, do trânsito, do individualismo. Ainda assim não caminhamos em direção à época da juventude?

Em todo caso, vivemos num tempo, em que não se consegue folhear uma revista sem que a palavra “escola” salte aos olhos; num tempo, em que as palavras coeducação, Internato Rural, criança e arte ressoam no ar. A juventude, porém, é a Bela Adormecida, que dorme e não desconfia que o príncipe se aproxima para libertá-la. Nossa revista quer contribuir, da melhor forma possível, para que os jovens despertem, para que participem da luta que é travada em torno deles. Nossa revista quer mostrar à juventude o valor e a expressão que é a ela atribuído nas obras dos Grandes: de um Schiller, de um Goethe, de um Nietzsche. Ela quer lhe indicar caminhos para se despertar um senso de comunidade, uma consciência de si mesmo, tal qual como aquele que tecerá e moldará a forma da história universal em algumas décadas.

Um rápido exame da literatura mundial comprova que esse ideal de uma juventude consciente de si mesma como um agente da futura cultura não provem de hoje, mas sim que é uma intuição, que já foi claramente enunciada pelos grandes nomes da literatura.

Difícilmente encontra-se ideias que correspondam a nosso tempo, e que Shakespeare já não tivesse mencionado em suas peças, sobretudo na tragédia do homem moderno, em Hamlet. Nela, Hamlet diz as palavras:

O tempo é de fendas, de desonra e dissabor,

Assim, eu vim, para o mundo em ordem pôr.

O coração de Hamlet é amargurado. Ele vê seu tio como um assassino, e sua mãe

¹ Tradução de Gabriel Galbiatti Nunes. Mestre em Filosofia na Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Doutorando em Filosofia na Universidade Federal de Uberlândia; bolsista da FAPEMIG. E-mail: gabriel.galbiatti.nunes@hotmail.com; LATTES: <http://lattes.cnpq.br/0820496417282003>; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5763-7171><http://doi.org/10.14393/REVEDFIL.v37n81a2023-70300>

² Durante sua juventude, precisamente entre os anos de 1912 e 1915, Walter Benjamin participa ativamente da ala radical do Movimento da Juventude – movimento estudantil voltado a propagar no ambiente universitário as ideias de uma cultura independente da juventude, tendo como base os escritos de Gustav Wyneken. No decorrer desses anos, ele publicou diversos textos na revista *Der Anfang*, que abordavam a formação de uma comunidade juvenil, que alçaria à criação de uma cultura europeia elevada, cujo esteio residiria nos grandes nomes da literatura mundial. “A Bela Adormecida” é um de seus trabalhos publicados na revista, cujo escopo é despertar a juventude à sua missão histórica de objetivar a criação dessa tão sonhada cultura. Benjamin rompe com o Movimento da Juventude em 1915, desiludido com o engajamento político que o movimento passa, pouco a pouco, a exercer.

vivendo um caso de incesto. E qual sentimento emerge nele, sabendo disso? Ele certamente sente nojo do mundo, mas não se afasta deste, com uma atitude misantrópica; em vez disso, vive nele o sentimento de uma missão: ele veio ao mundo para o pôr em ordem. A quem essas palavras poderiam se adequar melhor do que aos jovens de hoje? Apesar de todas as palavras de juventude, primavera e amor, jaz em todo jovem pensante um germe do pessimismo. Tal germe é duplamente forte em nosso tempo. Como pode uma pessoa jovem, sobretudo habitante de uma grande cidade, se defrontar com os problemas mais profundos, a miséria social, sem ser dominado, ao menos temporariamente, pelo pessimismo? Contra tal fato não há evidência; isso deve e pode apenas ajudar a consciência de que, não importa quão cruel o mundo possa ser, você veio para elevá-lo. Isso não é prepotência, mas sim apenas consciência de dever.

Essa consciência hamletiana da crueldade do mundo e da convocação para melhorá-lo se realiza também em Karl Moor. Porém, se Hamlet, diante da crueldade do mundo, não se esquece de si mesmo, reprimindo todo desejo de vingança, para permanecer puro, de outro lado, Karl Moor, em seu frenesi anarquista pela liberdade, perde as rédeas de si mesmo. Assim, ele, que se coloca como um libertador, deve sucumbir a si mesmo. Hamlet sucumbe ao mundo e permanece vitorioso.

Mais tarde, Schiller criou mais um representante da juventude: Max Piccolomini. Porém, mesmo que ele também seja mais simpático do que Karl Moor, enquanto pessoa, ele não está tão próximo de nós (de nós, jovens), pois as lutas de Karl Moor são as nossas lutas – a eterna insurreição da juventude, as lutas com a sociedade, o Estado, a lei. Max Piccolomini se situa em um conflito ético mais restrito.

Goethe! Esperamos de Goethe alguma simpatia pela juventude? Pensamos em Tasso, acreditamos reconhecer seu rosto severo ou seu fino sorriso sarcástico por trás da máscara de Antônio. E ainda assim – Tasso. Isso é novamente a juventude, mesmo que por motivos bem diferentes; não é em vão que um poeta é o herói. Na corte de Ferrara, os costumes e o decoro se fixam nos padrões mais rígidos. Não a moralidade “grosseira”. Agora, nós reconhecemos – Tasso é a juventude. Ele nutre um ideal – o da beleza. Mas, como ele não pode domar seu fogo juvenil, como ele faz o que nenhum poeta tem a permissão de fazer, como ele rompe as barreiras dos costumes em seu amor pela princesa, violando seu próprio ideal, ele deve se sujeitar à idade, para a qual a convenção se tornou os costumes. Essa é a ironia de suas últimas palavras:

Assim, o marinheiro finalmente se agarra

À rocha firme, na qual ele deve fracassar,

Ele, que desonrou o ideal de beleza, se aferra agora à rocha firme da convenção. Karl Moor fracassa por ser infiel a seu ideal moral; Tasso, por ser infiel a seu ideal estético.

O representante mais universal da juventude é Fausto. Toda a sua vida é juventude, pois ele não é limitado em nenhuma parte, ele sempre vê novos alvos, que ele precisa atingir – e jovem é qualquer pessoa, enquanto ela ainda não veja plenamente seu ideal atingido na realidade. Ver no acontecido a completude é o signo seguro da velhice. Por isso, Fausto precisa morrer; por isso, sua juventude termina no momento, em que ele pode se alegrar com o acontecido, e não ver mais nada restante. Se ele continuasse vivo, encontraríamos nele um Antônio. Em Fausto, mostra-se claramente, porque esses heróis da juventude não têm a permissão de “alcançar nada”, porque eles sucumbem no momento de realização ou precisam conduzir uma batalha eterna e sem sucesso por seus ideais.

Ibsen retratou aqueles que lutam sem sucesso por um ideal especialmente em dois comoventes tipos: em Dr. Stockmann, em *Um inimigo do povo*, e ainda mais discreta e comoventemente em Gregers Werle, em *O pato selvagem*. Gregers Werle é um exemplo particularmente bom daquele verdadeiro jovem, para quem a crença no ideal e no sacrifício – que permanece imperturbável até mesmo quando o ideal já não é mais plenamente realizável – já acarreta a infelicidade. (Porque felicidade e ideal são frequentemente opostos.) Pois, no final d’*O pato selvagem*, quando Gregers vê as consequências de seu idealismo fanático, permanece ainda firme sua decisão de servir ao ideal. Se o ideal, não obstante, apresentar-se-á como irrealizável, a vida é para ele, assim, sem valor; então, sua tarefa de vida é “ser o décimo terceiro na mesa” – é morrer. Destaca-se ainda outra coisa n’*O pato selvagem*. Como em muitas peças de Ibsen, essa também é movida por problemas – elas não encontram uma solução. Esses problemas são apenas o pano de fundo – a atmosfera do tempo –, do qual se destaca o caráter de um Gregers, que, através de sua própria vida, de sua vontade, do propósito de sua ação moral, resolve por si os problemas da cultura.

Ibsen retratou a própria juventude em Hilda Wangel de *Solness, o construtor* – embora nosso interesse se volte ao construtor, não na própria Hilda Wangel, que é apenas o pálido símbolo da juventude.

Por fim, chego ao mais jovem poeta da juventude. Ao mesmo tempo, a um poeta da juventude de nossos dias, chamado Carl Spitteler. Como Shakespeare em *Hamlet*, como Ibsen em seus dramas, Spitteler também apresenta heróis, que sofrem pelo ideal. Ainda mais pronunciado do que em Ibsen, Spitteler anseia por um ideal universal de humanidade – uma humanidade preenchida pela coragem da verdade –, sobretudo em suas grandes criações: os épicos *Prometeu e Epimeteu* e a *Primavera olímpica* são a expressão de sua convicção. Ali, assim como em seu romance confessional *Imago* – que eu definiria como o mais belo livro para um jovem –, ele apresenta a estupidez e a covardia das pessoas comuns, ora de modo trágico,

ora, caricato, ora, sarcástico. Ele também parte do pessimismo, para se elevar ao otimismo na crença da personalidade moral (Prometeu, Héracles, em *Primavera olímpica*). Seu ideal universal de humanidade e sua superação do pessimismo, assim como seu esplêndido *pathos*, que ele deve a um domínio da linguagem que ele provavelmente não compartilha com nenhuma outra pessoa viva, fazem dele um poeta para os jovens e especialmente para a nossa juventude.

Desse modo, aquilo que nossa revista deseja trazer à luz já está firmemente fundado nas obras dos grandes nomes da literatura.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*, II-I. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, p. 9-12.

Recebido em: 26/05/2025.

Aceito em: 03/06/2025.