

Apresentação

Este número da *Benjaminiana. Revista de Estudos em Tradução e Imagem* reúne trabalhos que retornam a alguns dos problemas decisivos do pensamento de Walter Benjamin: experiência, narrativa, técnica, aura, choque, leitura, escrita, cidade, memória e fracasso. Em perspectivas distintas, os artigos aqui publicados mostram a persistência de uma obra cuja recepção continua a exigir atenção às formas particulares de sua escrita e às constelações históricas, estéticas e políticas que a atravessam.

O número se inicia com o texto de Erdmut Wizisla, “**Sr. Desengonçado manda lembranças’: Walter Benjamin – um fracasso?**”, apresentado originalmente no *Col-loqui Internacional Walter Benjamin*, em Portbou. Wizisla parte da expressão alemã *Ungeschickt lässt grüßen*, vinculada ao pequeno corcunda de *Infância berlinense por volta de 1900*, para discutir uma imagem de Benjamin consolidada, em parte, pelo célebre ensaio de Hannah Arendt. O autor interroga a leitura que associa a trajetória benjaminiana à má sorte, ao desajeitamento e a uma sucessão de fracassos, recusando que a morte em Portbou forneça retrospectivamente a chave de toda uma vida. A leitura dos escritos autobiográficos, das cartas, dos testemunhos e, sobretudo, dos textos dedicados a Kafka permite a Wizisla reconsiderar o próprio sentido do fracasso. 03-11 Erdmut Wizisla. docx

Em “**Categorias narrativas benjaminianas**”, Cleiton Luiz Kerber retorna aos conceitos de experiência e narrativa, particularmente a partir de *O narrador e Experiência e pobreza*. Seu estudo examina a relação entre a transformação da experiência na modernidade e a crise da possibilidade de narrar. Nesse percurso, gesto e conselho são tomados como categorias vinculadas ao ato narrativo e à transmissão da experiência. A questão ultrapassa, portanto, a descrição de uma forma literária: concerne às condições históricas sob as quais uma experiência pode ser comunicada, recebida e transmitida. 12-36 Cleiton Luiz Kerber

Marco Antonio Valentim, em “**Aura e choque na filosofia de Walter Benjamin**”, examina a dialética estética entre aura e choque a partir de uma discussão sobre a técnica. *Rua de mão única, A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica* e “Sobre alguns motivos em Baudelaire” compõem alguns dos pontos fundamentais desse percurso. A transformação técnica não aparece separada da transformação histórica da percepção. Aura, choque e multidão pertencem, desse modo, a uma investigação mais ampla acerca das relações entre corpo, técnica, experiência e modernidade.

O problema da escrita ocupa o centro do artigo de Eduardo García Elizondo, “**Interstícios retóricos de la lectura. De las disciplinas filosóficas a la escritura**”. A partir de uma abordagem retórica, o autor investiga momentos da obra benjaminiana nos quais leitura e escrita se mostram indissociáveis. A heterogeneidade dos discursos que atravessam os textos de Benjamin coloca em questão a pretensão de organizar a filosofia segundo taxonomias disciplinares estáveis. Retórica, poesia e imagem participam de uma crítica às pretensões totalizadoras do sistema filosófico. Ler Benjamin exige, nessa perspectiva, atenção aos interstícios, às interrupções e aos resíduos que sua própria escrita preserva.

Encerra o conjunto “**Um estudo panorâmico sobre o flâneur confinado**”, de Jeison Karnal da Silva. O artigo acompanha a trajetória do *flâneur* desde Poe e Benjamin até a hipótese contemporânea de um “*pós-flâneur*”. A figura histórica que percorria as passagens e as ruas da metrópole não teria simplesmente desaparecido. O autor propõe pensar sua refração na imagem do *flâneur* confinado, cuja errância se interioriza quando a relação com a cidade é modificada pelas condições do capitalismo tardio. Permanecem em jogo o corpo, a mercadoria, a cidade e

a produção de imagens, agora atravessados por novas formas de confinamento, exploração e resistência.

Os artigos reunidos neste número percorrem momentos e problemas distintos da obra de Benjamin sem procurar subordiná-los a uma leitura unitária. Há, entre eles, pontos de contato importantes. A crise da experiência encontra a transformação da percepção; a cidade encontra o choque e a mercadoria; a narrativa encontra a memória; a leitura encontra a escrita; o fracasso biográfico encontra uma concepção de escrita que resiste à doutrina e à conclusão definitiva. Esses encontros permitem reconhecer algo próprio da recepção de Benjamin: seus conceitos dificilmente permanecem isolados. Eles se esclarecem por relações, deslocamentos e constelações.

Ao publicar este conjunto de trabalhos, a *Benjaminiana* reafirma seu compromisso com a pesquisa dedicada à obra de Walter Benjamin e com os debates que, a partir dela, alcançam a filosofia, a literatura, a tradução, a estética e os estudos da imagem. A diversidade das procedências institucionais e das perspectivas críticas presentes neste número corresponde igualmente ao propósito da revista de constituir um espaço de interlocução entre pesquisadores brasileiros e estrangeiros, preservando a pluralidade que historicamente caracteriza os estudos benjaminianos.

“Sr. Desengonçado manda lembranças”: Walter Benjamin – um fracasso?¹

Erdmut Wizisla ²

Resumo: Erdmut Wizisla parte da expressão alemã “Ungeschickt lässt grüßen” (Sr. Desengonçado mandou lembranças) — associada ao “corcundinha” de *Infância berlinense por volta de 1900* — e discute como Hannah Arendt transformou essa figura literária em uma chave biográfica para interpretar a trajetória de Benjamin, inclusive sua morte em Portbou. Embora reconheça a importância do ensaio de Arendt e as derrotas profissionais e históricas enfrentadas pelo autor, Wizisla contesta a redução de sua vida a uma sucessão inevitável de catástrofes. Para isso, distingue a autorrepresentação literária de Benjamin de sua atuação concreta e recorre a escritos autobiográficos, cartas, testemunhos e ensaios sobre Franz Kafka. A leitura de Kafka mostra que, para Benjamin, o fracasso não significava simplesmente derrota: podia constituir uma condição de fidelidade à escrita, resistência à transformação da literatura em doutrina e abertura à esperança. Apresnetando ao final três argumentos centrais contra a imagem do “desengonçado”. O texto apresentado foi traduzido por João Gabriel Rodrigues Gomes³.

Palavras-chave: Walter Benjamin, Fracasso, Mr. Bungle.

Title: “Mr Bungle sends his regards”: Walter Benjamin – a failure?

Abstract: Erdmut Wizisla begins with the German expression “Ungeschickt lässt grüßen” — associated with the “little hunchback” in Berlin Childhood around 1900 — and discusses how Hannah Arendt transformed this literary figure into a biographical key for interpreting Benjamin’s life and intellectual trajectory, including his death in Portbou. Although Wizisla acknowledges the importance of Arendt’s essay and the professional and historical defeats experienced by Benjamin, he challenges the reduction of Benjamin’s life to an inevitable succession of catastrophes. To this end, he distinguishes Benjamin’s literary self-representation from his actual conduct, drawing on autobiographical writings, letters, personal accounts, and essays on Franz Kafka. His reading of Kafka shows that, for Benjamin, failure did not simply mean defeat: it could constitute a condition of fidelity to writing, resistance to the transformation of literature into doctrine, and openness to hope. Finally, Wizisla presents three central arguments against the image of Benjamin as “Mr. Bungle.”

Keywords: Walter Benjamin, Failure, Mr. Bungle.

Benjamin em Portbou

¹ Fala apresentada no *Col-loqui Internacional Walter Benjamin*, Portbou, 25 de setembro de 2010.

² Erdmut Wizisla (1958–) é um germanista, pesquisador e ensaísta alemão, reconhecido por seus estudos sobre Walter Benjamin e Bertolt Brecht. Foi diretor do Bertolt-Brecht-Archiv e do Walter-Benjamin-Archiv, vinculados à Akademie der Künste, em Berlim. É autor e organizador de diversos trabalhos dedicados à obra, aos arquivos e às relações intelectuais de Benjamin e Brecht.

³ Mestrando no Programa de Pós-graduação em Letras - PPGL, na linha de pesquisa de Estudos Literários, Culturais

Quando visitei Portbou com minha família pela primeira vez, há cerca de vinte anos, escutava constantemente o badalar dos sinos. Imagino como o Benjamin, em seu leito de morte, também os tenha escutado. Ficamos lá por cinco dias. Ao fim da viagem, já tínhamos amigos por toda parte: Santiago Vancells Gascons nos mostrou a certidão de óbito de Benjamin junto a um retrato seu; Lorenzo Novés Hernández nos guiou através dos Pirineus. Nossa travessia turística não foi fácil. O dia estava chuvoso, as pedras estavam escorregadias. Mas tudo era muito belo e entusiasmante. Comemos, em Puig del Mas, doces uvas aromáticas. Quando chegamos ao seu topo, o sol apareceu de repente. Avistamos Banyuls e, também, Portbou, e — hesito até em mencionar esta parte — um magnífico arco-íris se arqueava sobre a paisagem.

Tentamos recordar aqueles dias de setembro de 1940 e pensamos na última carta de Walter Benjamin:

Numa situação sem saída, não tenho outra escolha senão por fim a tudo. É nos Pirineus, em uma cidadizinha onde ninguém me conhece, que se termina a minha vida (Benjamin; Scholem, 1989, p. 222).

Quando Benjamin escreveu essas palavras, ninguém poderia imaginar que isso mudaria de maneira tão radical. Hoje toda criança daqui provavelmente conhece o nome de Benjamin. Como disse certa vez Antoni Pous, poeta catalão e tradutor de Benjamin “Em Portbou, junto ao mar, Benjamin já não é mais um estranho, mas um de nossos mortos”. Pessoas de todo o mundo vêm visitar Portbou. Aqui ficou conhecido como um ponto de encontro, quase como um ponto crucial na história cultural europeia. O memorial de Dani Karavan tornou-se um emblema disso. O memorial de Dani Karavan tornou-se um emblema disso. Há muitos anos, pessoas empenhadas vêm trabalhando — apesar das muitas dificuldades — para manter vivos, na memória do mundo, esses últimos dias da vida de Walter Benjamin. E conseguiram.

Portbou talvez tenha causado uma impressão especial em Hannah Arendt. Em uma carta para Gershom Scholem, datada de 21 de outubro de 1940, ela escreveu:

O cemitério tem vista para uma pequena baía, diretamente sobre o Mediterrâneo, é esculpido em terraços cravados em pedra; também nessas paredes de pedras colocam os caixões. É de longe um dos lugares mais fantásticos e bonitos que já vi na minha vida (Arendt, 2020, p. 130).

Meu título em alemão seria “*Ungeschickt lässt grüßen*”, um ditado alemão relacionado à visão que Hannah Arendt tinha de Benjamin. “*Ungeschickt*” é uma personificação do comportamento desastrado, displicente, desengonçado. “*Mr. Bungle sends his regards*” (Sr. Desengonçado manda lembranças) é a tradução para o inglês, provavelmente feita pela própria Hannah Arendt. Existem outras traduções como “*Greetings from Mr. Clumsy*” (Comprimentos do Sr. Desajeitado), mas a frase parece incomum para falantes da língua inglesa (e portuguesa). A expressão inglesa “*butterfingers*” (“mão de alface”) talvez seja o equivalente mais próximo, mas só designa alguém fisicamente desajeitado e inábil, que derrubaria uma bola caso fosse jogada em sua direção; de fato, é difícil imaginar Benjamin como um bom jogador de beisebol ou de críquete. Era a mãe de Benjamin quem costumava dizer “Sr. Desengonçado manda lembranças”, “quando acontecia uma das incontáveis catástrofes da sua infância”. Essa expressão voltou à mente do Benjamin quando leu o poema infantil sobre o conto de fadas “O corcundinha”. Benjamin citou versos desse poema diversas vezes. O corcundinha é uma figura importante no seu universo literário.

Hannah Arendt escreveu sobre isso em seu ensaio de 1968 sobre Benjamin. A imagem que ela tinha de Benjamin concentrava-se em palavras como “desventura”, “má sorte”, “desengonçado”, “estranheza”, “desleixo”. Arendt diz: “com a destreza de um sonâmbulo, seu desajeitamento invariavelmente o conduzia ao centro mesmo de uma desventura, ou aonde quer que algo semelhante pudesse estar à espreita”⁴. Sobre a morte de Benjamin, ela escreveu:

Um dia antes, Benjamin teria passado sem nenhum problema; um dia depois, as pessoas em Marselha saberiam que, de momento, era impossível passar pela Espanha. Apenas naquele dia particular foi possível a catástrofe (Arendt, 2008, p. 185).

Poderíamos nos lembrar da vida do Benjamin “como uma sequência de [...] desses montes de escombros” (p. 81), diz Arendt (2008), recordando seus projetos jornalísticos fracassados, seus livros não publicados e sua tentativa malsucedida de obter sua “habilitação”, ou qualquer tipo de cargo efetivo na academia.

A visão de Arendt e de outros moldou, em grande medida, a imagem de Benjamin por quase oitenta anos: O pobre Benjamin. O atônito Benjamin — desengonçado e inábil nas coisas da vida. Benjamin, mão de alface! Muitas pessoas viam Benjamin como um gênio, um homem de grandes ideias, marcado pela má sorte e sem capacidade alguma de administrar a própria vida. Ainda mais sintomático é o fato de usarem como exemplo a estrutura fragmentada do trabalho das *Passagenarbeit* (*Passagens*). Lisa Fitko, que foi a guia de Benjamin pelos Pirineus, falou que ele se comportava à moda antiga, desajeitado e educado demais para este mundo. O seu relato “O velho Benjamin” faz parte dessa história.

Não me entendam mal: sou um grande admirador da Hannah Arendt. O seu ensaio é maravilhoso, mas creio que ela tenha se equivocado ao dar tanta importância à “perspectiva do Sr. Desengonçado”. Sua perspectiva é especialmente problemática porque ela não hesitou em empregar a palavra fracasso:

[S]em dúvida Benjamin tinha em mente o “campo de ruínas e a área de desastres” de sua própria obra, ao escrever que “um entendimento da produção [de Kafka] envolve, entre outras coisas, o simples reconhecimento de que ele foi um fracasso (Arendt, 2008, p.108).

Essa afirmação exige uma discussão mais aprofundada. O fim trágico de Benjamin em Portbou não deve ser tomado como a chave interpretativa de toda a sua existência. Sua morte não deve ser considerada o aspecto mais importante da sua vida.

A citação do “Sr. Desengonçado” nos escritos de Benjamin

O corcundinha aparece nos textos autobiográficos de Benjamin. Está intimamente ligado à sua presumida inaptidão para a vida prática. Na *Crônica de Berlim* ele menciona seu “fraco senso de direção”, e diz:

A ela atribuo a culpa por minha incapacidade ainda hoje de fazer uma xícara de café, à sua inclinação para fazer das condutas mais insignificantes provas da minha inaptidão para a vida prática, que devo à sonhadora resistência com que a acompanhava enquanto caminhávamos pelas ruas do centro da cidade, raramente frequentadas por mim (Benjamin, 2024, p.13).

⁴“With a precision suggesting a sleepwalker his clumsiness invariably guided him to the very center of a misfortune, or wherever something of the sort might lurk”.

e ele recorda:

Lembro-me também de como nada era mais insuportável e embaraçoso para minha mãe do que quando eu, nessas caminhadas, sempre ficava meio passo atrás dela. Meu hábito de parecer mais lento, mais desajeitado, mais estúpido do que era, teve sua origem em tais caminhadas, e há grande risco de se julgar mais rápido, mais hábil e mais esperto que se é (Ibdem, p.13).

Em *Infância Berlinense por volta de 1900*, livro que Benjamin intitulou *Kindheitserinnerungen* e permaneceu sem publicação durante sua vida, um dos capítulos é intitulado *Das bucklichte Männlein* (O corcundinha). É nesse momento que Benjamin traça a aproximação entre o corcundinha e o Sr. Desengonçado :

“Sem jeito mandou lembranças” era o que sempre me dizia quando eu quebrava ou deixava cair alguma coisa. E agora entendo do que falava. Falava do corcundinha que me havia olhado. Aquele que é olhado pelo corcundinha não sabe prestar atenção. Nem a si mesmo nem ao corcundinha. Encontra-se sobressaltado em frente a uma pilha de cacos [...] Onde quer que ele aparecesse, eu ficava a ver navios [...] Só que nunca o vi. Só ele me via (Benjamin, 1987, p.142).

O poema sobre o corcundinha foi publicado na coleção *Des Knaben Wunderhorn*. Benjamin conhecia o poema pela coletânea de Georg Scherer, *Deutsches Kinderbuch*. No poema, o corcundinha é uma criatura estranha, infamiliar e perturbadora, que rouba e quebra as coisas:

“Will ich in mein’ Keller gehn,
Will mein Weinlein zapfen;
Steht ein bucklicht Männlein da,
Tät mir’n Krug wegschnappen.

Will ich in mein Küchel gehn,
Will mein Süpplein kochen;
Steht ein bucklicht Männlein da,
Hat mein Töpflein brochen.”

“Quando no meu porão eu for
Meu vinhozinho beber
Tem um corcundinha lá
minha jarriinha vai verter

Quando na cozinha eu for
Minha sopinha fazer
Tem um corcundinha lá
meu potinho vai se perder”

Na formulação de Benjamin, em *Infância Berlinense por volta de 1900*, o corcundinha estabelece a ameaça de ser visto por alguém a quem não se pode enxergar. A criança está fascinada, o corcundinha o paralisa e lança um feitiço sobre ele. É um tipo de maldição, um convite para a pilha de destroços produzida pelo corcundinha.

Contudo, no que diz respeito a Benjamin, parece-me que existe uma grande diferença entre a imagem que ele próprio apresenta em seus escritos autobiográficos e sua vida real. Esta é a famosa diferença entre a literatura e a vida. O lugar autêntico do Sr. Desengonçado é a ficção: primeiramente, o texto autobiográfico *Infância em Berlim por volta de 1900* é um ato criativo, não a vida real, e Sr. Desengonçado é, então, um produto do estilo e da criação literária. Benjamin compôs um autorretrato literário no qual se apresenta como uma pessoa desajeitada, um homem de má sorte.

Alguns anos antes, porém, ele escrevera em *Einbahnstraße* (*Rua de mão única*): “Ser feliz significa poder tomar consciência de si mesmo sem susto” (Benjamin, 2023, p. 37) . Não é fácil imaginar Benjamin de sorte. Ele era melancólico, idiossincrático e talvez sensível demais

para conseguir ter sorte em um mundo como este. Contudo, se considerarmos sua vida como um todo, certamente não foi simplesmente um homem de má sorte. Cartas, documentos biográficos e depoimentos de amigos oferecem uma imagem de Benjamin que tem pouco a ver com a história do corcundinha.

Para se tornar consciente de si é necessária uma grande iluminação, uma espécie de sagacidade e inteligência. Tenho certeza de que Benjamin finalmente conseguiu quebrar o feitiço. Ele conseguiu tornar-se autoconsciente – tornar-se autoconfiante.

Fracasso: o exemplo de Kafka

O corcundinha também é um personagem nos textos de Benjamin sobre Franz Kafka. Em sua resenha de 1931 da coletânea póstuma de Kafka, *Beim Bau der Chinesischen Mauer (A grande muralha da China)*, Benjamin citou alguns versos dessa “misteriosa canção popular” e comentou: “O corcundinha, também, é algo que se esqueceu, algo que, antes, costumávamos saber; ele estava lá em paz consigo mesmo, mas agora impede os caminhos que guiam ao futuro” (Benjamin, 1991, p. 682, tradução nossa)⁵.

O corcundinha também é um motivo importante no ensaio de Benjamin *Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte*, de 1934. Como vimos no comentário de Hannah Arendt, Benjamin considerava Kafka um fracassado. Para Benjamin, seria ainda mais importante que Kafka se visse como alguém que fracassara. Mas é interessante notar que ele utilizou a palavra “fracasso” junto às menções de categorias como “pureza” e “beleza”. Isso ocorreu em uma carta para Gershom Scholem, em que Benjamin, em 12 de junho de 1938, escreveu: “para fazer justiça à figura de Kafka em sua pureza e peculiar beleza, não se pode nunca perder de vista uma coisa: ela é a de um fracassado” (Benjamin; Scholem, 1993, p. 106). Não se trata de um fracasso que nos deixa de mãos abanando. Benjamin rejeitou interpretações como, por exemplo, a de Max Brod, que interpretava Kafka como um místico judaico. Benjamin retratou Kafka como um fracassado. De acordo com Benjamin, o fracasso de Kafka era inevitável e historicamente necessário, tendo certeza de que uma das razões mais decisivas para o seu fracasso tinha ligação com seu método de escrita. Sobre Kafka, ele escreve: “Ele falhou na sua tentativa grandiosa de converter a poesia em ensinamentos, torná-la parábola e restaurar a sua estabilidade e despretenciosidade, a qual, face à razão, que lhe parecia ser a única coisa apropriada a isso” (Benjamin, 2012, p. 167).

A tradução inglesa⁶ dessa passagem de Benjamin não é muito precisa. Nem “poesia” nem “ensinamentos” são intencionados. Seria melhor dizer “escrita” e “doutrina”. É uma ideia bastante dialética: falhar em converter a escrita em doutrina. Isso é intencionado de forma absolutamente positiva. A escrita continua sendo a vencedora.

Essa questão também é importante para Benjamin. Lembre-se das palavras “poder tomar consciência de si mesmo sem susto” (Benjamin, 2023, p. 37). A advertência de não converter a escrita em doutrina também se aplica a Benjamin: você não terá sucesso se tentar colocar Benjamin em caixinhas. Você não terá sucesso se tentar lê-lo como um teórico sistemático.

⁵ “Das ist auch so ein Vergessenes, das bucklige Männlein, das wir einmal gewußt haben, und da hatte es seinen Frieden, nun aber vertritt es uns den Weg in die Zukunft”.

⁶ “He did fail in his grandiose attempt to convert poetry into teachings, to turn it into a parable and restore to it that stability and unpretentiousness which, in the face of reason, seemed to him the only appropriate thing for it”.

Nesse ponto, eu concordo plenamente com Hannah Arendt: não é uma boa ideia discutir Benjamin enquanto filósofo.

Em um fracasso como o de Kafka, Benjamin reconheceu a grandeza. Trata-se de um fracasso sem traição. Benjamin considera Kafka uma pessoa que – ao reconhecer seu fracasso – permanecia fiel a si mesmo. E Benjamin não parou por aí. Ele detecta uma relação especial entre fracasso e sucesso. O melhor sinal de confirmação da perspectiva de Benjamin, é a seguinte frase dele sobre Kafka (da carta para o Scholem, já citada anteriormente, datada de 12 de junho de 1938): “Seria possível dizer: uma vez seguro do malogro final, no caminho ele conseguia tudo como em sonho” (Benjamin; Scholem, 1993, p. 106).

Reconhecendo o fracasso, sentindo-o, você não ficará sem saída. Você não ficará sem esperanças. A esperança é – como Benjamin disse em seu ensaio sobre Kafka – um presente para pessoas desastradas e desengonçadas como os “*Gehifen*” (“assistentes”) do *Das Schloß* (*O castelo*). Quando falando sobre os “assistentes”, Benjamin afirma: “Para eles e seus semelhantes, os inábeis e os inacabados, ainda existe esperança” (Benjamin, 2012, p. 152).

Há esperança de que o corcundinha desapareça algum dia, de que ele não somente deixe de ser visto, mas também que cesse sua presença ameaçadora. Essa promessa messiânica está conectada com o pensamento benjaminiano, tal como se manifesta nas teses *Über den Begriff der Geschichte* (*Sobre o conceito de história*). Em seu ensaio sobre Kafka, ele expressa essa promessa ao citar um frase de Gershom Scholem, que figura como o grande rabino nessa passagem: “Esse homenzinho é o habitante da vida desfigurada; desaparecerá quando chegar o Messias, de quem um grande rabino disse que ele não quer mudar o mundo pela força, mas apenas retificá-lo um pouco” (Benjamin, 2012, p. 172). Estar “em casa numa vida desfigurada”: isso relaciona o motivo do corcundinha às implicações políticas do pensamento benjaminiano.

“O crítico é o estrategista na batalha da literária”

Não quero trivializar a dialética do fracasso e do sucesso, o que não poderia ser discutido aqui de modo satisfatório. Trata-se de um problema da filosofia, da história e da literatura. No poema “*Mnemosyne*”, Friedrich Hölderlin, por exemplo, escreveu os versos “há coisas/ que se põem aos ombros / fardo carregado / de fracasso”⁷. Esse poema foi importante para o modo como Hannah Arendt compreendia o fracasso, que, sem dúvidas, era influência de Martin Heidegger. Heidegger mencionou o poema de Hölderlin em uma carta para Hannah Arendt datada de 6 de maio de 1950. “Justamente na época em que você me escreveu essa citação, eu pensava no fardo do fracasso”. Vinte e um anos depois, em uma carta para Mary McCarthy, Arendt citou novamente esses versos, mas acrescentou duas palavras que deram um novo significado ao verso. “Em suma: comemoração”.

Pensemos na tensão entre fracasso e sucesso em tempos revolucionários. O escritor Volker Braun fez dessa tensão um tema crucial em suas peças e poemas. No seu artigo *Ein Ort für Peter Weiss* (*Um lugar para Peter Weiss*), ele usou as palavras “meu sucesso, que é um fracasso” (“*mein Gelingen, das ein Scheitern ist*”). O que lembra uma anotação de Benjamin em seu diário, datada de 5 de maio de 1931. A propósito de Hemingway, Benjamin escreveu: “O que é inteiramente feliz, inteiramente significativo, muitas vezes só pode ser compreendido

⁷ “*Und vieles / Wie auf den Schultern eine / Last von Scheitern ist / Zu behalten*”.

quando colocado bem próximo do que é inteiramente fracassado, inteiramente banal” (Benjamin, 1985, p. 425, tradução nossa)⁸.

Talvez algumas das derrotas sofridas por Benjamin tenham sido calculadas: poderia-se mencionar o projeto da revista *Angelus Novus*, sua tentativa de se estabelecer na Palestina e até a sua “habilitação” não concedida. De qualquer forma, não há dúvidas de que Benjamin teve muita má sorte. Até mesmo seu fracasso foi um fato concreto. Pensemos em sua existência precária. Benjamin tinha razão quando disse que todas as suas “tentativas de encontrar um ‘lugar’ profissional, no sentido burguês da palavra”, fracassaram. Em uma carta para Scholem, de julho de 1932, ele mencionou quatro de seus livros inéditos “que delimitam o verdadeiro lugar da ruína ou da catástrofe”. Hannah Arendt sabia que Benjamin vivera em uma “era dos extremos” (Eric Hobsbawm): Primeira Guerra Mundial, Grande depressão, surgimento do fascismo, deslocamento. Podemos confiar nela, pois conhecia Benjamin. Além disso, era uma pessoa íntegra e altamente perspicaz. Suas observações sobre Benjamin vieram direto da fonte.

Não queremos escovar a imagem de Arendt a contrapelo. Mas se considerarmos a perspectiva benjaminiana sobre Kafka, parece haver um esboço alternativo – talvez um “pequeno ajuste”. Podemos encontrar uma visão de Benjamin similar àquela citada acima sobre Kafka. Parece-me possível contrapor três aspectos ao Sr. Desengonçado. Três argumentos contra a depressão do fracasso: o comportamento de Benjamin, seu pensamento ou método de escrita e sua vida póstuma. Todos os três aspectos estão interligados.

Comportamento – Não acredito que Benjamin fosse desajeitado nem que tudo o que tentasse fazer fosse por água abaixo. Pensemos na desenvoltura com que lidava com formas artificiais e métodos. Ele era um vanguardista, adorava a experimentação e não respeitava as fronteiras entre as disciplinas e escolas. Pensemos na sua maestria da comunicação. Ele era capaz de encontrar um tom único para cada um de seus amigos. Isso não era apenas uma forma de adaptação, mas um sinal de competência comunicativa, que Hannah Arendt chamou de “modelo de diplomacia”.

Ele tinha boas conexões. Basta consultar sua agenda de endereços de Paris para perceber que ele não era um homem isolado. Em suas negociações com editoras e editores, sabia ser perspicaz e firme. Ele era um estrategista sagaz. E sabia o quanto era necessário sê-lo. Consideremos esta frase do livro *Einbahnstraße* (*Rua de mão única*): “O crítico é o estrategista na batalha literária” (Benjamin, 1995, p. 32). Ele apreciava o bom senso e a atitude realista. Em uma carta para Werner Kraft, datada de 26 de julho de 1934, ele sugeriu que a humanidade abandonasse as promessas de salvação e tentasse começar seu dia “como o começa uma pessoa racional depois de uma boa noite de sono” (Benjamin, 1998, p. 467, tradução nossa).

Pensamento / método de escrita – o dom de Benjamin que eu mais prezo é o de pensar por extremos. Ele conseguia lidar com posições diferentes lado a lado. Esse pensamento por extremos lhe deu expansividade e liberdade. Ele conseguia sustentar as tensões. Tensões como marxismo e o pensamento judaico, história e modernidade, revolução e haxixe, reprodutibilidade e aura, arquivo e atualidade.

Para caracterizar seu método de escrita, pode-se empregar uma expressão que ele próprio utilizou a propósito de Bertolt Brecht: “laboratório de versatilidade” (Benjamin, 1977,

⁸ “Das ganz Glückliche, ganz Bedeutende kann man sich oft nicht besser einsichtig machen als indem man es ganz nah ans ganz Mißlungne, ganz Banale heran hält”.

p. 1455). Não devemos considerar a incompletude das *Passagens* como um defeito. Francesc Abad disse: “As *Passagens* de Walter Benjamin não são uma obra, mas uma oficina”. Cada anotação é uma peça de arquivo. As citações são peças de arquivo reunidas por um homem que queria preservar os vestígios da história — não apenas os vestígios principais, mas também os remotos, os rejeitados, os supostamente sem importância. Todo o manuscrito é um imenso arquivo da Paris no século XIX. Está organizado de modo impressionante, com planos, cronogramas e encantadores sinais coloridos. Com isso, Benjamin concatenou um modelo flexível de pensamento sobre a história, a arte e a vida no passado.

Vida póstuma - Benjamin pensava e escrevia como um arquivista, uma espécie de arqueólogo. tinha consciência da extrema precariedade de sua própria vida. Mas queria salvar seu trabalho. Queria garantir-lhe uma vida para além de sua própria existência.

Ele enviou manuscritos, cadernos e versões impressas com anotações manuscritas a seus amigos Gershom Scholem, Theodor W. Adorno, Alfred Cohn, Hannah Arendt e Bertolt Brecht. E sabia — como escreveu a Scholem em 4 de abril de 1937 — “que talvez apenas nossos arquivos reunidos pudessem apresentar uma coleção completa deles” (Benjamin, 1993, p. 263). Seus escritos eram voltados para o futuro. Ele sabia que já havia perdido sua audiência contemporânea no exílio e, por isso, enviava mensagens às gerações futuras. As mensagens foram recebidas. Sem os esforços sábios, vividos e fortuneos de Benjamin, nós não teríamos seu arquivo hoje.

A vida de Benjamin terminou em Porbrou. Mas ler sua vida como um fracasso seria acabar com ela novamente.

Referências

ARENDR, Hannah. Homens em tempos sombrios. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

ARENDR, Hannah. Walter Benjamin está morto: carta de Hannah Arendt a Gershom Scholem. Tradução de Ludmyla Franca-Lipke. In: RACY, Gustavo (org.). *Walter Benjamin está morto*. São Paulo: Sobinfluência Edições, 2020. p. 122–131.

BENJAMIN, Walter. Bert Brecht. In: BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Organização de Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, com a colaboração de Theodor W. Adorno e Gershom Scholem. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977. v. 2, parte 3, p. 1455–1457.

BENJAMIN, Walter. [Carta a Werner Kraft, 26 jul. 1934]. In: BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Briefe*. Edição do Theodor W. Adorno Archiv. v. 4: Briefe 1931–1934. Organização de Christoph Gödde e Henri Lonitz. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998. p. 467.

BENJAMIN, Walter. Crônica de Berlim. Organização e tradução de Helano Ribeiro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2024.

BENJAMIN, Walter. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 147–178. (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. Franz Kafka: Beim Bau der Chinesischen Mauer. In: BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Organização de Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. v. 2, t. 2, p. 676–683.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Organização de Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, com a colaboração de Theodor W. Adorno e Gershom Scholem. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985. v. 6: Fragmente vermischten Inhalts; autobiographische Schriften.

BENJAMIN, Walter. Infância em Berlim por volta de 1900. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa, com assistência de Pierre Paul Michel Ardengo. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 71–142. (Obras escolhidas, v. 2).

BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 9–70. (Obras escolhidas, v. 2).

BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. Organização e introdução de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2023. (Coleção Espírito Crítico).

BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. Correspondência: 1933-1940. Tradução de Neusa Soliz. Revisão de Plínio Martins Filho. São Paulo: Perspectiva, 1993. (Debates, 249).

SCHOLEM, Gershom. Walter Benjamin: a história de uma amizade. Tradução de Geraldo Gerson de Souza, Natan Norbert Zins e Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1989.

Recebido em: 30/03/2025

Aceito em: 03/05/2026

Categorias narrativas benjaminianas

Cleiton Luiz Kerber ¹

Resumo: Walter Benjamin buscou trabalhar profundamente o conceito de experiência e narrativa, em especial nos ensaios *O narrador* (1936) e *Experiência e Pobreza* (1933), apresentando as relações e paridades que existem entre esses dois conceitos inerentes à realidade humana. A partir de um estudo teórico e de cunho bibliográfico, pretende-se analisar profundamente esses dois conceitos elaborados por Benjamin, além de entender como o gesto e o conselho tornam-se categorias do ato de narrar que se relacionam ou são geradores de experiências e narrativas. Para tal proposição, faz-se necessário analisar a vida do sujeito moderno e como tais conceitos tornam-se presentes em seu cotidiano, bem como entender os motivos que o filósofo aponta para a narrativa estar em auge de declínio.

Palavras-chave: Walter Benjamin; Narrativa; Experiência; Gesto; Conselho.

Title: Benjaminian Narrative Categories

Abstract: Walter Benjamin sought to explore in depth the concept of experience and narrative, especially in the essays. The Storyteller (1936) and Experience and Poverty (1933), presenting the relationships and parallels between these two concepts inherent to human reality. Through a theoretical and bibliographic study, this paper aims to analyze these two concepts developed by Benjamin, as well as to understand how gesture and advice become categories of the act of storytelling that relate to or generate experiences and narratives. To support this proposition, it is necessary to examine the life of the modern subject and how such concepts are present in their daily life, as well as to understand the reasons the philosopher points out for the decline of storytelling.

Keywords: Walter Benjamin; Narrative; Experience; Gesture; Advice.

Introdução

A narrativa, para Benjamin (1994e), não pode encontrar-se distante da vida humana e de suas experiências. Para compreendermos e entendermos sua construção pelo sujeito contemporâneo, precisamos ter clareza sobre a forma como o sujeito da modernidade vive. Dessa forma, devemos considerar a vivência como sendo tudo o que vivemos, aquilo que chega por primeiro à nossa existência. É aquilo que vemos, ouvimos, degustamos, pensamos, compreendemos, contemplamos, admiramos, porém não as elevamos a uma análise mais profunda. É uma experiência degradada, a qual os indivíduos acabam por as vivenciar e não as

¹ Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Graduado em Teologia e Letras pela Universidade La Salle (Unilasalle). Graduado em Filosofia pela Universidade do Vale do Rio do Sinos (Unisinos). Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3384-4093>.

elevam ao nível da reflexão devido à imposição de diversos estereótipos sociais (modelos de comportamento): a) modelo de profissão; b) modelo social – familiar; c) ídolos midiáticos; d) modismos. A própria sociedade moderna, em sua estrutura, apresenta aos sujeitos necessidades de enfrentar uma multiplicidade e uma intensidade de estímulos exteriores que os impedem de refletir, e, conseqüentemente, de se apropriarem desses estímulos sob forma de conhecimento, como ocorre na experiência.

O habitante da sociedade moderna, o homem da multidão, é obrigado a enfrentar uma monstruosa saturação de estímulos exteriores enquanto caminha pelas ruas repletas de transeuntes e de veículos, sendo compelido a agir por reflexos em função da intensidade e da velocidade dos estímulos provenientes do tráfego, da aglomeração, do movimento de massa, de forma a configurar ao olhar enorme importância social. O mesmo ocorre quando somos bombardeados pelas notícias, propagandas e outros tantos informativos. Essas atividades, entretanto, não permitem a formação de um conhecimento específico, não implicam qualquer tipo de memorização. Semelhante ação ocorre quando as multidões se dirigem a espaços que propiciam o lazer e a diversão. A intensidade de efeitos que esses locais produzem também não contribui para um processo de abstração, compreensão e memorização do que neles se vive. Nesse sentido, Benjamin (1994e) nos alerta em seu texto *O narrador*:

O saber, que vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas, ou longe temporal contido na tradição –, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência. Mas a informação aspira a uma verificação imediata. Antes de mais nada, ela precisa ser compreensível ‘em si e para si’. [...] Se a arte de narrar é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio. (Benjamin, 1994e, p 203).

Ao analisar esse processo das vivências, Walter Benjamin irá demonstrar que o homem mudou sua forma de agir, atuando de forma automatizada, estando desprovido da capacidade de analisar o que chega a ele. O termo alemão utilizado por Benjamin (1994e) para designar o sentido de vivência é *Erlebnis*. Seu significado etimológico refere-se à vivência na sua forma mais individual e solitária possível, que perpassa pelo indivíduo, caracterizando-o como um ser privado e isolado (Rebuá, 2019, p. 69).

Percebe-se em Benjamin que a vivência é algo próprio da existência humana. Porém, há algo que nos faz ultrapassá-la, não ficando somente nesse nível, que será denominado pelo filósofo alemão como experiência, como veremos na continuação. Entretanto, nos é alertado pelo autor que o andar histórico da sociedade está forjando uma humanidade que não consegue ou não lhe é dado a motivação de produzir o sentido e de realizar a narração do que lhe é vivido.

Walter Benjamin identifica, no ensaio *Experiência e pobreza* (1994c), como o fator histórico da Primeira Guerra Mundial gerou uma morte da experiência e da sua capacidade de narrar, devido às dores causadas pelo que nela se vivenciou:

Não, está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiência comunicável, e não mais ricos. [...] Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiência mais radical desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes (Benjamin, 1994b, p. 115).

Benjamin, nesse relato sobre a primeira Guerra Mundial, deixa claro como a vivência não passa ao nível da experiência, porque os efeitos da geração que a vivenciou, em todas as suas facetas de barbárie, gerou uma mudez daqueles que a estavam fazendo acontecer, ou seja, os soldados no *front* de guerra. Esses se tornaram mais pobres de experiência que pudessem compartilhar, pois, como aponta Walter Benjamin, os “combatentes voltaram mudos do campo de batalha, não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável” (Benjamin, 1994d, p.198). A grande questão destacada por Benjamin é que o seu ensaio, *O narrador* (1994e), alerta para a degradação daquilo que poderia se tornar uma experiência. Aquilo que se vivenciou durante o conflito tornou-se qualquer coisa, menos uma experiência que poderia ser contada, ouvida e transmitida.

Nesse sentido, são diversos os pontos que Benjamin aponta como crise da experiência ou como uma vivência que não é elevada ao nível da experiência, como “a experiência da tragédia pela guerra de trincheiras, as experiências econômicas pela inflação, as experiências do corpo pela fome, as experiências morais pelos donos do poder” (Rebuá, 2019, p. 69). O que realmente é identificado nesse esboço é uma trágica ferida em uma geração que há pouco tempo tinha como grande característica a capacidade de empregar sentido ao vivido, ou seja, a competência de partilhar a experiência. A capacidade de transmitir de forma oral nossas experiências também entraram nesse processo de crise, não ocorre mais o compartilhamento e comunicação do que vivemos, o que existe são relatos informativos que não aprofundam e não transmitem algo que seja significativo de ser compartilhado. A crise da narrativa é em si uma crise da experiência de contar histórias e ao mesmo tempo de saber ouvi-las, permitindo-se ser modificado por elas, ou seja, por aquilo que narra oralmente e por aquilo que oralmente é transmitido ao ouvinte (Konder 1999, p. 16).

Essa morte da capacidade de dar sentido se deve ao fato, segundo Benjamin, da

destruição de tudo o que antes lhes era caro e importante, pois, como afirma novamente num trecho de *Experiência e Pobreza*,

[...] uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente de tudo, exceto das nuvens, e em cujo o centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano (Benjamin, 1994b, p. 115).

É justamente nessa falta de referências que o autor encontra e identifica uma das causas da crise da narrativa. Isso ocorre pelo fato de não haver referências em que as pessoas no Pós-Primeira Guerra possam afirmar que caracteriza a experiência, pois o contexto em que ocorre a vivência da guerra realiza um câmbio muito forte, que não lhes serve como ponto de alusão. E, como aponta Benjamin (1994b), a única coisa que não mudou completamente foram as nuvens do céu, mas elas se modificam constantemente, não servindo, a partir disso, como boa referência por possuírem essa característica.

Podemos concluir que as vivências, mantidas neste nível, impedem o ser humano de refletir, organizar, dar e encontrar sentido à sua existência no tempo. Nessa dinâmica psicossocial, para o sujeito, não há a criação de narrativas de sua vida, seu passado é pobre de experiências significativas, uma vez que não encontram referências que garantam o significado do que foi vivido. O tempo é o aqui e o agora, não há reflexão sobre o que já foi vivido, não se constrói um conhecimento do que passou, somente se valoriza o conteúdo do momento ou lhe falta narrativa para o descrever. Dessa forma, torna-se necessário compreender os principais temas e conceitos que constituem realmente uma experiência para o ser humano, além dos elementos que essa experiência dá para a formulação de uma narrativa, levando em consideração o que propõe Benjamin ao afirmar que o conteúdo da narrativa é oriunda das experiências.

1 Experiência

O conceito de experiência é entendido por Benjamin como aquele originário de nossas vivências e que é transformado em memória por meio da nossa vontade. A experiência é a vivência que passou por um processo de compreensão, interpretação e sentido. É a capacidade de conectar o que foi vivido, adquirindo e acumulando saberes ao longo do tempo por meio do que vivemos. Podemos comparar a experiência à prática artesanal, manual e não mecânica. Ela está relacionada às atividades humanas desprovidas de estímulos exteriores, como já citado, e

um período de tempo adequado ao ritmo natural e biológico do humano.

Outra característica que encontramos para definir a experiência em Walter Benjamin é a capacidade de funcionamento da experiência ligada ao passado. A partir do passado, ocorre um delineamento do que podemos definir como possibilidades do tempo atual. Novamente, os ensaios *O narrador* e *Experiência e pobreza* apresentam um olhar mais atento sobre como essa experiência está ligada à tradição e à partilha, por meio da narrativa com outras pessoas, comunidades ou gerações. A experiência não é marcada pelo tempo contado, mas pelo tempo necessário, lento e prolongado. A experiência se relaciona com a tradição, pois é um saber tradicional, sendo acumulada e transmitida por uma comunidade humana, passando seus saberes a cada geração (Hartmann, 2015, p. 15). Para Benjamin, é na experiência que retiramos o conteúdo da narrativa: “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (Benjamin, 1994d, p. 201).

O termo alemão utilizado por Benjamin para designar experiência é *Erfahrung*, e é caracterizado como sendo a capacidade de a pessoa adquirir conhecimento através da experiência acumulada, vivida prolongadamente, tendo o sentido da partilha como uma de suas referências. Diferentemente de quando abordamos o sentido da vivência, *Erlebnis*, na qual o indivíduo é encontrado em sua individualidade. A *Erlebnis* em relação à *Erfahrung* não é excluída, mas ocorre um processo que a pressupõe e a ultrapassa, gerando, assim, uma experiência não momentânea e instantânea, mas de experiência com significado e sentido, que dá à pessoa a capacidade de a narrar (Rebuá, 2019, p. 69).

Analizando esses conceitos, Benjamin irá identificar a perda ou o declínio da experiência (*Verfall der Erfahrung*), aquilo que chama de sentido forte do que é vivido e que não se estagna somente na vivência, mas a sobressalta. É dela que se gera aquilo que chamamos de tradição, que compartilhamos entre nossa comunidade humana. Essa tradição é construída da forma mais familiar possível, entendendo-a no sentido mais literal da palavra, ou seja, é aquilo que perpassa de uma geração a outra. Para explicar essa importância, Benjamin retoma uma fábula de Esopo:

Em nossos livros de leitura havia a parábola de um velho que no momento da morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. Só então compreendem que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho (Benjamin, 1994b, p. 115).

Compreende-se, com essas palavras de Benjamin, retiradas da literatura grega antiga, que o alcance da felicidade está no trabalho e no esforço. E esse ensinamento foi transmitido de uma geração a outra, porém não por meio de palavras ou de forma moralizante, mas pela oportunidade de realizar a experiência. O grande conteúdo da fábula não está no tesouro a ser encontrado, tanto que ele não se faz presente, mas sim o conteúdo da mensagem que o pai transmite a seus filhos.

A fala do pai aos filhos vem do leito de morte, isso demonstra que a experiência não é algo vivido unicamente por um indivíduo, mas é transmitida, compartilhada e vivida de uma geração à outra, ou seja, ela é tradição. Ultrapassa a mera existência individual, não se prende à vida e à morte particular, mas tem a força de manter-se viva. A grande insistência que Benjamin irá fazer é mostrar que está ocorrendo uma perda dessa experiência, e isso desencadeia o desaparecimento de algo que gera e transmite essa experiência, a narrativa. Sua fonte são as comunidades que realizam a transmissão desses elementos.

O que Benjamin identifica como o causador desse desaparecimento, ou como o pontapé inicial dele, é o progresso de uma sociedade tecnicista, que culminou com as atrocidades da Primeira Guerra Mundial, como já apresentado na perspectiva da incapacidade de transformar a vivência em experiência. É nessa perspectiva que Benjamin percebe que o enfraquecimento da experiência, e consequentemente da narrativa, ocorre devido ao desenvolvimento das forças produtivas, técnica e a forma de vida nos espaços urbanos, ou seja, da aceleração da forma de vida capitalista da sociedade, bem como de uma forma traumática de uma experiência de choque, que impossibilita que a linguagem cotidiana formule suas narrativas (Gagnebin, 2006, p. 51).

Essa observação que Walter Benjamin faz sobre a narrativa destaca-se nos dois textos que nos propomos apresentar neste trabalho. Em ambos, o autor ressalta que a sociedade capitalista moderna, através de sua técnica, apresenta as direções para a pobreza de experiência. Essa pobreza é claramente marcada pela falta de transmissão da experiência, que, com ela, gera a falta da narrativa. A falta de narrativa gera também a falta de partilha e troca de experiência, ou seja, ocorre menos *Erfahrung*. É nessa perspectiva que Benjamin nos alerta:

Aqui se revela, com toda clareza, que nossa pobreza de experiência ou apenas uma parte da grande pobreza que recebeu novamente um rosto, nítido e preciso como o do mendigo medieval. [...] A horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída, hipócrita o sorrateiramente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie (Benjamin, 1994d, p. 156).

O grande alerta presente neste trecho de *Experiência e pobreza* é a direção a qual está nos guiando a sociedade burguesa. Para Benjamin, mesmo que a fala sobre a cultura seja um ponto forte das discussões contemporâneas, não adianta nada se não conseguirmos relacionar essas questões a nossas vidas. Dessa forma, não há como viver essa fala, pois quando modernamente falamos de cultura, não conseguimos ligá-la à nossa existência.

Walter Benjamin, a partir da ideia do passado, dada pela fábula de Esopo, e a pobreza de experiências do presente, por meio da Primeira Guerra Mundial, identifica um terceiro eixo, como aponta a citação acima. O que ele denominou de nova barbárie, é o que ele nos coloca como possibilidade de começar tudo de novo, ou seja, construirmos as coisas desde o início. Com esses três eixos, temos uma sequência que podemos denominar de transmissão, dissolução e recomeço. São três momentos dialéticos da experiência em sua presença na temporalidade histórica, ou seja, Benjamin está trabalhando com o que passou, o agora e o que há de vir. Nessa construção se vê a possibilidade de um recomeço, quase que como um elogio por parte do escritor do ensaio, em que essa pobreza “impele a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda” (Benjamin, 1994b, p. 116).

A partir desse ponto, identifica-se a possibilidade de iniciarmos uma nova partilha da experiência. Benjamin buscará trazer para a cena da discussão os grandes criadores que abandonaram as narrativas de seu tempo, ou deixaram-nas de lado, e passaram a narrar a partir de si mesmos. Refere-se primeiramente a Descartes, que com seu *cogito ergo sum*, abandona as filosofias de seu tempo e reformula a sua teoria. Em segundo lugar, retoma Einstein, do qual apresenta o distanciamento de Newton e suas equações para poder, então, vislumbrar novas possibilidades no campo da física. Como terceiro nome, Benjamin recorrerá a Klee, artista que o filósofo já fez referência na tese IX do ensaio *sobre o conceito de história*, que, assim como os artistas cubistas, utilizou-se da matemática e dos estudos de engenharia para criar as suas obras estereométricas. Com isso, Benjamin demonstra que é possível criarmos novas experiências e, conseqüentemente, novas narrativas, para não nos perdermos e deixarmos que esse declínio seja total (Rebuá, 2019, p. 72).

No plano econômico, também encontraremos fortes influências para a diminuição das experiências, pois, com o fim da atividade artesanal e sua substituição pela forma de trabalho mecânico, através das linhas de montagem das indústrias, a ação se tornou automatizada, o que não garante uma forma de reflexão, aprendizagem ou elaboração de uma técnica manual do que se está fazendo. Dessa forma, o trabalho não garante um processo e uma experiência ao

trabalhador. Dentro do plano cultural, com o desaparecimento da narrativa, que é uma forma artesanal de comunicação, o que ganha espaço é o romance e a notícia informativa, produzidas pelos meios de comunicação da modernidade, que também não dão espaço para um tipo próprio de experiência, ou seja, a narrativa. Já no plano social, as próprias formas de organização das cidades não propiciam a experiência, pois o homem moderno não é o sujeito que vive as experiências pessoais, mas, sim, o homem da multidão, que se guia pelo cotidiano das grandes metrópoles (Franco, 2015, p. 71).

2 Narrativa

É no processo das experiências que a capacidade de comunicação se manifesta. Dessa forma, chegamos ao conceito de narrativa. Para narrar uma experiência, é preciso manter certa distância do fato acontecido. No mundo marcado pelo excesso de informação, afirma Benjamin (1994c), temos perdido, em parte, a capacidade de narrar as experiências. Uma das possíveis causas desse fenômeno é a troca da narrativa pela informação. Cambiamos o conhecimento do nosso povo, da nossa história, da nossa vida, pelas informações que os jornais, redes e informativos nos trazem.

Byung-Chul Han (2023), ao analisar a crise da narrativa apontada por Walter Benjamin (1994c), utiliza-se da comparação feita por Hyppolyte de Villemessant, o fundador do jornal francês *Figaro*: “Para meus leitores, o incêndio num sótão do Quartier Latin é mais importante que uma revolução em Madri” (Han, 2023, p. 17). Para Benjamin, essa observação traz à tona a importância demasiada que é dada a notícia informativa: “Essa fórmula lapidar mostra claramente que o saber que vem de longe encontra hoje menos ouvintes que a informação sobre acontecimentos próximos” (Benjamin, 1994d, p. 202).

Seguindo por essa reflexão, Han chama a atenção para a forma como o leitor busca a informação, pois ele não está buscando fatos, mas está atento a questões que se reduzem à sua curiosidade. Sua atenção está no que está próximo, e a leitura recai de forma simplória pelo olhar de notícias de forma rápida, impedindo um olhar lento, longo e demorado pelo fato ali apresentado.

A notícia, que está sempre inserida em uma história, possui uma estrutura espaço-temporal completamente diferente da informação. Ela vem ‘de longe’. A distância é sua marca distinta. O dismantelamento sucessivo da distância é uma característica da modernidade. [...] Em contraste com as informações, a notícia possui uma amplitude temporal que a remete para além do instante e a relaciona com o que está *por vir*. Ela é portadora de história. Ela possui uma inerente amplitude de variação narrativa. A

informação é o meio do repórter, que vasculha o mundo em busca de novidades. O narrador é sua contrafigura. O narrador exige que as informações sejam retidas: 'metade da arte narrativa está em evitar explicações'. As informações retidas, isto é, as explicações evitadas, aumentam a tensão narrativa. Ausência de afastamento destrói tanto a proximidade quanto a distância (Han, 2023, p. 18 e 19).

Nesse quesito, podemos refletir sobre algumas questões ao buscarmos entender realmente o que é a narrativa. O que define uma narrativa? O que significa narrar um fato ou uma história? Quais problemas podemos ter ao tentar realizar tal empreitada? Quais as relações que estabelecemos com a narrativa? E qual o nosso intuito ao contarmos histórias e formularmos narrativas?

Seguindo esses questionamentos, recorremos a uma formulação do conceito de narração de forma ampla e positiva, que se assemelha fortemente com o conceito de narrativa assumido por Benjamin. Dessa forma, podemos designar a narrativa como algo constituído de um acontecimento, ou de diversos, reais ou fictícios, transmitidos de forma oral ou escrita.

Esse extenso domínio da narrativa abarcaria, assim, tanto antigas formas baseadas na oralidade, como o mito, a lenda e o caso, quanto às formas propriamente literárias do conto, da novela e do romance, assim como outras várias modalidades de relatos orais e escritos não ficcionais, entre os quais as biografias, as memórias, as crônicas e a historiografia, e, caso quiséssemos ampliar mais ainda esse domínio, poderíamos nele incluir as formas visuais, desde algumas obras pictóricas até a narrativa cinematográfica (Oliveira, 2008, p. 31).

Porém, encontramos nessa definição mais ampla de narrativa um problema que deve ser analisado. Devido a sua amplitude e positividade, há certa dificuldade de entender as fronteiras da narrativa, pois cometemos o equívoco de considerarmos tudo como sendo narrativo, tornando-se, assim, todo e qualquer fato ou evento uma representação narrativa por meio do discurso. Portanto, para aprofundarmos sobre o que é a narração para Benjamin, devemos entender que, para o filósofo, a questão narrativa torna-se algo ambíguo.

A reflexão benjaminiana sobre tal temática, reconhece, nas grandes narrativas relacionadas às experiências tradicionais, seu caráter de abertura, de análise e de compreensão. Os sentimentos nelas expressos apresentam os esforços dos narradores de darem abertura a novas formas de construções narrativas, buscando encontrar possibilidades de rupturas com os modelos totalizantes que apresentam as histórias épicas e tradicionais. Essas novas formas narrativas, além novas configurações de poder narrar os fatos, possuem aquilo que Benjamin defende como frágil força messiânica, pois possuem as características de uma narrativa, mas estão totalmente descontextualizadas da vida do narrador (Oliveira, 2008, p. 35). Dessa forma, percebemos mais um aspecto que contribui com o empobrecimento da narração, vinculada

principalmente com a modo moderna e contemporânea de transmissão da informação.

Esse empobrecimento da narrativa é reconhecido não somente por Benjamin. Adorno, ao comentar os ensaios de Benjamin, em especial o *Experiência e pobreza*, afirma que: “antes de tudo, quero expressar meu mais pleno assentimento à intenção histórico-filosófica: onde narrar não é mais possível. [...] esta é para mim uma ideia familiar, que ficou-me evidente anos anteriores aos quais eu a expressei teoricamente” (Adorno, 1995, p. 147, tradução do autor)².

Esse reconhecimento do empobrecimento da experiência, que gera uma pobreza da narrativa, mostra, por meio dos escritos de Benjamin, que a sociedade burguesa criou um modelo no qual o indivíduo busca, através da arquitetura, em especial, um lugar de refúgio, ou seja, na sua habitação. No mesmo sentido em que Adorno aponta que não é possível mais a narrativa, Benjamin reforça essa ideia apontando que não é mais possível deixar a sua marca, seu registro. Para isso, a sociedade burguesa nos dá um modelo arquitetônico onde as casas, recheadas de tons pastéis, nos dão a sensação de segurança, e, dessa forma, a oportunidade de deixar a nossa marca sobre o veludo, a marca de seus dedos, quando caminha livremente por aquilo que lhe pertence. Essa privacidade, segundo Benjamin, garante um refúgio do homem burguês da sociedade capitalista, que, segundo a sua regra de ferro, não lhe oferece nada mais que um anonimato cruel dentro de uma grande cidade ou dentro de um modelo da grande indústria (Gagnebin, 2006, p. 51).

É sobre essa reflexão que Benjamin utiliza um trecho do poema de Bertold Brecht, afirmando que “o que está em jogo: ‘Apaguem os rastros’” (Benjamin, 1994b, p. 116). Nessa perspectiva, tanto Brecht como Benjamin buscam mostrar que a prática da sociedade burguesa não leva em consideração a ruptura que há entre a arte e a experiência, isso acontece devido a duas questões presentes: a) a falta da experiência representada na arte; e b) a experiência que não comunica mais nada por meio da tradição, impossibilitando, assim, uma comunicação entre artista e aquele que observa a arte. Dessa forma, o que ocorre é uma dificuldade objetiva sobre o estabelecimento, ou restabelecimento, da tradição e da narrativa (Gagnebin, 2006, p. 52).

O narrador retira da experiência o que ele conta: a sua própria ou a experiência relatada pelos outros. O narrador é o homem que transmite o seu saber. Para isso, precisará da sua alma, do seu olho e da sua mão, pois estão todos no mesmo campo. Interagindo, eles definem uma prática, a da narrativa. Ela não é um produto automatizado ou produzido em grande escala, mas

² [1] Texto original: “Ante todo, expresar mi más pleno asentimiento a la intención histórico-filosófica: que el narrar ya no es posible. [...] ésta es para mí una idea familiar, que me resultaba evidente desde años antes de que pudiera expresarlo teoricamente” (Adorno, 1995, p. 147).

algo oriundo do meio artesanal. Walter Benjamin aponta que ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada, como se fosse um relatório ou uma informação descritiva. Ela terá, primeiramente, relação com a vida do narrador, para, em seguida, tornar-se narrativa, mantendo, dessa forma, a marca do indivíduo particular, da pessoa, assim como o oleiro deixa sua marca no vaso de barro (Benjamin, 1994d, p. 205).

Nesse contexto, Benjamin nos mostra que a narrativa possui grande diferença literária de outras formas de composição, principalmente do romance e das notícias informativas. O filósofo alemão demonstra-nos que a narrativa procede da oralidade, enquanto o romance nem sequer a alimenta, mas coloca o indivíduo num contexto isolado e não lhe transmite nenhum ensinamento, como os contos, as lendas, as sagas, as fábulas e as novelas (Benjamin, 1994d, p. 201). Por esse motivo, a narrativa é entendida, por Benjamin, como um processo também educativo, uma vez que ela é um estilo literário construído de forma coletiva em que a história vem acompanhada de um narrador.

O romance é avesso à sabedoria e corresponde aos anseios e expressões artísticas da ascendente burguesia europeia, sendo até hoje hegemônica como expressão estética da narrativa escrita. Ela é repleta de conotações psychologizantes, do escritor e do leitor, enquanto a narrativa é simples e direta. Tem como preocupação principal a busca do sentido (da vida, da morte, da história), separando o sentido e a vida, o essencial e o temporal, enquanto a narrativa tem como núcleo central a moral da história. Norteador pela tensão (a necessidade de devorar a substância lida), o romance tem um final (materializado no “The End”) característico dos finais de livros e/ou filmes, enquanto na narrativa o desfecho não se encerra num final imediato (Rebuá, 2019, p. 76).

Nessa mesma linha, temos a notícia informativa que realiza uma explicação dos fatos rotineiramente. Seus assuntos são desconexos e descontextualizados da nossa vida. Não há um processo de interpretação, mas uma auto-explicação dos fatos, não exigindo do leitor uma forte atenção ou uma verificação no momento da leitura. Assim, Walter Benjamin observa que:

[...] cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicação. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação (Benjamin, 1994d, p. 203).

Assim sendo, o que chega a nós cotidianamente são informações pré-julgadas, que nos dão a impossibilidade de uma análise mais profunda, abolindo, assim, a necessidade da arte narrativa. Adentramos numa forte crise narrativa no auge da modernidade, devido ao fato de ocorrer uma inundação de informações. Elas reprimem os acontecimentos que não podemos explicar, mas apenas narrar. As narrações possuem margem para o milagre e para o mistério,

pois elas não se esgotam em si mesmas, como as notícias informativas, mas preservam sua força interior que se desdobram ao longo do tempo. Já a informação possui sua força na temporalidade presente, onde leva a uma fragmentação da atenção, devido ao tsunami de informações, impedindo o sujeito de demorar-se na contemplação dos fatos, elemento que é constitutivo do ato de narrar e escutar (Han, 2023, p. 20-27).

A sociedade capitalista contemporânea não dá importância maior a uma história que possui um ensinamento geracional do que a uma notícia baseada em fatos corriqueiros que chegam a nós cotidianamente. As manchetes dos informativos, as grandes questões colocadas pela mídia, tornaram-se mais importantes ao pequeno burguês que os fatos históricos e acontecimentos geracionais. Dessa forma, temos, contemporaneamente, segundo Benjamin, uma hegemonia do romance e da notícia informativa sob a construção narrativa oriunda da experiência.

3 Gesto

Se, nos ensaios *O narrador* (1994e) e *Experiência e Pobreza* (1994c), Benjamin nos apresenta uma sociedade marcada pelo enfraquecimento da arte narrativa, em *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire*, o filósofo aponta que a criação de Baudelaire, que se formula sobre a experiência de choque, gera um impulso para aquilo que estava em via de extinção. Quando nos encontramos em um momento de choque, no qual as impressões são recebidas, e quanto mais constantes elas ocorrem, e o nosso consciente nos proteger dos seus estímulos, mais facilmente elas corresponderão ao conceito de nossas vivência e menos a levaremos a incorporar nas nossas experiências (Benjamin, 2021, p. 113). Dessa forma, os acontecimentos acabam ficando localizados por nós em um lugar temporal exato, mantendo os seus conteúdos no plano do consciente, colocando-os, assim, como um momento de vivência, eliminando qualquer possibilidade de elevá-los ao nível da experiência. Não transformamos o seu conteúdo em algo que possa ser transmitido como um saber, somente o incorporamos em nossa fala como uma mera informação de um fato vivido.

No ensaio, o autor aponta que se surpreende com a criação de Baudelaire, de forma que o tema sobre o choque torna-se um impulso para essa sociedade em que a arte narrativa estava fadada ao fracasso: “Baudelaire fixou essa descoberta numa imagem crua, a do duelo em que o artista, antes de ser vencido, dá um grito, assustado. Esse duelo é o próprio processo da criação. Baudelaire insere assim a experiência do choque no âmago do seu trabalho artístico” (Benjamin, 2021, p. 114).

A experiência aqui é apontada por Benjamin como um gesto, o de criação, carregado de sentido. Não é meramente algo vivido, mas experienciado, que se transforma em algo carregado de significado; no caso de Baudelaire, transforma-se em poema. Na obra *As flores do mal*, encontramos o poema *O Sol*, onde o autor utiliza como tema o choque como essa experiência de criação.

Ao longo dos subúrbios em que, pelas mansardas,
Persianas fazem véu às luxúrias bastardas,
Quando o sol arroja, imponente, seus punhais.
Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,
Eu me ponho a treinar em minha estranha esgrima,
Farejando por tudo os acasos da rima,
Numa frase a tombar como sobre as calçadas,
Ou topando as imagens há muito sonhadas,
Este pai generoso, a odiar sempre o que enferme,
Pelo campo acorda a rosa como o verme;
Faz as mágoas voar de que as almas são cheias,
Ocupando o pensamento ao encher as colmeias.
Ele é quem dá o alento aos que vêm de muletas,
Dando-lhes um frescor de jóias ou violetas,
Para ordenar depois que amadureça e messe
No coração eterno, o que sempre floresce!
E quando vai à rua, à maneira de um poeta,
Ele sabe aureolar a coisa mais abjeta,
Sozinho e sem rumor, como um rei se introduz
Nos hospitais da mágoa e nas mansões da Luz!
(Baudelaire, 2005, p. 96).

No poema, entendemos como a relação das multidões com as ruas, estando elas nesse local, possuem certa relação simbólica, carregada de certo caos. Tanto Baudelaire como Benjamin nos apontam que, na contemporaneidade, não há como não notar o aglomerado de sujeitos que circulam pelos espaços públicos. Esses indivíduos acabam se relacionando com os outdoors e as propagandas que se fazem presentes nos locais em que transitam. Essas configurações tornam-se parte da experiência artística do homem moderno e contemporâneo (Schuster, 2018, p. 52). O próprio escritor francês entende que não é qualquer sujeito que consegue dar sentido maior às coisas que na rua encontra, é preciso ter uma atitude de poeta, como descreve, para dar ao que encontramos no cotidiano um significado.

Mesmo que o desafio seja, para Baudelaire, dar significado às questões ordinárias da vida, para transformar em conteúdo de nossa memória, não serão todos os elementos que traremos para nós e nos serão importantes. Benjamin destaca que aquilo que vamos recordar e narrar serão alguns poucos dias de nossa vida, mas serão dias de rememoração, dias de experiências, e não somente vivências.

Esses dias significativos são dias de um tempo perfeito e consumado [...]. São dias da rememoração, não marcados por qualquer vivência. Não se associam aos outros; pelo contrário, destacam-se do tempo. Baudelaire fixou no conceito de correspondances aquilo que constituiu o seu conteúdo, colocando-o a par do da ‘beleza moderna’ (Benjamin, 2021, p. 134).

Essa experiência que aparece no poema de Baudelaire, e é reconhecida por Benjamin como uma correspondances, sendo caracterizada como uma “forma de conceito de experiência que contém elementos ocultos” (Benjamin, 2021, p. 135). Seria um próprio testemunho do poeta como homem moderno que vive nas grandes cidades e é abarcado pela arquitetura e seus elementos. No poema de Baudelaire, intitulado Correspondências, encontramos esse testemunho:

A natureza é um templo onde vivos pilares
Podem deixar ouvir vozes confusas: e estas
Fazem o homem passar através de florestas
De símbolos que o vêem com íntimos olhares
Como os ecos ao longe confundem seus rumores
Na mais profunda e tenebrosa unidade,
Tão vasta como a noite e como a claridade,
Harmonizam-se os sons, os perfumes e as cores.
(Baudelaire, 2005, p. 19).

Benjamin identifica que o poeta Baudelaire pretende mostrar que as correspondências podem ser vistas como uma experiência que procura abrigar qualquer crise. Porém, isso só é possível quando se encontra no âmbito do culto. Esse elemento, elevado fora da ideia do culto, corresponde a forma de “belo”, que possui o seu valor igual ao culto, mas na ótica do valor da arte. O belo, em sua existência histórica, se torna o que é no presente pelo que foi em seu passado, pela união daquilo que representou e por aqueles que anteriormente o admiraram. São os dados da rememoração, que não são históricos, mas pré-históricos, ou seja, as correspondências ganham seu valor de culto ou de belo, não pelo valor que possuem de admiração nelas mesmas, mas por aquilo que as gerações passadas as admiraram. É o que dá significado aos dias de festa, como apontou Benjamin, pois é o nosso encontro com o passado. Dessa forma, o passado está ligado à correspondência, pois ela é uma experiência que possui um lugar próprio numa vida anterior (Benjamin, 2021, p. 137).

A experiência aqui abrange o sentido de rememorar, dessa forma, a rememoração assume uma forma de gesto, pois ocorre uma ação de reflexão para recordar, caracterizado como o fato de lembrar de algo que possui sentido. Assim, a correspondência, sendo essa experiência que contém elementos ocultos, mas que possuem relação com o culto e o belo, mostra que o rememorar é um processo de criação, um gesto de reflexão que encontra o sentido

das coisas do passado e cria sentido a elas no presente. Portanto, o gesto possui um elemento criador, ele gera algo motivado pelo conteúdo rememorado e entrega algo novo, sendo ele uma narrativa ou algo que expresse o significado da experiência. No caso de Baudelaire, temos seus poemas, no entanto Benjamin identifica outros casos em que, através do gesto, temos processos de criação, que não se endereça somente aquele que cria, mas ao outro, sendo feito para ser visto e/ou ouvido.

Benjamin entende que existe um certo grau de distanciamento entre o gesto e aquilo que ele trata. Para exemplo disso, o filósofo entende que o papel do ator fornece um bom exemplo, tendo em vista que ele oferece algo ao olhar do outro, além do fato de nunca ser exatamente aquilo que ele está representando. Segundo Benjamin,

[...] a mais alta realização do ator é ‘tornar os gestos citáveis’; ele precisa espaçar os gestos, como o tipógrafo espaça as palavras. ‘A peça épica é uma construção que precisa ser vista racionalmente, e na qual as coisas precisam ser reconhecidas, e, por isso, sua representação deve estar a serviço daquela visão’. A tarefa maior da direção épica é exprimir a relação existente entre a ação representada e a ação que se dá no ato mesmo de representar (Benjamin, 1994b, p. 88).

Para o filósofo de Frankfurt, o teatro épico, muitas vezes se referindo exclusivamente ao teatro de Brecht, tem como maior função dar a possibilidade àquele a quem mostra algo que deva ser mostrado. Existe uma relação extremamente dialética entre o que é representado na cena e a condição de representação. Dessa forma, entende-se que o gesto tem a ver com isso, entre ele próprio e a apresentação que se afirma como representação, excluindo a ideia de pura imitação, que não deixa levar em conta a função que o ator possui, que não fica no nível de uma ilusão mimética. O gesto contribui para que o que foi apresentado não fique somente no nível da memória mas, também, contribui para a criação de um novo gesto, de uma nova ação, de uma nova reflexão, ou seja, faz com que o ouvinte produza seus gestos, ou seja, o transforma de sujeito da história (Rivera, 2014, p. 142).

Benjamin mostra que o teatro épico é gestual, pois busca transmutar o acontecimento em gesto. Essa é a principal característica da proposta brechtiana, visto que a representação da realidade é contemplada e, ao mesmo tempo, possibilita que seja modificável. Isso ocorre no teatro porque o acontecimento é retirado da realidade e é colocado em análise, proporcionando um estranhamento por parte do próprio fato representado. Ou seja, ele representa o fato, porém não é o próprio fato. Essa questão gera um espanto ao público, causando uma intervenção sobre o fato narrado. Essa intervenção é, para Brecht, a atitude que os personagens assumem na peça, sua tarefa, sendo elas determinadas pelo gesto.

Nesse sentido, Benjamin (1994b) destaca sobre a compreensão do gesto no teatro épico de Brecht:

O teatro épico é gestual. Em que sentido ele também é literário, na acepção tradicional do termo, é uma questão aberta. O gesto é seu material, e a aplicação adequada desse material é sua tarefa. Em face das assertivas e declarações fraudulentas dos indivíduos, por um lado, e da ambiguidade e falta de transparência de suas ações, por outro lado, o gesto tem duas vantagens. Em primeiro lugar, ele é relativamente pouco falsificável, e o é tanto menos quanto mais inconspícuo e habitual for esse gesto. Em segundo lugar, em contraste com as ações e iniciativas dos indivíduos, o gesto tem um começo determinável e um fim determinável. Esse caráter fechado, circunscrevendo numa moldura rigorosa cada um dos elementos de uma atitude que não obstante, como um todo, está escrita num fluxo vivo, constitui um dos fenômenos dialéticos mais fundamentais do gesto. Resulta daí uma conclusão importante: quanto mais frequentemente interrompemos o protagonista de uma ação, mais gestos obtemos (Benjamin, 1994b, p. 80).

Para Brecht, o gesto utiliza-se do corpo como matéria-prima, devido aos recursos da voz, da postura física e das feições dos atores. Tudo isso para apresentar a dialética social que rege o relacionamento entre os indivíduos. Assim, o que temos não é uma ilusão da realidade, mas a gestualidade revela uma experiência participativa entre os atores e seu público.

O gesto, marcado pela interrupção narrativa que nos aponta Benjamin, promove o sentido e os contornos sociais na peça. Essas interrupções encontram-se no primeiro plano do teatro épico, residindo nessas paradas uma função formal colocada por Brecht, ou seja, na estrutura de seus teatros; o autor alemão busca fazê-las para que o público perceba em suas canções os estribilhos rudes e dilacerantes. Tudo isso, segundo Benjamin, acontece para marcar uma interrupção perceptível da ação, e não somente realizar uma ilustração ou um estímulo ao público, sendo esse elemento o que transforma o teatro gestual em um teatro épico: “O efeito de retardamento da interrupção e o caráter episódico do emolduramento transformam o teatro gestual num teatro épico” (Benjamin, 1994b, p. 81). Assim, o teatro, por meio do gesto, consegue estruturar os acontecimentos, caracterizado pelos personagens, dando um entendimento do quadro social.

Como dito anteriormente, Brecht considera o gesto não como mera representação gesticular, mas como um gesto portador de significado da vida social. Mesmo que alguns gestos no teatro não representem questões sociais, não podemos negar que há questões que caracterizam as relações entre o indivíduo e a sociedade. O autor ressalta, principalmente, as que representam as relações de classe e que orientam a ação do humano sobre o domínio da natureza, ou seja, as condições de trabalho e de produção, que mostram a realidade social (Souza; Sanseverino, 2022, p. 7-8).

Para Benjamin, mostrar-se ao mundo é semelhante ao ato no teatro e na arte, em que ocorre um gesto de apresentar sua presença. Esse fato se caracteriza como um gesto político, porém ela não se dirige somente a quem se mostra, mas é endereçada também ao outro, a quem é mostrado. Dessa forma, mostrar-se caracteriza-se como um gesto do sujeito histórico. O que se gera é um comportamento gestual, que, em sua forma de ser, carrega um sentido, encontrando nele a dissolução dos acontecimentos.

A partir dessa compreensão sobre o gesto, podemos analisar também os escritos de Benjamin sobre a produção literária de Kafka, em especial seu ensaio *Franz kafka: A propósito do décimo aniversário de sua morte*. Nesse texto, Benjamin busca compreender como muitos dos estudos e contos menores do autor são compreendidos quando “transformados, por assim dizer, em peças representadas no teatro livre de Oklahoma” (Benjamin, 1994d, p.146). O filósofo alemão percebe que as obras de Kafka representam um código de gestos, cujo significado é percebido depois de inúmeras tentativas de representação e de experiências em múltiplos contextos. Dessa forma, o filósofo caracteriza o teatro como sendo o espaço dessas experiências, pois elas possuem natureza cênica, como no exemplo apontado pelo próprio Benjamin:

O espetáculo pode começar e é anunciado por uma campainha. Este som se produz da forma mais natural, no momento em que Wese deixa a casa em que se encontra seu escritório. Mas essa campainha, diz o autor expressamente, “toca alto demais para uma simples campainha de porta, ela ressoa na cidade inteira, até o céu” (Benjamin, 1994d, p. 146)

Esse exemplo do som da campainha, que ultrapassa seus próprios espaços, e chega a representação de algo que ultrapassa ao domínio humano, o céu, mostra que os personagens kafkianos, em seus gestos, não são habituais e extravasam para um mundo mais vasto; ou seja, Kafka não busca adaptar os gestos de seus personagens às situações habituais e a explicá-los. A forma como Benjamin identifica a inadaptabilidade dos personagens de kafka mostra a intenção do literato de deixar sem explicação a maior parte do cotidiano, porém não sem sentido, uma vez que são eles que garantem a capacidade de amplificar e transformar poeticamente o contexto (Rivera, 2014, p. 143).

Essa transformação ocorre pela capacidade de, por meio do gesto, dar sentido às coisas do mundo. O Gesto aqui possui relação com a memória, pois o gesto de reflexão sobre o passado gera uma rememoração, por esse motivo que Benjamin não deixa de lado os escritos de Baudelaire e de Proust, pois nesses autores encontramos uma disseminação da potência do gesto, que contamina os objetos do mundo, alojando neles memórias. Quando Benjamin cita

um pequeno trecho de Baudelaire, do poema Recolhimento, “[...]Vem ver os Anos defuntos curvados - Nas Varandas do céu, em trajes antiquados [...]” (Baudelaire, Apud Benjamin, 2021, p. 137), ele retoma a capacidade de o poeta francês homenagear o tempo que não é mais memorável, mas dá sentido à vida humana. Da mesma forma, encontramos em Proust o desejo de perceber sentido nas coisas, pois, por meio da nossa memória, elas se relacionam conosco. Benjamin, citando uma epígrafe da obra de Proust, mostra como ele percebeu, por meio dos poemas de Baudelaire, a memória que temos das coisas e como elas possuem relações com nosso passado e com nossos desejos:

‘Em Baudelaire, essas reminiscências são ainda numerosas. E vê-se também que aquilo que nele as evoca não é o acaso, e é por isso que, em minha opinião, elas são decisivas. Não há ninguém que, como ele, de forma cuidadosa, seletiva e ao mesmo tempo natural, persiga no cheiro de uma mulher, no odor dos seus cabelos e dos seus seios, as correspondências entrecruzadas que depois lhe evocam o azul do imenso céu abobadado ou um porto cheio de chamas e de mastros’. Essas palavras são uma epígrafe que poderia servir à obra de Proust. Esta tem afinidades com a de Baudelaire, que transformou os dias da rememoração num calendário anual do espírito (Benjamin, 2021, p. 138).

O gesto de reflexão sobre o passado gera uma rememoração, que é apresentado como algo que ultrapassa a mera questão vivida de forma cotidiana, pois seu conteúdo é elevado ao nível do espírito, como apresentou Benjamin na citação acima. O gesto torna-se significativo porque repassa ao outro algum sentido (Souza; Sanseverino, 2022, p. 10). Benjamin identifica essa questão tanto em Baudelaire como em Brecht e Proust, porém é na construção dos personagens de Kafka que esse processo de sentido do gesto ganha maior força, pois, como afirma o filósofo alemão, “Kafka é sempre assim; ele priva os gestos humanos dos seus esteios tradicionais e os transforma em temas de reflexões intermináveis” (Benjamin, 1994d, p. 147).

Dessa forma, podemos entender o gesto por meio da sua potência, em que transforma os elementos do mundo e faz com que eles carreguem lembranças e memórias. Entre a família de narradores, o gesto se aproxima mais fortemente da perspectiva do narrador moderno, pois, por meio do gesto de reflexão sobre o que foi vivido, que produz a rememoração, busca-se dar sentido ao que é vivenciado. Por meio das correspondências, encontramos os espaços, mesmo que ocultos, para dar um propósito àquelas experiências que nos abarcam dentro dos grandes centros urbanos e na dinâmica da vida na modernidade. As experiências do sujeito contemporâneo não são marcadas pelo cotidiano de uma vida artesanal, mas pelas lembranças de alguns momentos, fatos e dias que se tornam importantes frente ao estilo de vida definido cronologicamente. O narrador moderno, inserido dentro do modo de vida moderna, narra aquilo que, pelo gesto de rememoração, produz sentido a ele, sendo o mais importante não o próprio

fato, mas pelo gesto que o representa. Por fim, entende-se que o gesto ganha um elemento estético e político, em que o sujeito acaba se relacionando com os elementos do mundo, por meio de uma disseminação em que o gesto explora o nosso passado de forma íntima, ou seja, através dos nossos desejos, ligados às nossas memórias, que são incorporados por meio dos sentidos.

4 Conselho

Entre os aspectos que compõem a narrativa, a figura do narrador é central na filosofia de Walter Benjamin. O contador de história carrega os elementos que constituem a narração. Um dos pontos fortes é a capacidade de dar conselhos, sendo essa uma marca do narrador, pois nele encontramos elementos imprescindíveis do conteúdo narrado. O filósofo coreano Byung-Chul Han (2023) destaca os principais elementos que constituem a narração e como conselho é algo intrínseco a ela:

O narrador é alguém que, segundo Benjamin, “sabe dar conselhos”. O conselho não promete uma solução para o problema. Ele é muito mais uma sugestão de como continuar uma história. Tanto a pessoa que busca o conselho quanto a que dá pertencem a uma comunidade narrativa. Aqueles que buscam conselhos devem ser capazes de narrar. O conselho é buscado e dado na existência que é vivida na forma de um nexos narrativo. Como sabedoria está incorporada na vida como narração. Se a vida não puder mais ser narrada, a sabedoria também entra em decadência. Ela é substituída pela técnica de solução de problemas. A sabedoria é uma verdade narrada (Han, 2023, p. 32 e 33).

Para tanto, entender a gênese múltipla que constitui o sujeito que narra se torna essencial. Como apontado anteriormente, o conhecimento sedentário e o conhecimento estrangeiro entrecruzam-se por meio da figura do camponês e do marinheiro viajante. Dessa forma, compreende-se o narrador tradicional como a fusão ocorrida entre o saber do homem sedentário e o do homem estrangeiro, tendo um total diferença em suas figuras, exceto na sua capacidade de transmitir a experiência.

A forma de transmissão da experiência pode ser dada como um ensinamento moral, como uma sugestão prática ou como um conselho, o que não ocorre é a falta de transmissão de algo ao ouvinte ou ao leitor, que recebe a experiência transmitida. Dessa forma, a narrativa carrega os elementos vividos por aquele que narra, que servem como base de conhecimento para aquilo que ainda será vivido, pelos leitores ou ouvintes. Benjamin caracteriza essa questão como o elemento prático do que constitui a narrativa: “Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária”

(Benjamin, 1994e, p. 200).

A capacidade que o narrador tradicional possui é a de transmitir a informação útil através da história, seja ela de forma narrada ou escrita, porém sua forma mais elaborada é através do conselho, sendo esse, seu atributo principal. Dessa forma, mesmo que a narrativa esteja presente de forma escrita, a oralidade torna-se ponto principal do contador de história, pois a ação e a performance, integradas ao gesto, na interação com as pessoas, ganha maior notoriedade na arte de narrar uma experiência. Benjamin aponta que a arte narrativa requer que todo o corpo do narrador esteja presente no instante da narração. Mesmo que o ato de contato com ela seja por meio da leitura, o leitor deve sentir a presença da voz viva do narrador, pois é assim que o conteúdo de sabedoria da narrativa, ou seja, o conselho, é transmitido e recebido pela forma tradicional de narrar (Lima; Baptista, 2013, p. 467).

Dar um conselho, por exemplo, faria sentido na medida em que ele resulta de uma experiência, em que ficou retido na vida de alguém e que ainda pode ser transmitido a outra pessoa, pois se insere em um tempo comum e que lhe dá autoridade. O pai que dá um conselho ao filho o faz, provavelmente, porque ao longo de sua vida passou por momentos que não foram efêmeros, que continuaram presentes em sua memória, formando uma base sólida sobre a qual ele próprio se constitui. Por isso é que ela não pode ser uma vivência, entendida como uma simples sensação, efêmera e que pode ser rapidamente esquecida (Patry; Bassani; Vaz, 2014, p. 112).

O conselho dado fica retido como sabedoria a quem lhe foi dado, e com isso ganha a capacidade de ser transmitido. Essa sabedoria fica na vida da pessoa pois não se caracteriza somente como uma mera vivência, mas ganha atributos de uma experiência. A forma de transmissão não é dada somente pela palavra, mas o corpo todo coloca-se como meio de transmissão desse conselho. Dessa forma, contar uma história, como faz o narrador tradicional, é fazer o gesto com o corpo inteiro na busca de alcançar a comunidade de ouvintes. O intelecto serve somente como operação para que seu corpo comunique o conselho, como nos mostra Benjamin:

Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida - de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se 'dar conselhos' parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Em consequência, não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros. Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação). O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria (Benjamin, 1994e, p. 200).

A síntese do narrador tradicional, com sua capacidade de dar conselhos, é o mestre sábio, pois ele pode recorrer à própria vida associando a experiência que teve ao longo de sua existência. Essa capacidade de aconselhar, por meio da narrativa, e a forma como se coloca o narrador, é apresentado por Benjamin como um elemento que está em extinção, algo apontado desde que formulou a ideia da crise narrativa. O homem contemporâneo isolou-se de seus pares, o que lhe fez perder a capacidade de aprender com a vida do outro e de narrar a sua, gerando a incapacidade de dar e receber conselhos, de produzir narrativas que possam estar em nível de continuação, ou seja, abertas a um intercâmbio de experiências (Sanseverino, 2015, p. 167).

Uma das figuras históricas dentro da cultura judaica que podemos caracterizar como sendo um mestre sábio e que marca essa transmissão da sabedoria e intercâmbio de experiências é denominado tzadik, ou os justos. Segundo a tradição da talmudic, Noé foi o primeiro justo, salvando a humanidade da total destruição. Somente ele, após o dilúvio, que conhecia as histórias dos antepassados, sendo o responsável em transmiti-las às futuras gerações. Além de fazerem parte dos narradores tradicionais, muitas vezes, apareciam como sendo personagens de anedotas e de novelas, cumprindo sua função de contadores de histórias, que buscavam aclarar a compreensão sobre algum destino. Os conselhos dados pelos tzadik eram expostos nessas anedotas e novelas, em que apareciam relatos de milagres, feitos e frases dos próprios justos. Porém, o cotidiano também se fazia presente nas narrativas, dando esse ar de sacralidade à vida, misturando o espiritual e o mundano. Dessa forma, essa figura do Judaísmo apresenta-se como modelo de narrador tradicional e mestre sábio, possuindo a sabedoria das histórias antepassadas e unindo com a vida cotidiana daqueles a quem transmitem seus conselhos por meio das histórias (Scholem, 1972, p. 338).

O conselho é entendido como a capacidade de dar continuidade a uma história que passa a ter significado maior que ela mesma, pois possui, em si, a sabedoria que perpassa às pessoas ao longo do tempo, característica que percebemos nos justos do judaísmo. Dessa forma, o conselho possui essa marca do tempo, pois integra a narrativa. Esse elemento da temporalidade é destacado por Benjamin em um ensaio de 1929, em que comenta a obra de Proust, onde afirma que: “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois” (Benjamin, 1994a, p. 37). Portanto, a narrativa não se torna uma lembrança acabada da experiência, mas, por meio do conselho, se reconstrói conforme vai sendo contada, possuindo uma abertura em sua forma de ser.

Um dos fatores para tornar o conselho um terreno da sabedoria, acumulado de saberes artesanais, que está em ritmo de acabar, devido à pressa e ao imediatismo da vida moderna e

das forças de produção que se desenvolveram nos últimos séculos, é apontado por Benjamin.

A arte de narrar está definhando porque a sabedoria - o lado épico da verdade - está em extinção. Porém esse processo vem de longe. Nada seria mais tolo que ver nele um 'sintoma de decadência' ou uma característica 'moderna'. Na realidade, esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas (Benjamin, 1994e, p. 201).

O que contribui para que a narração entre em crise é o fato de a arte de contar histórias está se tornando cada vez mais difícil de ser um elemento presente na vida do homem moderno. Gagnebin (2012) aponta que Walter Benjamin destaca as condições da modernidade que dificultam essa transmissão. A primeira questão que a autora elenca é que a experiência transmitida por meio do relato deve ser comum tanto para o narrador quanto para o ouvinte, pressupondo, desta forma, um elemento que os une em uma comunidade. Esse elemento é um dos primeiros que foram destruídos pelo capitalismo, pois os grupos humanos, em especial marcados por traços geracionais, ganhou um abismo pelas suas condições de vida, que mudam de forma muito rápida, gerando uma falta de assimilação: "Enquanto no passado o ancião que se aproximava da morte era o depositário privilegiado de uma experiência que transmitia aos mais jovens, hoje ele não passa de um velho cujo discurso é inútil" (Gagnebin, 2012, p. 10).

A segunda questão em Benjamin que é destacada por Gagnebin é novamente relacionada ao caráter comunitário, mas agora em consonância a proximidade que existe entre a palavra e a vida. Gagnebin (2012) aponta que a organização pré-capitalista do trabalho, em sua performance artesanal, possui um ritmo lento e orgânico, totalmente oposto à forma mecânica fragmentada do processo industrial. O movimento do artesão que respeita o tempo da transformação da matéria possui uma relação profunda com a atividade narrativa, pois esta, também, necessita de tempo para ganhar sua forma como matéria narrável, destacando, por certo, a ligação entre a mão e a voz, entre o gesto e a palavra (Gagnebin, 2012, p. 11).

Como terceiro elemento, Gagnebin (2012) aponta que Benjamin destaca o papel da comunidade em que o sujeito vive a experiência, pois é nela que se funda a dimensão prática da narrativa tradicional, ou seja, o conselho. É nesse espaço que o conselho será transmitido, ou seja, que a sabedoria, a sapiência, destacam-se como conteúdo da narrativa. Esse conselho toma, segundo a autora, características de uma sapiência prática, que adquire a forma de uma moralidade, de uma advertência. Questões próprias de um mundo mais lento, distinto da rotina moderna que não sabe o que fazer com essa forma de sabedoria, devido à individualidade de cada sujeito. Para Gagnebin,

Ora, diz, Benjamin, o conselho não consiste em intervir do exterior na vida de outrem, como interpretamos muitas vezes, mas em ‘fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada’. Essa bela definição destaca a inserção do narrador e do ouvinte dentro de um fluxo narrativo comum e vivo, já que a história continua, que está aberta a novas propostas e ao fazer junto. Quando esse fluxo se esgota porque a memória e a tradição comuns já não existem, o indivíduo isolado, desorientado e desaconselhado [...], reencontra então o seu duplo no herói solitário do romance, forma diferente de narração que Benjamin, após a Teoria do romance, de Lukács, analisa como forma característica da sociedade burguesa moderna. O depauperamento da arte de contar parte, portanto, do declínio de uma tradição e de uma memória comuns, que garantiam a existência de uma experiência coletiva, ligada a um trabalho e a um tempo partilhados, em um mesmo universo de prática e de linguagem (Gagnebin, 2012, p. 11).

Dessa forma, a crise da narração se dá pela forte tendência da falta de capacidade de transmitir um conselho. Na modernidade, vemos que as narrativas foram substituídas por novas formas de contar histórias, sendo essas novas tendências descaracterizadas de sapiências, ou seja, sem capacidade de transmitir um conselho. Dessa forma, entendendo as características que o conselho possui, e conseqüentemente a narrativa, percebemos os motivos que Walter Benjamin nos apontou declínio dessa arte narrativa.

Conclusão

Ao analisar as categorias que formam a narrativa, a partir da análise filosófica de Walter Benjamin, percebemos que a vivência é elevada ao nível da experiência, sendo o conteúdo vivido carregado de sentido, que garante o conteúdo a ser narrado. Ao mesmo tempo, a ação de narrar é o que dá sentido ao vivido, criando, assim, as experiências. Dessa forma a narrativa não pode estar dissociada da experiência, levando em consideração que o vivido torna experiência na vida humana a partir do momento que torna-se uma narrativa.

Para que a vivência torne-se uma experiência, no ato narrativo necessita-se da rememoração. O ato de recordar-se é para Benjamin um gesto em que o conteúdo lembrado ganha seu sentido junto a existência, mesmo que ele possua elementos ocultos, que não são compreendidos de forma clara pelo indivíduo. Essa questão é própria da narrativa, pois na sua construção nem tudo é revelado, e deve seguir dessa forma, para não cair no nível do relato, sendo essa atitude caracterizada como a correspondência. O gesto de rememoração contribui para que o conteúdo seja recordado e se crie a narrativa. Essa é uma de suas principais características, pois o gesto, mesmo sendo um ato de recordação, assume como principal característica a ação de criação, ou seja, o gesto de é o criador da narrativa.

A narrativa assume, também, uma característica de transmissão do seu saber. Uma de suas principais formas de transmissão, além do próprio ato de narrar, é o conselho. Benjamin caracteriza o narrador como sendo aquele que sabe dar conselhos, transmitindo uma sabedoria que está no próprio conteúdo da narrativa. Dessa forma, o conselho torna-se uma forma de transmitir o conhecimento e a sabedoria oriunda da experiência, ou seja, é a parte prática e utilitária da narrativa.

Conclui-se que, a partir do pensamento de Walter Benjamin, a narrativa constitui-se como um processo marcado por categorias diversas, mas que se complementam, para constituir o seu conteúdo, sua forma de transmissão, sua rememoração e seu conhecimento e sabedoria prática. Concomitantemente, seria a experiência, a narrativa, o gesto e o conselho. Dessa forma, para Benjamin, o narrador tradicional, ou a verdadeira forma de narrativa, constitui-se marcada por tais categorias, que geram a forma artesanal de contar e transmitir o conhecimento do vivido.

Referências:

ADORNO, Theodor W. **Sobre Walter Benjamin**: Recensiones, artículos, cartas. Tradución Carlos Fortea. Madri/España: Ediciones Catedra S. A., 1995.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. São Paulo: Martin Claret, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte/MG: Autêntica, 2021.

_____. A Imagem de Proust. In: --_____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo/SP: Brasiliense, 1994. p. 36 a 49a.

_____. Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: --_____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo/SP: Brasiliense, 1994. p. 77 a 90b.

_____. Experiência e pobreza. In: --_____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo/SP: Brasiliense, 1994. p. 114 a 119c.

_____. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo/SP: Brasiliense, 1994. p. 137-164d.

_____. O narrador. In: --_____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo/SP: Brasiliense, 1994. p. 197 a 221e.

FRANCO, Franco. **10 lições sobre Walter Benjamin**. Petrópolis: Vozes, 2015.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo/SP: Editora Perspectiva S.A., 1999.

_____. **Lembrar Escrever Esquecer**. São Paulo/SP: Editora 34, 2006.

_____. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8º ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 7-19.

HAN, Byung-Chul. **A crise da narração**. Tradução de Daniel Guilhermino. Petrópolis/RJ: Vozes, 2023.

HARTMANN, Sara. **Walter Benjamin e Paul Ricoeur**: narração e experiência por vir. **Cadernos Benjaminianos**, Minas Gerais, v. 9, n. 1, p. 13 - 23. JUL./DEZ. 2015.

LIMA, João Gabriel; BAPTISTA, Luis Antonio. Itinerário do conceito de experiência na obra de Walter Benjamin. In. **Princípios Revista de Filosofia**, Natal/RN, v. 20, n. 33, 2013. p. 450-484.

OLIVEIRA, Luís Inácio. **Do canto das sereias**: um ensaio à luz da teoria da narração de Walter Benjamin. São Paulo/SP: EDUC, 2008.

PETRY, Franciele B.; BASSANI, Jaison J.; VAZ, Alexandre F. Experiência e vida danificada: Walter Benjamin, Theodor W. Adorno. In. **Cadernos de Pesquisa: Pensamento Educacional**, Curitiba, v. 8, n. 22, 2014. p. 109-130.

REBUÁ, Eduardo. **Insólito Benjamin**. Rio de Janeiro: NAU editora, 2019.

RIVERA, Tania. A memória como gesto - Benjamin, Freud e a trama de polaroides de Marcos Bonisson. **Revista Poiésis**. n. 24, 2014. p. 129-144.

SANSEVERINO, Antônio Marcos V. A emancipação do conto moderno: considerações acerca do narrador de Walter Benjamin. In: Caimi, Cláudia Luiza; Oliveira, Rejane Pivetta de (org). **Sobre alguns temas em Walter Benjamin**. Porto Alegre: UniRitter, 2015. p. 165-187.

SCHUSTER, Gliciane. **A mancha e o gesto**: potências formativas. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Maria, 2018.

SOUZA, Saulo Lopes de; SANSEVERINO, Antonio Marcos V. A vida é uma ópera feita de gestos: uma leitura brechtiana de Capitu. In. **Urdimento**, Florianópolis/SC, v. 2, n. 44, p. 1-34, 2022.

Recebido em: 06/03/2025

Aceito em: 30/04/2026

Aura e choque na filosofia de Walter Benjamin

Marco Antonio Valentim¹

Resumo: O ensaio procura apresentar a dialética estética entre aura e choque como um tema central da filosofia de Walter Benjamin. Toma-se a relação entre o conceito da técnica em *Rua de mão única* e em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* como ponto de partida para essa apresentação. Considera-se então o tipo de transformação técnica da percepção que torna possível o fenômeno social da multidão, tal como discutido por Benjamin em “Sobre alguns motivos em Baudelaire”.

Palavras-chave: Técnica; Aura; Choque; Multidão; Solidão.

Title: Aura and shock in Walter Benjamin's philosophy

Abstract: This essay seeks to present the aesthetic dialectic between aura and shock as a central theme in Walter Benjamin's philosophy. It takes the relationship between the concept of technology in *One-Way Street* and in *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* as a starting point for this presentation. It then considers the type of technical transformation of perception that makes possible the social phenomenon of the crowd, as discussed by Benjamin in “On Some Motifs in Baudelaire”.

Keywords: Technology; Aura; Shock; Crowd; Loneliness.

Técnica

O último número de *Rua de mão única*, “A caminho do Planetário”, lança uma ideia paradoxal: a técnica como *phármakon* da espiritualidade moderna. O que caracteriza espiritualmente a modernidade? “É o ameaçador descaminho dos modernos considerar essa experiência [a ‘experiência cósmica’ dos antigos] como irrelevante, como descartável, e deixá-la por conta do indivíduo como devaneio místico em belas noites estreladas” (Benjamin, 2023, p. 104). Pois a “experiência cósmica” é incontornável para a humanidade, tanto mais quanto esta se experimenta como emancipada do cosmos:

Não, ela [a experiência cósmica] chega sempre e sempre de novo a seu termo de vencimento, e então povos e gerações lhe escapam tão pouco quanto se patenteou da maneira mais terrível na última guerra, que foi um ensaio de novos, inauditos sponsais com as potências cósmicas. Massas humanas, gases, forças elétricas foram lançadas ao campo aberto, correntes de alta frequência atravessaram a paisagem, novos astros ergueram-se no céu, espaço aéreo e profundezas marítimas ferveram de propulsores, e por toda parte cavaram-se poços sacrificiais na Mãe Terra. Essa grande corte feita ao cosmos cumpriu-se pela primeira vez em escala planetária, ou seja, no espírito da técnica (Benjamin, 2023, p. 104).

¹ Universidade Federal do Paraná. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7950-1673>

Mas por que a técnica, pela qual a humanidade age cosmicamente, se tornou destrutiva em seu desenvolvimento moderno? “[...] porque a avidez de lucro da classe dominante pensava resgatar nela sua vontade, a técnica traiu a humanidade e transformou o leito de núpcias em um mar de sangue” (Benjamin, 2023, p. 104). Porque, em suma, a técnica se desenvolveu em função do “capitalismo como religião” (Benjamin, 2013, p. 21-25). Em “Alarme de incêndio”, também de *Rua de mão única*, lê-se: “E se a eliminação da burguesia não estiver efetivada até um momento quase calculável do desenvolvimento econômico e técnico (a inflação e a guerra de gases o assinalam), tudo está perdido” (Benjamin, 2023, p. 76). Há, pois, uma defasagem catastrófica entre o desenvolvimento técnico e a sociedade capitalista, como se esta fosse demasiado deficiente em sua organização econômica e social para suportar a técnica industrial sem provocar destruição total. Esse conflito político concerne à própria essência da técnica:

Dominação a natureza, assim ensinam os imperialistas, é o sentido de toda técnica. Quem, porém, confiaria em um mestre-escola que declarasse a dominação das crianças pelos adultos como o sentido da educação? Não é a educação, antes de tudo, a indispensável ordenação da relação entre as gerações e, portanto, se se quer falar em dominação, a dominação das relações entre gerações, e não das crianças? E assim também a técnica não é dominação da natureza: é dominação da relação entre natureza e humanidade (Benjamin, 2023, p. 104).

É, pois, o conceito capitalista (“imperialista”) da técnica que a torna destrutiva sob a forma da “dominação da natureza pela humanidade”, a refletir-se em uma ordem social de dominação entre classes. A esse conceito Benjamin contrapõe um outro, afim à necessidade elementar de todo vivente, inclusive humano, de “comunicação com o cosmos”: o conceito da técnica como “dominação [‘se se quer falar em dominação’] da relação entre natureza e humanidade” (Benjamin, 2023, p. 104). À luz de “Experiência e pobreza”, o conceito compreende a técnica como forma da experiência cósmica, não somente como fator de seu declínio e alienação. De veneno fatal a técnica se converte em remédio eficaz contra a “nova miséria”, a da “pobreza da experiência” (Benjamin, 1994, p. 115).

Aura

Essa noção da técnica é o pressuposto fundamental de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935-36, 1938-39). Benjamin parte compreensão de que fatores estéticos, relativos à “organização da percepção” (Benjamin, 1994, p. 169), determinam as transformações históricas: “No interior dos grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que o seu modo de existência” (Benjamin, 1994, p. 169). Antes disso já afirma que tal condicionamento da percepção não é

menos natural do que histórico: “As grandes disposições da percepção [...] determinam a maneira pela qual corpo e natureza estão um para o outro” (Benjamin, 1986, p. 67; frag. 46). E levanta então uma hipótese que guia todo o restante do seu ensaio: “Se fosse possível compreender as transformações contemporâneas da faculdade perceptiva segundo a ótica do declínio da aura, as causas sociais dessas transformações seriam inteligíveis” (Benjamin, 1994, p. 170). A hipótese baseia-se no exemplo histórico de Baudelaire, quem “determinou o preço que é preciso pagar para ter a sensação do moderno: a desintegração da aura pela vivência do choque” (Benjamin, 1989, p. 145). As referidas “causas sociais” têm que ver, portanto, com a “vivência do choque”, algo que unifica as massas como organização estético-social, a “desintegração da aura”.

A hipótese benjaminiana toma a experiência aurática como fenômeno estético originário: “Em suma, o que é aura? É um arranjo singular, composto de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (Benjamin, 1994, p. 170; cf. Benjamin, 2024a, p. 144). Um fragmento do Caderno M, “O flâneur”, das *Passagens*, complementa essa explicação:

Rastro e aura. O rastro é aparição de uma proximidade, independentemente da distância, daquilo que se deixou para trás. A aura é aparição de uma distância, independentemente da proximidade, daquilo que se evoca. No rastro, tomamos posse da coisa; na aura, ela se apodera de nós (Benjamin, 2009, p. 490).

A segunda definição explícita, em acréscimo à primeira, a potência de encantamento e arrebatamento da aura enquanto forma da percepção: “Ter a experiência da aura de um fenômeno significa dotá-lo da capacidade de retribuir o olhar” (Benjamin, 2024a, p. 143). Em uma folha manuscrita encontrada nos anos 90, datada provavelmente de 1937, acha-se uma terceira definição de aura, composta das duas anteriores:

Experimentar a aura de um fenômeno ou ser significa aperceber-se da sua capacidade de responder a um olhar. Essa capacidade é plena de poesia. Quando uma pessoa, animal ou algo inanimado retorna o nosso olhar com o seu próprio, somos atraídos para a distância; o seu olhar é sonho, ele nos atrai para o seu sonho. A aura é a aparição de uma distância, por mais próxima que esteja. [...] Há tanta aura no mundo quanto ainda sonho nele (Benjamin, 2015, fig. 2.7).

Aparição, olhar, sonho: perceber a aura de algo é ser capturado pelo seu olhar para dentro do seu sonho. Trata-se de uma forma perceptiva extra-moderna, cujo declínio e “destróçamento” assinalam a excepcionalidade ímpar da modernidade como regime estético determinado por um outro fenômeno originário, bastante diferente.

Benjamin identifica os “fatores sociais específicos que condicionam o declínio da aura”, ambos relacionados à massificação das relações sociais; são eles: (i) a necessidade de “fazer as coisas ‘ficarem mais próximas’”; e (ii) a tendência a “superar o caráter único de todos os fatos através de sua reprodutibilidade” (Benjamin, 1994, p. 170). Os fatores encontram-se intrinsecamente relacionados, visto que, para “possuir o objeto de tão perto quanto possível” é requerida a possibilidade de sua reprodução massiva. Trata-se da forma-mercadoria como paradigma categórico de objeto estético moderno. A combinação de ambos os fatores com a emergência da mercadoria tem por consequência drástica, de imenso alcance histórico e impacto natural, a instauração da diferença mais extrema possível entre imagem e reprodução. Estreitamente vinculadas na tradição filosófica pré-moderna, elas se dissociam por completo na modernidade: “Na imagem, a unidade e a durabilidade se ligam tão intimamente quanto, na reprodução, a transitoriedade e a repetibilidade” (Benjamin, 1994, p. 170) — o que as torna, como que pela primeira vez, de formas estéticas indissociáveis em incompatíveis. Daí a conclusão: “Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é característico de uma forma de percepção cuja capacidade de captar ‘o semelhante no mundo’ é tão aguda que, graças à reprodução, consegue captá-lo até no fenômeno único” (Benjamin, 1994, p. 170).

A forma moderna da percepção é, pois, condicionada pela reprodutibilidade técnica da imagem. Atrofia-se a capacidade de perceber a distância e a profundidade aurática de todo fenômeno. Uma sombra descomunal abate-se sobre o universo das coisas. O perceptível restringe-se ao que admite ser reproduzido massivamente. Os olhos sozinhos passam a ter pouca serventia para a percepção “objetiva”. A natureza cósmica torna-se imperceptível.

No entanto, é preciso levar em conta também a sobrevivência ou persistência da aura no mesmo contexto adverso de experiência. Se, por um lado, “a experiência da aura repousa na transposição de uma forma de reação normal na sociedade humana para a relação da natureza com as pessoas”, por outro, “o olho desperto não perde a arte do olhar quando o sonho dele se extingue”:

Pelo contrário, é somente nesse altura que o olhar se torna realmente penetrante. Ele deixa de ser como o olhar da amante que, sob o olhar do amado, levanta os olhos; começa a assemelhar-se ao olhar pelo qual o desprezado responde ao olhar do desdenhoso, o oprimido ao olhar do opressor. Desse olhar, toda distância é suprimida, é o olhar daquele que despertou de todo sonho, seja noturno ou diurno. Uma tal disposição do olhar pode em certas circunstâncias aparecer massivamente. Ela surge quando a tensão entre as classes ultrapassou um certo grau. [...] essa disposição é sobretudo ameaçadora da parte daqueles que são em maioria (Benjamin, 2018, p. 106-107).

Está em questão, portanto, a possibilidade paradoxal da experiência aurática na própria “vivência do choque”. Mas como isso é esteticamente possível, se o choque tende à “desintegração da aura”? A efetividade do choque de olhares no plano da luta das classes demonstra que a aura pode ser um fator estético determinante, em sentido destrutivo, das relações sociais e ambientais no mundo moderno.

Choque

O que precisamente substitui a aura em declínio provocado pela reprodutibilidade técnica das imagens e sua consequente desfenomenalização? Parte importante da resposta acha-se no capítulo XVIII de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, “Recepção tátil e recepção ótica”, o qual comporta o fundamento materialista — em sentido antes cosmológico que econômico — da concepção estética de Benjamin. É a ideia de que a percepção envolve uma dupla receptividade ao objeto estético: em vez de espaço e tempo enquanto formas subjetivas de representação, recepção tátil e recepção ótica enquanto lentes objetivas da percepção. A recepção tátil caracteriza-se pela resistência ao choque estético, a recepção ótica pela sensibilidade à aparição aurática: “As tarefas impostas ao aparelho perceptivo do ser humano, em momentos históricos decisivos, são insolúveis na perspectiva puramente ótica: pela contemplação. Elas se tornam realizáveis gradualmente, pela recepção tátil, através do hábito” (Benjamin, 1994, p. 193). Esta é uma tese materialista fundamental sobre a natureza da percepção, a de que o acesso perceptivo ao espiritual depende do contato material.

Dito de outro modo, na origem de toda aparição aurática, há um evento de choque. Na *Crônica de Berlim*, Benjamin explicita a fonte filosófica dessa concepção da imagem e da percepção: “Falo aqui de um espaço [...] [ao qual] pertencem as imagens que, segundo a doutrina de Epicuro, se desprendem incessantemente das coisas e condicionam nossa percepção delas” (Benjamin, 2024b, p. 76-79). Nem por isso, contudo, a recepção ótica, contemplativa, seria menos decisiva para a efetivação da percepção. A diferença entre as formas de recepção estética é descrita mediante uma distinção de atitudes perceptivas, “dispersão” (*Zerstreuung*) e “concentração” (*Sammlung*):

A dispersão e a concentração representam um contraste que pode ser assim formulado: quem se concentra diante de uma obra de arte mergulha dentro dela e nela se dissolve, como ocorreu com um pintor chinês, segundo a lenda, ao terminar seu quadro. A massa dispersa, pelo contrário, faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo (Benjamin, 1994, p. 193).

Embora contrárias, essas atitudes são complementares, em vez de incompatíveis. Pois o desafio à compreensão consiste em discernir esteticamente em cada instância de percepção a relação

de conjunção ou disjunção entre dispersão e concentração, tato e visão, hábito e contemplação, entre a “experiência da aura” e a “vivência do choque”.

Mas o que acontece com a experiência das coletividades humanas quando, dos extremos dessa dialética estética, o da recepção tátil, se sobrepõe ao outro, o da recepção ótica, a ponto de provocar a sua destruição? “A recepção através da dispersão [...] se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas” (Benjamin, 1994, p. 194). “Transformações profundas nas estruturas perceptivas”: é disso que deve tratar, segundo Benjamin, “aquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética” (Benjamin, 1994, p. 194). A sua compreensão estético-filosófica do fenômeno perceptivo procura corresponder ao surgimento de uma forma de percepção, na qual “a dominante tátil [...] rege a reestruturação do sistema perceptivo”: “Nada revela mais claramente a violentas tensões do nosso tempo que o fato de que essa dominante tátil prevalece no universo da ótica” (Benjamin, 1994, p. 194). No capítulo XIII, “Dadaísmo”, da segunda versão do ensaio, diz:

Com os dadaístas, em vez de uma aparência atraente ou de uma construção tonal convincente, a obra de arte tornou-se um projétil. Ela golpeia o observador. Ela adquiriu uma qualidade *tátil*, repousando sobre o câmbio dos cenários e dos planos, os quais penetram o espectador com um impacto. O cinema libertou de sua embalagem o efeito de choque que o dadaísmo mantinha envolto no choque moral (Benjamin, 1994, p. 93-94).

É devido ao “efeito de choque de suas sequências de imagens” (Benjamin, 1994, p. 194) que o cinema se torna, para Benjamin, o principal objeto de consideração filosófica em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. O cinema exhibe toda a complexidade estética da dialética entre aura e choque como polaridades da experiência estética moderna. É o que se afirma no capítulo XVI, “Mickey Mouse”, da segunda versão: “Enquanto, por um lado, o cinema aumenta a compreensão das coerções que regem nossa existência [...] por outro, eles nos assegura um espaço de jogo [*Spiel-Raum*] monstruoso e inesperado” (Benjamin, 2024c, p. 87). Em outras palavras, se, por um lado, o cinema intensifica exponencialmente o choque, por outro, ele descobre uma insólita dimensão aurática. Benjamin fala em “dinamitação dos limites do mundo circundante” pela percepção cinematográfica: “[...] agora nos aventuramos em viagens por entre os seus escombros” (Benjamin, 2024c, p. 88). É o surgimento de nova experiência cósmica mediante a transfiguração técnica da natureza: “A natureza que fala à câmera é outra, distinta daquela que fala ao olho” (Benjamin, 2024c, p. 88). Baseando-se em Rudolf Arnheim (1989), Benjamin refere-se a uma natureza mesmo “sobrenatural”, caracterizada pelo

“aparecimento de formas estruturais da matéria completamente novas” (Benjamin, 2024c, p. 88).

Como essa transfiguração acontece? Como se reestrutura o sistema perceptivo humano? Graças à exposição do “inconsciente ótico” pelo projetor cinematográfico: “no lugar de uma espaço ocupado conscientemente pelos seres humanos, ela [a câmera] penetra um que é ocupado inconscientemente” (Benjamin, 2024c, p. 88). Por óbvio, trata-se igualmente do “inconsciente pulsional”: “Muitas as transformações e estereótipos de metamorfoses e catástrofes que afetam o mundo da ótica nos filmes encontram-se de fato em psicoses, alucinações e sonhos” (Benjamin, 2024c, p. 89), de modo que “essas operações da câmera [...] permitem à percepção coletiva apropriar-se dos modos específicos de percepção do psicótico ou do sonhador” (Benjamin, 2024c, p. 89). O cinema reproduz a imagem inconsciente, o sonho, tornando-a coletivamente perceptível e, ao mesmo tempo, produz imagens capazes de agir no inconsciente, recriando e transformando o sonho coletivo. Tendo acesso ao inconsciente estético, a “obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” transfigura de maneira única e inédita as disposições e sistemas perceptivos, reorganiza-os mediante o controle técnico do “equilíbrio entre o ser humano e a aparelhagem” (Benjamin, 2024c, p. 87), reajustando assim o modo pelo qual corpo e natureza se dispõem mutuamente na percepção.

Para Benjamin, o valor estético-político da transformação cinematográfica da percepção coletiva é ambíguo: por um lado, “causa uma explosão terapêutica do inconsciente” ao suspender imagetivamente as “repressões que a civilização traz consigo”, o que permite à percepção coletiva apropriar-se de outros modos até então imperceptíveis, porém socialmente efetivos, de percepção; por outro, instaura a “tendência a aceitar confortavelmente a bestialidade e a violência como aparições que acompanham a existência” (Benjamin, 2024c, p. 90, nota), fomentando uma apropriação destrutiva dessas imagens pelo “espectro normal da percepção sensível” (Benjamin, 2024c, p. 89).

Com isso, aura e choque combinam-se de outras formas para a estruturação da percepção coletiva. É o que se apresenta especialmente em uma imagem de pensamento — “Belo horror” — na qual encontramos ao mesmo tempo, paradoxalmente, o choque que desperta e a aura que destrói:

Não estaria essa surda multidão à espera de uma desgraça bastante grande para que, de sua tensão, solte a faísca, de incêndio ou fim do mundo — qualquer coisa que transformasse esse murmúrio aveludado de vil vozes num único grito, como quando um golpe de vento põe a descoberto o forro escarlate da capa? Pois o claro grito de horror, o terror pânico, é o outro lado de todas as genuínas festas populares. O leve estremecer que aos poucos percorre os inumeráveis ombros anseia por ele (Benjamin, 1995, p. 273-274).

Embora essa imagem de pensamento, publicada em 1934, seja uma celebração da “insurreição revolucionária”, ela prepara a conclusão constante de todas as quatro versões do ensaio sobre a obra de arte, por meio da qual Benjamin alerta o mais abrangentemente contra a “estética da guerra” congênita ao fascismo: “Na era de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua auto-alienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como prazer estético de primeira ordem” (Benjamin, 1994, p. 196).

Multidão

No mesmo capítulo final do ensaio sobre a obra de arte, lemos: “A reprodução em massa corresponde de perto à reprodução das massas” (Benjamin, 1994, p. 194). Benjamin estabelece, a partir da noção de massa ou multidão, um vínculo essencial entre percepção estética e organização social na modernidade. A questão da percepção das massas formula-se em um duplo sentido: (i) como as massas são percebidas; (ii) qual é a percepção própria às massas. Quanto a (i), a percepção é eminentemente problemática devido à multiplicidade do fenômeno. Há, lemos em “Sobre alguns motivos em Baudelaire”, a “multidão amorfa dos transeuntes”, a “multidão dos clientes”, a “massa férrea do proletariado”, a “massa dos que morreram”, a “massa dos oprimidos”, a massa dos “autômatos” (Benjamin, 2024a, p. 116-129) — e, sobretudo, reunindo todas essas espécies e outras mais, a massa “inumana” de Baudelaire (Benjamin, 2024a, p. 124), que inclui, além da “multidão das ruas”, a “multidão fantasmática das palavras” (Benjamin, 2024a, p. 116): “Vou, só, praticar minha singular esgrima, / A farejar em tudo os acasos da rima, / Tropeçando em palavras como num passeio, / Esbarrando nuns versos buscados com anseio” (Baudelaire, 2019, p. 265).

Consideremos então, quanto a (ii), a caracterização conceitual múltipla que Benjamin faz da multidão como forma de percepção estética e organização social. Trata-se de um entidade essencialmente moderna, a multidão como subjetivação moderna por excelência. Na seção VIII, no meridiano do ensaio sobre Baudelaire, ele expõe um conceito estético-político da multidão:

Mover-se através do trânsito das cidades significa para o indivíduo sofrer uma série de choques e colisões. Nos pontos de cruzamento mais perigosos, atravessam-no vários choques nervosos em rápida sequência, como descargas de uma bateria. Baudelaire refere-se ao homem que mergulha na multidão como num reservatório de energia elétrica. E logo a seguir, descrevendo a experiência do choque, vê-o como “um caleidoscópio dotado de consciência”. Se os transeuntes de Poe ainda lançam olhares para todos os lados, aparentemente sem motivo, os de hoje têm de fazer isso para se orientar nos sinais de trânsito. Assim, a técnica foi submetendo o sistema sensorial humano a um treino complexo. E chegou um dia em que o cinema veio corresponder

a uma nova e cogente necessidade de estímulos. No cinema afirma-se a percepção sob a forma do choque como princípio formal. Aquilo que determina o ritmo da produção na linha de montagem corresponde no cinema ao ritmo subjacente à percepção (Benjamin, 2024a, p. 128).

Se pudermos resumir essa passagem crucial em poucas palavras, talvez estas pudessem bastar: o cinema surgiu das ruas com o condicionamento técnico-industrial da percepção à experiência do choque. Mas o que isso significa em termos estéticos? Benjamin colhe em Baudelaire um conceito filosófico-poético da multidão: “caleidoscópio dotado de consciência”. Que caleidoscópio multitudinário seja consciente pode ser entendido no sentido da consciência como dispositivo de defesa do aparelho anímico contra os choques externos (cf. Freud, 2024, p. 99-125), em especial, contra o olhar de outrem.

A própria consciência determina-se a partir da multidão: ela consiste na atividade de defesa indispensável à vivência em massa (cf. Simmel, 2013). Sem multidão, a consciência não teria função; sem consciência, a multidão se desagregaria por completo. A consciência é aí concebida esteticamente, a partir do fenômeno originário da aura, como um comportamento de evitação do olhar, na medida em que dissolve o impacto do olhar de outrem. Ser consciente de si é o ato de existir isoladamente, imune a outrem, ou seja, social e politicamente, em multidão. Viver em multidão na grande cidade significaria, portanto, estar hiperconsciente de si e dos próprios motivos, em defesa contra todos e tudo o mais. Mas, por isso mesmo, significa também participar de um fluxo turbilhonante que a todos os autoconscientes multitudinários arrasta, em direção a algo de que ninguém tem consciência, uma vez que é disso mesmo que a consciência se defende, fechando-se sobre o si o mais possível contra o trauma coletivo da percepção.

Não obstante, o anteparo que a consciência é não só absorve os choques como também concentra cumulativamente toda a energia cinética que eles transmitem. A consequência extrema disso é que a multidão consiste em uma bomba sempre prestes a explodir: “Não estaria essa surda multidão à espera de uma desgraça bastante grande para que, de sua tensão, solte a faísca, de incêndio ou fim do mundo?” — pergunta Benjamin em “Belo horror”. Não por acaso “O homem da multidão” de Poe é evocado na seção VI do ensaio sobre Baudelaire como testemunho literário canônico do fenômeno multitudinário. Como se antecipasse o tema de Freud em *Além do princípio de prazer*, o postulado do conto reza: “De quando em quando, aí, a consciência do ser humano assume uma carga tão densa de horror que dela só se redime na sepultura” (Poe, 2017, p. 379). Caminha a multidão em direção à sua própria destruição?

A seção V de “Sobre alguns motivos em Baudelaire” está baseada na contraposição de dois testemunhos da multidão: o de Engels, em *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*, e o de Baudelaire, no soneto “A uma passante” (Baudelaire, 2019, p. 295). Ambos

descrevem a multidão em termos da dialética estética entre aura e trauma. Contudo, a Benjamin interessa demonstrar principalmente o que há de contrastante entre esses testemunhos, e ele o faz de maneira surpreendente, criticando a descrição de Engels e exaltando a de Baudelaire. Assinala o contraste ao afirmar que Engels “talvez nunca tenha sentido a tentação de se perder numa torrente humana”, ao passo que “as massas eram o véu em movimento através do qual Baudelaire via Paris” (Benjamin, 2024a, p. 118, 120). No caso de Engels, parece pôr em questão a tarefa de “demarcar a massa férrea do proletariado da massa amorfa [da multidão]” (Benjamin, 2024a, p. 117-118), como se essa demarcação frustrasse de saída o propósito, que é o seu próprio, de experimentar o mais profundamente o fenômeno da multidão. Já a partir de Baudelaire, a multidão coloca-se, para Benjamin, como fenômeno que ultrapassa a própria luta de classes.

Desse ponto de vista estético-político, a divisão da sociedade em classes não só não cancela como antes institui a realidade da multidão, entre outros fatores concomitantes, mas não explica por si só a existência das massas. Ainda assim, a descrição de Engels (com quem Benjamin é de fato um tanto injusto), contempla os principais fenômenos considerados pela teoria da modernidade estética que é desenvolvida no ensaio sobre Baudelaire: o isolamento urbano, a aglomeração populacional, o sacrifício industrial, a repressão das forças vitais, o caráter inumano da massa, a mistura de “todas as classes e posições”, a ausência absoluta de comunidade, o interdito do olhar. Para Benjamin, o trecho mais importante da descrição de Engels parece ser o seguinte: “Essa indiferença brutal, esse insensível isolamento de cada um no terreno de seu interesse pessoal é tanto mais repugnante e chocante quanto maior é o número desses indivíduos confinados nesse espaço limitado” (Engels, 2010, p. 68). Vendo-a de fora, Engels fala assim da multidão como se se tratasse de uma abominação completamente inexplicável: ele se choca com a insensibilidade da massa. Em contraste, Baudelaire é tão caro a Benjamin porque mergulha de saída na multidão para experimentá-la desde dentro: “A aparição que fascina o cidadão — que está longe de sentir na multidão apenas uma rival, apenas um elemento hostil — só a multidão verdadeiramente lhe traz” (Benjamin, 2024a, p. 121). É justamente essa “aparição” o fenômeno que interessa destacar; trata-se do fato estético total da modernidade. Os versos centrais de “A uma passante” são, por sua vez, os principais para a interpretação benjaminiana: “Nos seus olhos, céu plúmbeo onde nasce o tufão, / A doçura que encanta e o prazer que mata” (Baudelaire, 2019, p. 295). Eis, em sua forma mais intensa, a paradoxal aura traumática, a aura que choca:

O seu encantamento é o de um amor, não tanto à primeira como à última vista.
É uma despedida para sempre, aquela que no poema coincide com o momento

do êxtase. É desse modo que o soneto apresenta a figura do choque, e mesmo de uma catástrofe. Mas, ao se apoderar do sujeito, ela atinge também o cerne da sua emoção (Benjamin, 2024a, p. 121).

Tal êxtase erótico é de todo ausente da descrição científica de Engels, sendo substituído no conto de Poe por uma espécie de horror cósmico. Nele reside a complexidade estética do fenômeno multitudinário: uma conjunção insólita de encanto aurático e choque catastrófico.

Solidão

Há um breve ensaio de Benjamin intitulado “Notas sobre os *Quadros parisienses* de Baudelaire” (Benjamin, 2024a, p. 191-201). Embora compreenda trechos que se encontram em outros escritos afins — como “Sobre alguns motivos em Baudelaire”, “A Paris do Segundo Império” e “Paris, capital do século XIX” (*Exposé* de 1939) —, o texto termina com uma inédita meditação baseada na exegese da profecia das “Explosões” dos *Diários* de Baudelaire, de enorme relevância para a compreensão da situação estético-política dos seus dias.

Benjamin alerta para uma “desumanidade e crueldade inauditas” (Benjamin, 2024a, p. 201) do ser social sob a forma da multidão, como se a promessa de redenção da “passante” de Baudelaire tivesse se extinguido por completo. Segundo Benjamin, as “fisiologias” do século XIX revelam nada menos que a fisionomia fantasmagórica da multidão, verdadeiramente espectral e assombrosa, enquanto um “tipo novo que iria estabelecer uma nova divisão social” (Benjamin, 2024a, p. 200), para além da própria divisão em classes: solidão *versus* multidão. Assim, “Os sete velhos” (Baudelaire, 2019, p. 279) apresenta a reprodutibilidade técnica do indivíduo como uma espécie de destino cósmico (na caracterização do velho decrepito que se multiplica, há alusão explícita à figura de Saturno) ou “círculo mágico” (Benjamin, 2024a, p. 200-201) que envolve todos os passantes, sem exceção. Benjamin aponta precisamente para o comportamento automático da multidão, cujo automatismo é o da linha industrial de montagem, como principal traço de convergência simbólica entre Baudelaire (“Os sete velhos”) e Poe (“O homem da multidão”) em sua angústia de solitários.

De fato, a figura do velho que se multiplica infinitamente em Baudelaire é por demais semelhante à fisionomia do velho que caminha perpetuamente em Poe. É fácil imaginar o mesmo rosto: transtornado e transido, atroz e frenético, grotesco e cruel. Olhos vidrados. Benjamin afirma a respeito do seu “automatismo estritamente regulamentado”, que é o de toda uma era ainda em curso: “Parece que, de forma fugidia, Baudelaire apreendeu alguns traços da desumanidade por vir” (Benjamin, 2024a, p. 200-201). Ele enxerga o seu próprio presente naquele de Baudelaire: “Será muito audácia pretender que se trata das mesmas multidões que, hoje em dia, petrificam-se às mãos dos ditadores?” (Benjamin, 2024a, p. 201). Mas, enquanto

as sensibilidades de Poe e Baudelaire as experimentam com horror e maravilha, a nossa sensibilidade seria marcada por um “estremecimento que, diante de múltiplas ameaças mais que evidentes, deixamos de ser capazes de sentir” (Benjamin, 2024a, p. 201). Devido à hipertrofia da consciência, perdemos a capacidade estética de perceber o choque em multidão — ou seja, deixamos ser sensíveis à nossa própria destruição. A “traumatofilia” (Benjamin, 2024a, p. 114) que Poe, Baudelaire e Benjamin compartilham como uma disposição perceptiva específica insurge-se contra o risco de um colapso efetivo e talvez definitivo da sensibilidade humana: “Nós estamos já bastante bem colocados para estimar a justeza dessas frases. E muita coisa nos diz que se acentuará o seu lado sinistro” (Benjamin, 2024a, p. 201). Benjamin refere-se aí a uma profecia de Baudelaire, de acordo com a qual o fim do mundo sucederá pelo “embrutecimento da nossa natureza”, que “nos impede de apreciar o meio em que respiramos” — o fim do mundo “pelo aviltamento dos corações” (Baudelaire, 2023, p. 194, 193).

Referências

BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2019.

_____. *Prosa*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2023.

BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften, Band VI: Fragmente vermischten Inhalts, Autobiographische Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

_____. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de João Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Obras escolhidas II: Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. *Passagens*. Organização de Willi Bolle. Belo Horizonte, São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

_____. *O capitalismo como religião*. Tradução de Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. *Walter Benjamin's Archive*. Translated by Esther Leslie. London, New York: Verso, 2015.

_____. O que é aura?. Tradução de Maria Thaís da Silva da Cruz. *Lampejo*, Fortaleza, v. 7, n. 2, p. 106-109, 2018.

_____. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2023.

_____. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: 2024a.

_____. *Crônica de Berlim*. Tradução de Helano Ribeiro. Rio de Janeiro: 2024b.

_____. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2024c.

ENGELS, F. *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*. Tradução de B. A. Schumann. São Paulo: Boitempo, 2010.

FREUD, S. *Além do princípio do prazer*. Tradução de Maria Rita Salzano Moraes. Belo Horizonte: Autêntica, 2024.

POE, E. A. *Histórias extraordinárias*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SIMMEL, G. “As grandes cidades e a vida do espírito (1903)”. In: *Essencial sociologia*. Organização de André Botelho. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2013, p. 311-329.

Recebida em: 10/03/2025

Aceita em: 02/05/2026

Interstícios retóricos de la lectura. De las disciplinas filosóficas a la escritura

Eduardo García Elizondo¹

Resumo: De modo parcial y desde un enfoque de análisis retórico, en este trabajo abordamos momentos de los escritos de Walter Benjamin en los que la lectura aparece vinculada de modo inseparable con la escritura, en tensión con el ideal epistémico de las taxonomías conceptuales correspondientes a las disciplinas filosóficas. La lectura y la escritura operan en los textos de Benjamin como un punto de cristalización sinecdóquico para la elaboración de su crítica de tipo retórico. Ésta se instituye mediante un modo de pensar caracterizado como poético, que encuentra en las vanguardias históricas y su reinención del estatuto de las imágenes la clave para establecer una crítica retórica a las filosofías de sistema, en la cual la tradición idealista y la tradición materialista son reinterpretadas. A partir de la exposición de estos momentos, arribaremos a las consideraciones finales de que tanto la lectura como la escritura de la crítica ponen sobre relieve el carácter equívoco de cada objeto de las matrices discursivas heterogéneas que atraviesan el texto filosófico, socavando el ideal epistémico de la *intentio* totalizadora de una perspectiva filosófica sin resto.

Palabras clave: Lectura; Escritura; Retórica; Filosofía; Texto; Imagen.

Título: Interstícios retóricos da leitura. Das disciplinas filosóficas à escrita

Resumo: A partir de uma abordagem de análise retórica, este trabalho aborda momentos dos escritos de Walter Benjamin em que a leitura se relaciona de forma inseparável com a escrita, em contraposição ao ideal epistêmico das taxonomias conceituais das disciplinas filosóficas. Nos textos de Benjamin, a leitura e a escrita constituem uma articulação sinécdoque para a elaboração de sua crítica de caráter retórico. Esta crítica se institui por meio de um modo de pensar caracterizado como poético, que encontra nas vanguardas históricas e em sua reinvenção do estatuto das imagens a chave para estabelecer uma crítica retórica às filosofias de sistema, na qual a tradição idealista e a tradição materialista são reinterpretadas. A partir da exposição desses momentos, chegaremos às considerações finais de que tanto a leitura quanto a escrita da crítica revelam o caráter equívoco de cada objeto das formas discursivas heterogêneas que atravessam o texto filosófico, minando o ideal epistêmico da *intentio* totalizadora de uma perspectiva filosófica sem resíduos.

Palavras-chave: Leitura; Escrita; Retórica; Filosofia; Texto; Imagem.

Title: Rhetorical interstices of reading. From philosophical disciplines to writing

Abstract: Adopting a rhetorical analytical approach, this paper examines passages from Walter Benjamin's writings in which reading is inextricably linked to writing, in contrast to the epistemic ideal of the conceptual taxonomies found in philosophical disciplines. In Benjamin's texts, reading and writing form a synecdochal articulation that underpins the development of his rhetorical criticism. This criticism is established through a mode of

¹Escuela de Filosofía de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario (UNR), Rosario, Argentina. [ORCID: 0009-0007-8813-1468](https://orcid.org/0009-0007-8813-1468)

thought characterised as poetic, which finds in the historical avant-garde movements and their reinvention of the status of images the key to establishing a rhetorical criticism of systematic philosophies, in which the idealist and materialist traditions are reinterpreted. Building on the exposition of these points, we arrive at the concluding observation that both the reading and writing of criticism reveal the ambiguous nature of each object within the heterogeneous discursive forms that permeate the philosophical text, thereby undermining the epistemic ideal of a philosophical perspective without remainder.

Keywords: Reading; Writing; Rhetoric; Philosophy; Text; Image.

Introducción

Lecturas contemporáneas indican la irrupción de intersticios retóricos en la escritura del texto filosófico en el discurso de la crítica de Walter Benjamin. En diferentes momentos de sus ensayos prevalecen y se superponen restos discursivos, procedentes de disciplinas filosóficas, tradiciones y formas artísticas heterogéneas. Aun cuando en los escritos de juventud se sobreponga lo teológico, en los trabajos de crítica de arte temprana lo estético y en los textos tardíos lo político, estos planos discursivos nunca dejarán de presentarse de modo parcial y en interacción unos con otros a lo largo de los diferentes momentos y estilos de su escritura.

Si bien esta demarcación en principio puede comprenderse en términos epistémicos (en tanto áreas de conocimiento aislables entre sí), en sentido estricto trazan una compleja red que se expone en términos discursivos, no bajo la forma aséptica de un *continuum* pseudológico o plexo relacional de teorías. Partir de un fundamento de determinación discursivo implica concebir la lectura y la escritura mediante una interpretación retórica en la que se afirma una imposibilidad doble: la de constituir el texto filosófico en un sistema de conocimiento y la de intentar reducir el dominio discursivo de las disciplinas filosóficas al campo epistémico prefijado por cada uno de sus objetos o áreas del saber (estética, filosofía de la historia, filosofía política, gnoseología, entre otras).

Nuestra conjetura principal supone que, en el caso de la filosofía de Benjamin, el arte retórico retorna en la crítica radical que él emprende contra la pretensión de totalización epistémica que desde un ideal teórico se busca establecer en la elaboración de categorías centradas bajo un fundamento de determinación desentendido de las ambigüedades y tensiones que el texto ensaya en los dominios de la lectura y de la escritura. En divergencia con este ideal, en el que para el autor han recaído los sistemas filosóficos, su apuesta consiste en leer los momentos en los que el texto filosófico se encuentra interrumpido por escansiones discursivas que no pueden subsumirse a un registro exclusivamente disciplinar.

El propósito general de este trabajo reside en mostrar algunos momentos o marcas discursivas que interfieren la filigrana del texto filosófico y perfilan sus actos de lectura y su

escritura de manera equívoca. A diferencia de la relación inmanente que el ideal teórico busca establecer con su objeto, en función de las taxonomías epistémicas de las disciplinas filosóficas, el propósito específico de estas disquisiciones consiste en indagar *cómo* la lectura y la escritura en los textos de Benjamin se encuentran ligadas a una crítica retórica radical emprendida contra las filosofías de sistema.

Intersticios retóricos de la lectura: escribir a dos manos

Interpretaciones que filian la filosofía contemporánea con la tradición judía dejan entre líneas o marcan de un modo eficaz la irrupción de intersticios retóricos de la lectura en la escritura de Walter Benjamin. Stéphane Mosès, en su análisis sobre lo histórico en los textos de Benjamin, advierte que en diferentes momentos de sus discursos dominan y se superponen modelos diversos nunca abandonados por el autor. En los escritos póstumos de juventud primaría el modelo teológico, en los trabajos de crítica de arte temprana el modelo estético y en los ensayos tardíos el modelo político. Al respecto, se aclara lo siguiente:

no hay que imaginar que estas tres fases están radicalmente separadas unas de otras. Elaborar un nuevo paradigma no significa, para Benjamin, abandonar las categorías centrales del paradigma anterior; se conservan, pero en la nueva estructura conceptual que se crea, pierden su función dominante para subordinarse a otras categorías que, a su vez, se hacen dominantes. Por ejemplo, en el paradigma estético de la historia, tal como lo desarrolla en *El origen del drama barroco alemán*, subsisten elementos del paradigma teológico. De la misma forma, el paradigma político que domina la visión de la historia de *La obra de los pasajes* y de *Tesis de filosofía de la historia* no deja de integrar elementos –que ahora le quedan subordinados– del paradigma estético y del paradigma teológico (Mosès, 1997, p. 85).

La demarcación llevada a cabo por Mosès resulta fundamental para pensar la delimitación historiográfica y el modo de proceder de la escritura en el *corpus* de textos de Benjamin. No obstante, su estrategia de lectura debe ser concebida en términos discursivos (es decir, no necesariamente en función de paradigmas epistémicos) y a través de un giro retórico en el que se afirme una imposibilidad doble: la de constituir un sistema de conocimiento y la de intentar reducir el dominio discursivo de los saberes al campo prefijado de sus objetos. Pues arte, historia, teología y política serán concebidas por Benjamin mediante un desplazamiento de los lugares asépticos que cada dominio discursivo ocupa en las taxonomías de las disciplinas filosóficas, puesto que serán leídos desde su heterogeneidad constitutiva y sus intersticios

retóricos. Esta heterogeneidad constitutiva atraviesa los discursos de Benjamin a través de las dominancias caracterizadas por Mosès, pero a partir de la mediación o del rodeo con una tradición exógena a las disciplinas filosóficas, tal como lo es la retórica y sus artes de la escritura y de la lectura no sistematizables por la *intentio* totalizadora de la distribución epistémica de los saberes.

A propósito de la sobredeterminación del arte retórico en la lectura y en la escritura del texto filosófico, en la lección inaugural de 1931, en referencia indirecta a las disquisiciones preliminares en torno al estatuto de la crítica en el prólogo de *Origen del Trauerspiel alemán*, Theodor W. Adorno remarca lo siguiente: “No es tarea de la filosofía investigar intenciones ocultas y preexistentes de la realidad, sino interpretar una realidad carente de intenciones mediante la construcción de figuras” (1991, p. 89). En su célebre escrito “Caracterización de Walter Benjamin”, en pasajes en los que se asocian los textos de Benjamin a una forma de escritura jeroglífica –para la cual el sentido o clave de lo inscripto aparece perdida–, la lectura es emplazada en un movimiento de “invención renovada en cada objeto” (1995, p. 19), en la que no respeta “la frontera entre el literato y el filósofo” (1995, p. 15), sino más bien, busca “hacer filosofía contra la filosofía” (1995, p. 19).

En la carta de septiembre de 1935, dirigida a Gretel Karplus, Benjamin señala la no identidad entre autor y obra. Esta no identidad sobresalta el momento retórico en el que el lector encuentra la escritura de determinado texto no igualable a la supuesta identidad del escribiente. Se toma por caso la sorpresa y desconcierto de Gretel al no reconocer en el texto del primer *exposé* marcas de escritura de Benjamin, pero además ello resulta asociable con las discusiones entre él y Theodor W. Adorno respecto al primer y segundo *exposé* de la inconclusa *Passagen-Werk* (*Obra de los pasajes*), ambos escritos tardíos de Benjamin, trazados por un estilo diferente al de su crítica de arte temprana, tal como el de la forma escrituraria de *Origen del Trauerspiel alemán*. En ese momento de extrañamiento y de perplejidad ante el abismo entre la expectativa incondicionada del lector y el texto fracturado del escribiente, Benjamin muestra que el estatuto y la función de la escritura residen en algo en principio no evidente pero decisivo. Esto no evidente y decisivo, que indirectamente sanciona Gretel Karplus –y también lo hace Theodor W. Adorno– en sus marcas de lectura, concierne al hecho de que el escritor –en este caso emplazado bajo la firma de Walter Benjamin– “tiene *dos* manos” y que en ello reside “su tarea y su más firme derecho” (Benjamin y Adorno, 2011, p. 255).

La tarea que señala Gretel Karplus no precede al acto de lectura ni es separable de él. Pues proviene de un movimiento de reconocimiento del otro, de quien está en posición de lector. Al mismo tiempo, resulta constatable por el gesto de extrañeza que despierta en el lector: el no

reconocimiento de las marcas de estilo o de la forma de inscripción que esperaban encontrar frente a los textos de un escritor no igual a sí mismo que pone en tensión y hace caer la ilusión de identidad entre las figuras del autor y su obra. Intersticios retóricos como estos habilitan la posibilidad de leer la tarea de Benjamin como crítico y su peculiar filiación con el arte retórico entendido como *praxis* escrituraria que hace entrar en tembladeral el ideal epistémico y los modos de producción del discurso filosófico, tales como el supuesto de una unidad totalizadora entre determinada obra y su autor, la identidad del firmante en vinculación con lo que escribe, el estatuto de la conceptualización filosófica y sus segmentaciones disciplinarias.

Esta cuestión no deja de ser atendida y tomada como punto de partida para leer distintos aspectos y categorías de los escritos de Benjamin por diversas interpretaciones contemporáneas (Arendt, 1991, p. 142, 152 y 190; Ritvo, 2013, p. 193-208; Lindner, 2014, p. 18 y 62-76; Weigel, 1999, p. 12-13). Sin orientarse hacia una caracterización epistemológica, Hannah Arendt indica intersticios discursivos en los que los oficios del Benjamin escritor entretejen artes de modo parcial y fragmentario. Estas artes, mediadas por una interrupción constitutiva, imposibilitan que sus textos se ordenen en función de un sistema filosófico. Por el contrario, el tejido de sus escritos entabla una transferencia nodal entre poética, retórica y estética:

La fama póstuma parece ser entonces la suerte de los inclasificables, es decir, aquellos cuyos trabajos no encajan dentro del orden existente ni introducen un nuevo género que lleve a una futura clasificación. Los innumerables intentos de escribir “al estilo Kafka”, todos ellos rotundos fracasos, sólo sirvieron para enfatizar el carácter único de Kafka, la absoluta originalidad que no puede hallarse en ningún predecesor y no tiene seguidor.

Esto es lo que la sociedad no logra aceptar y a lo que siempre se verá reticente de otorgar su sello de aprobación. Para decirlo de otro modo, en la actualidad sería tan engañoso recomendar a Walter Benjamin como crítico literario y ensayista como habría sido recomendar a Kafka en 1924 como novelista y escritor de cuentos. Para describir su trabajo en forma adecuada y a él como autor dentro de nuestro usual marco de referencia, tendría que hacer varias declaraciones negativas, tales como: su erudición fue grande, pero no era un erudito; sus temas comprendían textos y su interpretación, pero no era un filólogo; no lo atraía mucho la religión pero sí la teología y el tipo de interpretación teológica por la que el texto en sí es sagrado, pero no era teólogo y no sentía un interés particular por la Biblia; era un escritor nato, pero su mayor ambición fue producir una obra que consistiera sólo en citas; fue el primer alemán que tradujo a Proust (junto con Franz Hessel) y St.-John Perse., y antes de eso había traducido los *Tableaux Parisiens* de Baudelaire, pero no era traductor; revisó varios libros y escribió un número de ensayos sobre escritores vivos y muertos, pero no era crítico literario; escribió un libro sobre el barroco alemán y dejó un estudio sin terminar sobre el siglo XIX francés, pero no era historiador, literario ni otro: trataré de demostrar que pensaba en forma poética, pero no era ni poeta ni filósofo (Arendt, 1991, p. 141-142).

Siguiendo la interpretación de Arendt respecto de los oficios de Benjamin, conjeturamos lo siguiente: así como podemos hablar de cada uno de ellos en tanto tareas fallidas, las tradiciones filosóficas, artes y formas de transmisión de la cultura también operan en sus ensayos mediante ese modo escritural eminentemente suspensivo. En ese modo de interrupción discursiva, se emplaza la filiación de sus escritos con la retórica, la poética y la estética, como efecto de lectura de una invención performativa que produce textos. Esta marcación no debería ser considerada como un mero tópico o clasificación externa de tipo epistemológico, sino, por el contrario, a partir de la sobredeterminación que las formas discursivas y artísticas llevan a cabo en la elaboración de una tarea crítica que es gestada principalmente mediante intersticios retóricos en los que son citados y sobrepuestos cristalizaciones y formas del arte, usos de figuras teológicas y estéticas, tradiciones filosóficas y restos de la cultura incompatibles entre sí, inscriptos como marcas exógenas de un texto imposible, no igual a sí mismo, dividido por rodeos semióticos heterogéneos.

Pensar poéticamente

La escritura concebida mediante un arte peculiar que Arendt llama “*pensar poéticamente*” (1991, p. 190) pone en tensión los tópicos conceptuales de las taxonomías y las distribuciones epistémico-disciplinares que delinean el discurso filosófico y el ideal teórico de su forma textual. Este disloque encuentra consecuencias radicales para la lectura de los escritos de Benjamin, en la medida en que prioriza la sobredeterminación que las intermediaciones retóricas llevan efectúan en la elaboración de un pensamiento que se orienta de modo poético. Nos preguntamos, entonces, ¿cómo llega Arendt a trazar este carácter que atraviesa la escritura de los textos de Benjamin? Sus disquisiciones giran en torno a estas notas fundamentales:

Una metáfora establece una relación que se percibe sensualmente en su proximidad y no requiere ninguna interpretación [...]. Las metáforas son los medios por los que se logra en forma poética el carácter único del mundo. Lo que resulta tan difícil de comprender en Benjamin es que sin ser poeta *pensaba poéticamente* y por lo tanto consideraba a la metáfora como el don más importante del lenguaje (1991, p. 152).

Luego, finalizando su ensayo, afirma lo siguiente:

su enfoque básico, decisivo para todos sus estudios literarios, permaneció inmutable: no investigar las funciones utilitarias o comunicativas de las creaciones lingüísticas sino comprenderlas en su forma cristalizada y por lo tanto fragmentaria como expresiones no-comunicativas y sin intención de la “esencia del mundo” [...]

Y este pensamiento, alimentado por el presente, trabaja con los “fragmentos de pensamientos” que puede arrebatar al pasado y reunir sobre sí mismo [...] Lo que guía este pensamiento es la convicción de que aunque vivir esté sujeto a la ruina del tiempo, el proceso de decadencia es al mismo tiempo un proceso de cristalización (1991, p. 190-191).

En esta interpretación, Arendt restringe el alcance del sintagma “pensar poéticamente” a la figura retórica metafórica en particular. La carnadura verbal de las metáforas, en tanto materia significativa, presenta las imágenes más allá de su simple determinidad escópica, transfigurando los contornos estáticos de los signos y tornando su forma aséptica algo móvil, variable, cambiante, mutante y, precisamente, en cada uno de estos movimientos, cristalizaciones conceptuales del texto filosófico inseparables de una semiosis retórico-poética irreductible.

Para Arendt la metáfora cumple un papel fundamental, a pesar de que tal modo de pensamiento –insistimos: acendrado en la escritura, situado más acá del problema de los géneros y clasificaciones epistémicas– integre otros tropos, como la alegoría. La misma Arendt reconoce en su ensayo citado la complejidad que implica la alegoría como figura y procedimiento retórico en la esfera de la lectura, sin embargo no alude a la capital importancia que dicha operación discursiva ejerce en los ensayos de Benjamin.

Junto con la escritura tropológica, también está presente el peculiar uso de la literalidad, concebida en su dimensión retórico-materialista radical. La dimensión retórico-materialista de la literalidad no se refiere a la esfera hermenéutica del sentido, sino al carácter óptico-lingüístico u óptico-táctil de cada forma y caso artísticos. De manera particular, aun cuando fuese utilizado en un contexto de escritura diverso, la literalidad pone en transferencia el discurso de la crítica de arte tardía de Benjamin con la poética surrealista. Esto es reconocible, principalmente, en lo que concierne al modo de construcción de la escritura y su *dispositio* textual: marcas semióticas expuestas en un montaje o, en un sentido plástico-pictórico, *collage* de imágenes, no homologable con el plano de análisis lingüístico de las figuras retóricas o tropos.

En la plasmación poética de sus textos, se ensaya un artefacto retórico de la lectura y de la escritura.² Este artefacto instituye una “configuración” de materiales semióticos divergentes.

² Seguimos la caracterización que el significante “arte” encuentra en la práctica de la crítica y en las interpretaciones contemporáneas del estatuto de los dispositivos artísticos (obra, texto, historiografía, lectura, escritura, entre otros) en la apuesta de una retórica no sistematizada (Rosa, 1992; Alcalde, 1991; Barthes, 1982).

Conforme al fundamento de determinación retórico que esta expresión dispone en los ensayos de Benjamin (2007) –según la diferenciación entre las categorías estéticas de “creación” y “configuración”, trabajadas en su escrito sobre *Las afinidades electivas* de Goethe–, lo artístico tanto de la obra de arte como del concepto –concebido en el discurso de la crítica, en la tarea de “restablecer, por medio de la exposición, la primacía del carácter simbólico de la palabra” (2012, p. 71)– se funda en una precedencia. La constitución de la obra –sea la obra de arte o la de su lectura crítica– en tanto acto de configuración predispone de algo ya dado, que precede a dicho suceso. Para Benjamin esta precedencia no remite a un principio originario mitificado, sino a un salto histórico-temporal legible en términos semióticos –tal como son presentadas las imágenes y el habla (*die Sprache*) de las obras de arte en el ensayo sobre el surrealismo (1991 II-1, p. 296)–.

La configuración es una condición inherente a cada obra, texto u objeto poético o artístico. En cada modo de configuración se muestra la construcción poética –su carácter de artefacto– y la medialidad retórica de la experiencia estética, produciendo un corte o trauma en el uso meramente comunicativo de la lengua. Esta semiosis no sólo concierne a una orientación exclusivamente poética de su escritura, implica también, y de manera decisiva, las condiciones de posibilidad semióticas de lo que en el texto filosófico se piensa como, concepto, contenido, cuestión o asunto expuesto. En este punto se distingue notoriamente una diferencia imborrable entre el modo mediante el cual procede el filósofo escritor en cuanto crítico y el modo en el que se articula el discurso mítico en la fusión de la construcción del relato y lo relatado, como es el caso de la hipóstasis del concepto realizada por la lengua de cada tradición filosófica y sus interpretaciones cosificadas.

El uso que hace Benjamin de la literalidad interrumpe dicha hipóstasis. La literalidad aparece en tanto dispositivo poético en el que se desmembra, paradójicamente de manera condensada, el imaginario terminológico de las tradiciones. Entre otros significantes, esto ocurre con la noción de *shock* y su estado de cosas correspondiente: las imágenes detenidas en una verberación óptica en la que irrumpe un punto límite en el cual las inscripciones semióticas se presentan vaciadas de sentido. En este momento se sintetiza el acontecimiento histórico por excelencia (la modernidad tardo-capitalista en cuanto época de la reproductibilidad técnica) y sus variaciones estéticas y políticas. En el uso profano de lo que indica su mera literalidad, el término *shock* comprende su simple acepción de trauma, impacto, golpe. Y, al mismo tiempo, es citado como expresión asociada de modo mediado con la instancia de los efectos habilitados por las experiencias de la modernidad traducida en sus relieves estéticos, históricos y políticos. Desde este contexto de análisis, el significante *shock* deviene un motivo cardinal desde el cual

se configura una posible historia de la percepción sensorial, ligado con las prolíferas imágenes que se presentan como restos, síntomas o índices de la Modernidad, de la era de la caída del aura, tal como aparece en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” y en “Sobre algunos motivos en Baudelaire”.

Otro caso en el que se muestra una interrupción de la hipóstasis del concepto en relación con las interpretaciones cosificadas de cada tradición filosófica corresponde al uso del significante “infraestructura”. Al respecto, señala Arendt, que la infraestructura, “denominada material”, para Benjamin “significaba la totalidad de los datos sensualmente experimentados” (1991, p. 148). Juan Bautista Ritvo (2013) destaca que “la sobada y tramposa expresión *infraestructura*, jamás es elevada al concepto: más bien permanece muy cerca del infierno del trabajo mecánico en la ciudad, cuya cifra mayor son los desechos que cifran el destino del proletario: mendigos, vagabundos, traperos” (p. 16). En su pura inmediatez, el término se sitúa tras un distanciamiento insalvable con el uso instrumental de la vulgata marxista de la época. Bajo esta forma emergente, la expresión descansa en su mera literalidad. Desde ese grado cero de la escritura (no del sistema de la lengua), se expone su espesura sígnica a secas, en un sentido extremadamente materialista, vinculable entonces también con la experiencia perceptual onírica, óptico-sonora o audiovisual, en la cual, afirma Benjamin en *Calle de dirección única*, “el lector obedece al movimiento interno de su yo en el espacio libre de los sueños” (2010c, p. 30). La operación de dicha experiencia perceptual onírica es emparentable con la vida desmembrada. Esta vida apuntaría a iluminar el retorno que supone la conversión del despertar de la falsa conciencia, iniciado mediante el giro de cada sujeto del colectivo social sobre el estado actual de cosas degradado en el cual se hunde una época.³

En divergencia con el ofuscamiento que compone el uso instrumental del término “infraestructura” —elevado a concepto o fetiche metodológico—, y conforme a su condición de escritor, Benjamin le devuelve a la palabra su magnetismo simbólico de la que parte su densidad conceptual, refundando —o mejor dicho, deteniéndose y alumbrando— el residuo poético que reside en el habla de la tradición de una terminología filosófica endurecida o hipostasiada por sus tecnicismos o por la familiaridad enajenante de su jerga. Pues, en el movimiento semiótico descripto, los restos simbólicos del inframundo —las representaciones fantasmagóricas de la repetición maquínica e infernal de la cultura— emplazados en cuanto literalidades retórico-

³ La figura del “despertar” (Benjamin, 2011, p. 875) resulta inseparable del programa que atraviesa *Das Passagen-Werk* y de la convergencia de tradiciones heterogéneas (el psicoanálisis, el materialismo y el mesianismo judío). Al respecto de dicha figura, Francisco Naishtat indica que “no es un despertar ilustrado pensado desde la vanguardia futura, como adelantada salida de la condición de masa y exterioridad de la conciencia en relación con ella, sino un despertar al cabo de la misma experiencia de la masa con su historia onírica” (2022, p. 13).

materialistas, expuestas en la escritura del texto filosófico y configuradas por los actos de lectura, devienen literalidades que exponen su carácter artefactual. Y la expresión “infraestructura”, interpretada en su condición de marca retórico-material, transfigura su simple determinidad mítica, ubicándose como resto simbólico del estado de cosas perimido que hace a la vida desecha de la Modernidad. Hacia la exposición de estos restos, reconocibles en la instancia de la lectura, se encauza y enmarca la escritura del dispositivo filosófico de la crítica en los textos tardíos de Benjamin, tal como ocurre en el caso ejemplar de la inconclusa *Passagen-Werk*.

Retopolítica del arte

Dentro del *corpus* de escritos de Benjamin, la cuestión de lo político nunca se ha presentado de modo autónomo. En distintos momentos de sus ensayos, dicha cuestión se halla encabalgada a otros problemas. Esta trama mayor hace que se torne imposible trazar en sus textos un en sí de lo político. No obstante, aun cuando la cuestión de lo político se resista a ser enmarcada dentro de la sola esfera de lo político, esta imposibilidad, de modo paradójico, funciona como condición de posibilidad desde la cual se inscribe lo político en la filosofía de Benjamin. En este sentido, la cuestión de lo político no puede dejar de ser abordada mediante el plexo textual de intersecciones que abren lo político más allá y a través de lo político.

La cuestión de lo político se constituye sobre la base de problemas dobles, puestos en escena dentro de un horizonte heterónimo, tales como lo político como problema teológico-político o lo político como problema estético-político y retórico. La apuesta de Benjamin por una retopolítica del arte, propio de la estética materialista de sus discursos tardíos, trazará la cuestión del alcance de lo político desde un marco de lectura que integra el problema de la politización del arte y su crítica con el análisis retórico de las formas artísticas, tanto en el momento constructivo de la escritura como en la instancia actante de la lectura. A partir de la nueva práctica escrituraria de la lectura crítica llevada a cabo por Benjamin en sus escritos tardíos, en interpretaciones de la filosofía contemporánea se ha insistido en remarcar las consecuencias que ello produjo en el interior de su estética, esto es: el pasaje de una crítica inmanente de las obras de arte a una estética de la recepción, en la que, sin dejar de atender al análisis retórico de las formas artísticas, se interrogue también acerca del alcance de la función política de las obras de arte y ponga en consideración el potencial político de la práctica de la crítica de arte.

Sobre este punto trabajos contemporáneos destacan que el núcleo de inserción de este doble problema se encuentra enmarcado dentro de la doble iniciación artístico-filosófica de Benjamin, a saber: su peculiar inmersión dentro de la tradición materialista (sus vínculos con Asja Lascis, Brecht y la llamada Escuela de Frankfurt, y sus lecturas de Marx, Korsch y Lukács) y su descubrimiento en ciernes del lugar inédito que ocupaba la irrupción de las vanguardias históricas en la historia de la cultura,⁴ fundamentalmente a partir de la lectura de *El campesino de París* de Aragón (Scholem, 2008, p. 209-210; Eiland y Jennings, 2014, p. 285-286). Ambas corrientes, de modo singular, irán tejiendo la textura de sus ensayos, en el contexto de una escritura que se sitúa en el espacio-tiempo de la experiencia del exilio.

En *Cuando las imágenes toman posición*, George Didi-Huberman ha enfatizado en las resonancias de esta situación histórico-política en los textos de Benjamin, tras su parentesco con el caso Brecht, presentados los dos como intelectuales que practicaban una “*escritura del exilio*” (Didi-Huberman, 2008, p. 12) en la época de la estetización de la política. Fredric Jameson había señalado que “Brecht le enseñó [a Benjamin] lo que era la situación intelectual y la situación socioeconómica del escritor bajo el capitalismo: esa reflexión otorga una cualidad distintiva a toda su obra posterior y caracteriza a Benjamin simultáneamente como marxista y como modernista” (2013, p. 64). Esta caracterización de Jameson sobre los escritos tardíos, la encontramos a partir de la interiorización que hace Benjamin del artefacto retórico de las vanguardias históricas y su interpretación de la refuncionalización del valor heterónomo de la técnica moderna en la forma artística del montaje.

Acerca de los lugares que ocupan la vanguardia surrealista en particular y la dialéctica en transferencia con el materialismo histórico en la lectura y en la escritura del texto de la crítica en Benjamin, la interpretación de Scholem es sumamente esclarecedora. En *Historia de una amistad*, se destaca lo siguiente:

Leía revistas donde Aragon y Breton proclamaban unas ideas que en algún punto confluían con sus más profundas experiencias. Sucedió con ello algo similar a lo que había ocurrido en su encuentro con lo que él denominaba comunismo radical. Benjamin no era «extático» en absoluto, pero los éxtasis de la utopía revolucionaria y de la inmersión surrealista en el inconsciente eran para él como sendas llaves con las que abrir la revelación de su propio universo, para el que trataba de hallar formas de expresión estrictas y

⁴ Sobre este valor anómalo de las vanguardias, Benjamin se ubica como un lector que repara en ciernes la potencialidad que el arte moderno disponía en la esfera de lo político, en la medida en que sus formas estéticas en tanto artefactos o dispositivos artísticos permitían ejercer un uso heterónomo del arte dentro del colectivo social para la transformación de sus condiciones de existencia. Esta lectura posteriormente funcionará como referencia central e indolegable para las historiografías de la crítica sobre el modernismo y las vanguardias, en trabajos como los de Peter Bürger (1997) y Andreas Huyssen (2006).

disciplinadas, por completo diferentes de aquellas. La novela de Louis Aragon, *Le paysen de Paris* (1926), le dio el impulso decisivo para su proyectado trabajo sobre los pasajes parisinos [...]. Tenía previsto escribir acerca de esto un ensayo de unas cincuenta páginas impresas, donde pensaba proyectar –todavía al margen por completo del materialismo dialéctico– su fisonomía histórico-filosófica de París (Scholem, 2008, p. 209-210)

Esta interpretación reverbera una verdad de carácter parcial, aunque ciertamente constante, la cual insiste en la filosofía de Benjamin: la de nunca abandonar el problema retórico-expositivo de la lectura y la cuestión de la escritura como tarea de su filosofía del arte (en cuanto forma de expresión determinada de modo estricto y disciplinado). Esta verdad parcial se halla íntimamente vinculada con su interés de reinventar la crítica como género⁵ y conlleva el aspecto primordial para trazar los intersticios retóricos de una lectura retopolítica del arte, inseparable de su condición de filósofo escritor.

En *Calle de dirección única*, uno de los escritos del período tardío –que, por sus sobredeterminaciones retórico-poéticas, tranquilamente podría adscribir a la literatura de vanguardia, en la época de su propio surgimiento–,⁶ Benjamin remarca las consecuencias que las artes de vanguardia y las condiciones de producción de las técnicas modernas efectúan en el ámbito de la escritura y de la lectura. Al respecto, se indica lo siguiente:

Así como la época actual es, por antonomasia, la antítesis del Renacimiento, también se contrapone, en particular, al momento histórico en que se inventó el arte de la imprenta. Se trate o no de un azar, su aparición en Alemania coincide con una época en la que el libro, en el sentido más noble del término, el Libro de los libros, se convirtió, gracias a la traducción de la *Biblia* por Lutero, en patrimonio colectivo. Ahora, todo parece indicar que el libro, en esta forma heredada de la tradición, se encamina hacia su fin. Mallarmé, que desde la cristalina concepción de su obra, sin duda tradicionalista, vio la verdadera imagen de lo que se avecinaba, utilizó por vez primera en el *Coup de dés* las tensiones gráficas de la publicidad, aplicándolas a la *disposición tipográfica*. Los experimentos que los dadaístas intentaron luego con la escritura no provenían ciertamente de un afán de construcción, sino de las puntuales reacciones nerviosas propias de los literatos, y fueron por ello mucho menos consistentes que el intento de Mallarmé, surgido de la esencia misma de su estilo. Pero esto permite justamente reconocer la actualidad de aquello que, cual mónada, Mallarmé, en su aposento más hermético descubrió en armonía preestablecida con todos los acontecimientos decisivos de esta época en los ámbitos de la economía, la técnica y la vida pública. La escritura,

⁵ Este asunto, que Arendt ha remarcado en su ensayo sobre Benjamin, aparece explícito en la carta enviada por Benjamin (1978 I, p. 505) a Scholem en 1930 desde París, escrita en francés, en la lengua de la literatura en la cual se inspira la reinención de la crítica de sus escritos tardíos.

⁶ Este escrito se sitúa como comienzo del nuevo estilo que adquirirá su crítica de arte tardía. Recordemos también que *Calle de dirección única* es publicada en 1928, es decir, en el mismo año de la primera edición de la obra clímax de sus escritos críticos tempranos. El análisis que hace Susan Buck-Morss (1995, p. 19-61) presenta un parangón interesante entre ambas obras, en el que reverbera este pasaje.

que había encontrado en el libro impreso un asilo donde llevaba su existencia autónoma, fue arrastrada inexorablemente a la calle por los carteles publicitarios y sometida a las brutales heteronomías del caos económico. Tal fue el severo aprendizaje de su nueva forma. Si hace siglos empezó a reclinarse gradualmente, pasando de la inscripción vertical al manuscrito que reposaba inclinado en los atriles para terminar recostándose en la letra impresa, ahora comienza, con idéntica lentitud, a levantarse otra vez del suelo. Ya el periódico es leído más vertical que horizontalmente, el cine y la publicidad someten por completo la escritura a una verticalidad dictatorial. Y antes de que el hombre contemporáneo consiga abrir un libro, sobre sus ojos se abate un torbellino tan denso de letras volubles, coloreadas, rencillosas, que sus posibilidades de penetrar en la arcaica quietud del libro se ven reducidas (Benjamin, 1987, p. 37-38).⁷

Este pasaje, que pone en juego lo que llamamos una retórica reinscripta dentro del campo de la estética, intersecciona el problema de las formas artísticas (problema recurrente en Benjamin, desde sus primeros ensayos) con las disquisiciones en torno al carácter heterónimo del arte y las condiciones de posibilidad de intervención que las formas artísticas disponen en el cuerpo colectivo de una época, en sus lectores en ciernes y por venir.

Escribir con imágenes: montaje, materialismo y dialéctica

En el ensayo “El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea”, además de hacer un uso retopolítico de la ruina literaria que profesa esta vanguardia, Benjamin reflexiona sobre las condiciones de posibilidad retórico-estéticas de dicha forma artística que habilita la politización del arte dentro del cuerpo colectivo, produciendo un efecto de inervación, desautomatización e interrupción de la percepción del tiempo habitual y de las condiciones de existencia de la sociedad de masas.

En este contexto de análisis, Benjamin liga la idea negativa de una libertad radical con la máxima de “escribir una historia de la poesía esotérica” (2010a, p. 308). En su última página, “se encontraría en verdad realizada la radiografía del surrealismo” (2010a, p. 308). Esta última hoja no sólo se ubica como un episodio de la historia, sino, de manera decisiva, aparece *après coup* como la forma que inaugura el modo de expresión de dicha historia, configurado mediante un escribir con imágenes, inscriptas con los caracteres de una placa de rayos X. Pues esta

⁷ Los subrayados son nuestros. Decidimos citar la edición de Alfaguara, traducida como *Dirección única* por Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar, debido a que en ella no se borran las marcas de lecturas correspondientes al análisis retórico impartido por la práctica escrituraria de Benjamin, tales como el significante *Schriftbild* (1991 IV-1, p. 102-104), con el que se indica un operador retórico crucial de la estética mallarmeana. Asimismo, en la tapa de dicha traducción se conserva la fotografía de la edición original, hecha por Sasha Stone.

construcción histórica, según el criterio de la inseparabilidad entre lectura y escritura, conforme a las formas artísticas disruptivas de su tiempo, orienta su *dispositio* textual bajo el principio retórico-estético del montaje. En ese sentido, la práctica de la crítica de Benjamin ensaya una retórica consecuente que interpreta de modo intersticial rodeos discursivos entre arte, historia, teología y política, y que tiene como tarea fundamental exponer las ambigüedades materiales a partir de las cuales se debería leer, extrañarse, tensionarse e ir más allá de sí una época.

En sus escritos críticos tardíos, Benjamin interiorizará, de modo parcial y de manera cada vez más creciente, la forma poética de la literalidad surrealista como modo de expresión de su escritura, principalmente en la diagramación de los materiales de la inconclusa *Obra de los pasajes*, en la cual afirma:

Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos (Benjamin, 2011, p. 462).

El montaje, en cuanto dispositivo semiótico, puede ser leído en las distintas corrientes estéticas vanguardistas que influyeron en la producción intelectual y escrituraria de Benjamin, tales como las vanguardias históricas en general (Bürger, 1997; Huyssen, 2006), el surrealismo en particular (Ibarlucía, 1993 y 2015), el constructivismo (García, 2010, p. 163-164 y 175), el efecto de extrañamiento (*Verfremdungseffekt*) del teatro épico brechtiano (Jameson, 2013, p. 64 y 128), entre otras. Sin embargo, el surrealismo, según el propio Benjamin, sería la vanguardia que podía conducir a su extremo la idea de lo moderno del arte en su caracterización retopolítica.

Asimismo, en la misma obra inconclusa, se comenta lo siguiente:

Hay una experiencia absolutamente única de la dialéctica. La experiencia compulsiva, drástica, que refuta toda «progresividad» del devenir y muestra todo aparente «desarrollo» como un vuelco dialéctico sumamente complejo, es el despertar de los sueños [...]. El método dialéctico de la historiografía se presenta como el arte de experimentar el presente como el mundo de la vigilia al que en verdad se refiere ese sueño que llamamos pasado (Benjamin, 2011, p. 394).

Este comentario presupone a la dialéctica como forma de proceder incompatible con los principios metodológico-explicativos de las ciencias humanas y su concepción aséptica del material histórico, según la cual señala Benjamin los documentos adquieren la forma

neutralizada de un inventario al que “se le denomina cultura” (1996, p. 70). En contraposición con el modelo causal y determinista de la episteme moderna –bajo el cual, se inscribe parte de la obra de Marx; no sólo en sus postulados materialistas mecanicistas o cientificistas, incluso también en críticas externas a la filosofía de Hegel–, Benjamin evoca las figuras de la circularidad y el vuelco propios de la dialéctica concebida en contraste con la progresividad y linealidad de la ciencia decimonónica positiva.

El escribir con imágenes presenta las marcas semióticas del texto en cuanto significantes que devienen connotados en la instancia de la lectura, no identificables con los significados preconstituidos por el ideal del sistema de la lengua o por un tipo de significación historicista que conciba a los textos u objetos artísticos como una mera reproducción del contexto histórico. En la instancia de la lectura, las imágenes ponen en juego operaciones dialécticas: unidad y escisión, armonía y conflicto, fijación y recursividad, concentración y dispersión. Esta era precisamente la aspiración cabal de la *Obra de los pasajes*, en su condición de habilitar “una lectura de *todas* las anotaciones, incluido el estudio de la última y más remota cita” (Tiedemann, 2011, p. 33).

La apropiación de la técnica del montaje se emparenta con el arte de la cita. A simple vista, desde el modo de operar de los saberes decimonónicos, la cita podría entenderse como alusiones eruditas, acerbo de datos empíricos o documentos textuales que constatan el estado de cosas diacrónico de una época. No obstante, en la escritura de Benjamin adquieren una sintaxis y una función “menos arqueológica que política” (Sazbón, 1993, p. 104). Este alcance resulta legible mediante el efecto de desautomatización al que apuntaban las vanguardias históricas en su refuncionalización de los analizadores retóricos arte, autor, obra, lector, entre otros, procedentes de las estéticas y del sistema de las artes tradicionales.

En los textos de Benjamin, la cita pierde su función constatativa, su papel explicativo. Esta pérdida hace caer el ideal semiótico de la exteriorización discursiva de la interioridad transparentizable del *continuum* simbólico, comprendido tras el movimiento especular restringido a la identificación hermenéutica de la esfera inmanente del sentido, en torno a la cual se redistribuyen los diferentes analizadores retóricos del texto (arte, autor, obra, lector, escritura). La cita irrumpe entonces como un sobresalto que pone en tembladeral la unidad cerrada, orgánica y armónica del texto. Se caracteriza por un acto de digresión que quiebra la identidad entre arte, autor y obra, sitúa al lector en una escena de extrañamiento y salva la escritura del texto filosófico o de la crítica de la hermeneusis especular de la inmanencia y desciframiento del sentido. La cita expone el texto filosófico o de la crítica no igual a sí mismo, en tanto tejido de escansiones simbólicas encabalgadas por “una fuerza no de conservar, sino

más bien de purificar, y de destruir y sacar de contexto” (Benjamin, 2010b, p. 374), por una interrupción que “constituye uno de los procedimientos fundamentales de toda clase de donación de forma” (Benjamin, 2009, p. 141).⁸

Imágenes dialécticas

La cuestión de la ambigüedad dialéctico-materialista de las imágenes es abordada a partir del vínculo inseparable entre escritura y lectura, entre el aspecto semiótico-gráfico de las inscripciones simbólicas y las configuraciones constituidas en la instancia de la percepción. En los escritos tardíos de Benjamin, principalmente en la inconclusa *Passagen-Werk*, la concepción dialéctico-materialista de la ambigüedad estará ligada a la categoría-objeto de imagen dialéctica. En el primer *exposé* del proyecto de la *Obra de los pasajes*, Benjamin caracteriza la ambigüedad como “la presentación plástica de la dialéctica, la ley de la dialéctica en reposo [*die bildliche Erscheinung der Dialektik, das Gesetz der Dialektik im Stillstand*]” (2011, p. 45; 1991 V-1, p. 55). A la exposición de este uso peculiar de la ambigüedad, que en el ensayo sobre el surrealismo Benjamin interpreta como parte de su “materialismo antropológico” (2010a, p. 316), le otorgará el nombre de *dialektisches Bild*, “imagen dialéctica”, dando nacimiento a una invención inédita en la historia de la filosofía del arte.

La ambigüedad, forma privilegiada de la escritura que perfila la *Obra de los pasajes* y los intersticios retóricos de su lectura, en las imágenes dialécticas de tipo materialista se desligan de los movimientos especulativos de la dialéctica idealista y permanecen en estado de apariencia (*Erscheinung*), bajo una espesura estética indevelable y una semiosis poética radical. Esta presentación plástica de la dialéctica refiere precisamente a las imágenes en su disposición signifiante, inscrita con los caracteres semióticos propios que para Gérard Genette (1970, p. 229-246) tendrá la imagen poética instaurada por las vanguardias en tanto literalidad que

⁸ Para pensar esta concepción nos resulta sumamente eficaz la idea de texto de Roland Barthes, contrapuesta con el ideal hermenéutico del primado del sentido y concebida del modo siguiente: “*Texto* quiere decir *Tejido*, pero si hasta aquí se ha tomado este tejido como un producto, un velo detrás del cual se encuentra más o menos oculto el sentido (la verdad), nosotros acentuamos ahora la idea generativa de que el texto se hace, se trabaja a través de un entrelazado perpetuo; perdido en ese tejido –esa textura– el sujeto se deshace en él como una araña que se disuelve en las segregaciones constructivas de su tela. Si amásemos los neologismos podríamos definir la teoría del texto como una *hifología* (*hifos*: es el tejido y la tela de la araña)” (Barthes, 2004, p. 104). El texto, desde esa perspectiva, se emplaza como efecto retórico que pone en suspensión el intento de positivizar la escritura y la lectura como objetos transparentizables, supeditados a la semiosis de un sentido último, real y verdadero. El texto como tela de araña reconoce un punto irreductible de la práctica de la escritura y del acto de lectura –el nombrado por Barthes “*texto-lectura*” (2009, p. 40), que no deberíamos pensarlo como una forma textual codificada, un tipo de texto, sino como la emergencia imprevisible del acto de lectura en la escena retórica de la interpretación–, fundidos en la instancia de la producción discursiva.

interrumpe la semiosis tropológica del ideal clasicista. Esta disposición presenta la escritura de las imágenes en su aspecto extremadamente material, reunidas por el principio constructivo del montaje, por las “inimaginables analogías y entrecruzamientos de lo que sucede. Tal es el espacio del qué habla la lírica del surrealismo” (2010a, p. 307) y su descomposición de la poética tradicional.

Según la descripción de este estado de cosas retórico-estético no existe traducción de una forma semiótica precedente, ni tampoco un más allá sémico a develar. Lo que tiene instancia de lectura se constituye en acto, en el momento interpretativo que indica el encuentro o desencuentro de un lector y la escritura de la obra. Este acto pertenece a la razón de Estado del lector, quien dialectiza las imágenes, quien lee recurrencias donde hay restos de cultura. Ese lector, que perfila la *Obra de los pasajes*, es el lector de lo moderno en el momento de su aparición, con quien buscaba complicidad Baudelaire en su poema “Al lector” en *Las flores del mal*, y que en disloque dialéctico con su tiempo histórico las vanguardias coronaron al profesar la forma del montaje como principio estético de su poética.

La elucidación conceptual en torno a la imagen dialéctica es propiamente una imagen dialéctica: categoría-objeto que no deja de inscribirse en el contexto de la tradición dialéctica revisitada, mediante el rodeo semiótico de una escritura de las imágenes inherente al carácter medusiano de las vanguardias históricas.⁹ Al respecto, en el texto clásico de Ansgar Hillach, se ha destacado lo siguiente:

a primera vista no puede haber ninguna ‘imagen dialéctica’. Según la concepción tradicional, una imagen es una figura en la cual el tiempo, que tomó parte en su origen, se ha detenido [...] Como resultado de un proceso, del carácter que sea, una imagen ha conseguido una cierta estabilidad que, como figura sintagmática, no puede ser introducida nuevamente en el flujo del tiempo –que todo lo modifica– o en el quehacer humano, sin que al mismo tiempo la imagen se disuelva como *dicha* imagen (2014, p. 643).

Estos presupuestos, que tácitamente remiten al imaginario conceptual de la tropología clasicista, entran en tensión con el elemento ínsito de la dialéctica: el despliegue temporal, el movimiento de las recurrencias desplazadas y reconfiguradas. Hillach vincula la dialéctica

⁹ En su introducción a *Das Passagen-Werk*, Tiedemann (2011), siguiendo la imagen del ensayo “Caracterización de Walter Benjamin” de Adorno, asocia la mirada de la Medusa (la mortal de las gorgonas) con las imágenes dialécticas. La vinculación es significativa, en ella podemos vislumbrar la influencia clave de las vanguardias en la filosofía de Benjamin, en la medida en que dichas imágenes conllevan los caracteres propios del orbe surrealista: se perfilan como objetos poéticos, que se funden con cristalizaciones de la literatura, del ensueño y de la historia, convertidos en piedra, en resto simbólico, en ruina literaria.

materialista de Benjamin con su recepción de *Historia y conciencia de clase* de Lukács y, de modo parcial mediante la lectura de este libro, de la filosofía de Marx.

La paradoja que lee Hillach en la imagen dialéctica no se restringe a un marxismo aséptico a la tradición especulativa, sino que, en todo caso, remite a un marco mayor de recepción del marxismo que no se escinde –tal como también sucede en las filosofías de Lukács y de la llamada escuela de Frankfurt– de la idea fundante de la *Fenomenología del espíritu* de Hegel sobre la forma inherente de la dialéctica. La dialéctica es identificada con la forma retórica de la ambigüedad, a partir de la cual la conciencia escenifica o expone (*darstellt*) su experiencia (*Erfahrung*) equívoca, narrada mediante la agonística de la lectura y el movimiento fallido de su objeto, tras los pasajes e inversiones de sus figuras (dentro de las cuales, la conciencia misma, así como también la autoconciencia y el espíritu absoluto, son citadas por el “para nosotros” de la filosofía en su condición de figuras o momentos dialécticos retórico-temporales de la narración histórico-fenomenológica).

Con esto, se pretenden señalar que, en la retórica fenomenológica de la dialéctica hegeliana, el asunto de las figuras en vinculación con la temporalidad ya se ha vuelto un problema; aun cuando, a diferencia de la concepción materialista-surreal benjaminiana, las figuras en Hegel presupongan por la vía de interpretación sistemática un proceso de trasfiguración de la temporalidad histórico-fáctica mediada tras la forma del concepto en el interior de la obra filosófica misma. Esto es dado en el marco de una metafísica del concepto, puesto que, en la *Fenomenología*, los acontecimientos históricos han sido narrados en momentos paradigmáticos de la experiencia de la conciencia, no presentados conforme a la dimensión constructiva de su materialidad histórica leída a partir de la superficie sintagmática de las figuras concebidas en su plasticidad extrema, en su condición de imágenes en cuanto escritura.

La temporalidad de las figuras, inscriptas y configuradas en el campo de la experiencia fenomenológica, se enmarca dentro del esquematismo fundamental de la *dispositio* retórica de la dialéctica, el cual consiste en la puesta en escena de las ambigüedades equívocas de lo uno y lo otro, la identidad asaltada por la no identidad, en la forma fallida del pasaje, en el trabajo de lo negativo, en suma: en la exposición de las escisiones heterogéneas tras las cuales la falsa inmediatez de las figuras deviene, en la inmanencia de la obra filosófica, mediación reflexiva.

En tensión con el carácter idealista de este movimiento reflexivo y su correspondiente forma de lo especular, las imágenes dialécticas en la escritura de Benjamin le devuelven a las imágenes su extrema materialidad semiótica. En este sentido, no pueden entenderse como una representación mimética de algo a la vista, que funcionase como una alteridad armónica y

sustituible de otra cosa –tal como sería conforme al principio de verosimilitud y el ideal tropológico clasicista, que las vanguardias han puesto en crisis–. La materialidad semiótica de las imágenes se presenta como un linde traumático que superpone la “memoria involuntaria” a la “memoria voluntaria” (Benjamin, 2008b, p. 247), la precedencia de la imagen y de *die Sprache* a la semiosis del sentido o del concepto (Benjamin, 1991 II-1, p. 296). En este contexto de análisis, la escritura de las imágenes dialécticas co-funde y amalgama ensueño, texto e historia. Estos tres registros son suspensos en sus lindes borrosos, trazados en la puesta en referencia de un interior partido y estallado en restos simbólicos, una intencionalidad quebrada, una “alteridad irreductible” (Mosès, 1997, p. 144). Esto destituye la precedencia especulativo-metafísica del momento del saber absoluto en la figura de la *Wissenschaft* entendida en cuanto saber sistematizado y desplaza el modo en que se articula la circularidad de las singularidades dentro de la tradición dialéctica hegeliana (en la que, desde el punto de vista sistemático de esta dialéctica, el estatuto de la no identidad se inscribe desde una nervadura metafísica que concluye en identidad).

En un fragmento de los “Proyectos iniciales” de la *Obra de los pasajes*, refiriendo a los pasajes parisinos se evoca la imagen de un paseante que transita en ellos. Esta imagen funciona como una cita del lector de lo moderno una vez terminada aquella obra:

El aspecto puramente externo y secundario de la ambigüedad equívoca de los pasajes lo proporciona su abundancia de espejos, que amplían el espacio como un cuento de hadas, dificultando la orientación. Quizá eso no diga mucho. Y, sin embargo, aunque este mundo de espejos pueda tener varios e incluso infinitos significados, sigue siendo ambiguo, en el sentido de un mundo especular (Benjamin, 2011, p. 169-170).

La caracterización que se hace del mundo como especular reinventa la categoría de lo especular, vinculándola con imágenes concretas que sobreponen la materialidad semiótica de las figuras más acá del ideal especulativo del significado o del concepto que deviene identidad, según la versión sistemática en la que se comprendía lo especulativo en la *Aufhebung* (superación) de las ambigüedades en la mediación reflexiva procedente de la tradición del idealismo alemán.

El mundo especular de la *Obra de los pasajes* hunde la forma especular de la reflexión idealista en la materialidad óptico-lingüística de la escritura, en una escópica inconsciente que escenifica los objetos en su superficie sintagmática. Esta superficie no es identificable con la nervadura metafísica del sujeto –especularidad idealista en la que indirectamente se reflejan las cosas–. En todo caso, en ella se perfilan relieves de la densidad quebrada de la vida moderna y

sus restos simbólicos. Las imágenes son expuestas en su dimensión gráfica, en su carácter semiótico objetual y en su inscripción sintagmática, de modo emparentable con el espacio de la contigüidad material fragmentada de la interconexión o yuxtaposición que las cosas ocupan en el mundo histórico-social, en su vida concreta que se enuncia en intervalos equívocos de una totalidad especular ambigua y quebrada.

Como se indicaba, estas reinscripciones de carácter vanguardista y dialéctico-materialista no sólo llevan más allá de sí la tradición idealista, sino también reinventan el habla de la tradición marxista. Al respecto, citamos la lectura de Arendt a propósito de la dimensión material de la infraestructura, la cual en Benjamin “significaba la totalidad de los datos sensualmente experimentados” (1991, p. 148). En este sentido, la infra-estructura remite al dominio de las experiencias traumáticas de la sociedad de masas, en su aspecto eminentemente destructivo y senso-perceptual, no exclusivamente a una determinación sociológica-económico. De allí que la imagen de Baudelaire como poeta emblemático de la modernidad y la figura del lector que *Las flores del mal* inaugura sean presentadas bajo una interpretación retórico-estética *après coup* de las consecuencias que las artes de vanguardia y las condiciones de producción de las técnicas modernas efectúan en el ámbito de la escritura y de la lectura. Este encuadre no representa o reconfigura una nueva narración épica para la Modernidad, en la que se cifre un sujeto de la historia, lugar que para el marxismo tradicional ocupa el proletariado (Mate, 2006, p. 53), en cuanto signo político-social en el que se superan las condiciones de existencia y sus antagonismos (la posibilidad de un nuevo orden en función de la redistribución de los elementos que componen la infraestructura de los medios de producción y la caída de los fetiches conceptuales que articulan la teoría del valor). Con la introducción en la lírica del “espectáculo de la multitud” (2008a, p. 150) y de los personajes y jergas urbanas de la sociedad de masas naciente, Baudelaire “colocó por tanto la experiencia del *shock* en el corazón de su trabajo” (Benjamin, 2008b, p. 217) y, en ese sentido, ha puesto sobre relieve en sus poemas la vida dañada del mundo histórico-social, ha leído la sociedad emergente desde las condiciones de posibilidad perceptuales que atraviesan la materialidad de la vida corpórea y simbólica degradadas, fundadas en la experiencia del *shock* y su estatuto aparential no hipostasiable o subsumible a un fundamento de determinación idealista, pero tampoco a una interpretación epistémica de tipo sociológico-económico.

Denkbilder

En contraposición con el estatuto inferior que las imágenes adoptan en las hipóstasis categoriales de la historia de la metafísica y de las filosofías de sistema en torno a la apariencia (*Erscheinung*) y su formulación estética idealista, en la filosofía del arte de Benjamin (2010d) las imágenes de pensamiento (*Denkbilder*) de la escritura del texto de la crítica y sus intersticios retóricos de la lectura irrumpen en tanto digresión o interrupción semiótica. Estos actos de corte del *continuum* especular de la forma del concepto idealista o de la interpretación hermenéutica alejan la crítica, la lectura y la escritura de una perspectiva aséptica de lo inteligible o de lo reflexivo por parte del discurso de la estética.

Benjamin es el primero en emplear el significante *Denkbilder* entre los pensadores contemporáneos de la llamada Escuela de Frankfurt (Richter, 2007, p. 10-13), inventando una condensación lingüística mediante la cual se malentiende la jerga de la lengua de la tradición de la estética alemana. Las imágenes de pensamiento en los textos de Benjamin cumplen la función de restituir a las imágenes su performatividad semiótico-perceptual y sus relieves retóricos irreductibles, evitando, en su uso, subsumirlas a categorías de tipo gnoseológico o lógico-metafísico o a un estatuto escópico de segundo orden.

Las condiciones de posibilidad histórico-epistémicas, que nos permiten hablar de una lectura retórico-estética, dada en la interacción entre el arte retórico y la filosofía del arte, se constituyen a partir de la estetización de las categorías tropológicas (Genette, 1982), antes pertenecientes al dominio de la *léxis* o de la *elocutio*, y en la Modernidad temprana unilateralmente enmarcadas dentro del problema de las figuras y sus taxonomías tropológicas. Este proceso surge al mismo tiempo en el que la estética intenta forjarse como disciplina filosófica autónoma, en un horizonte de disputas y reorganizaciones epistémicas en el campo de la filosofía y en el de las ciencias, principalmente dentro de la tradición del idealismo alemán. La apropiación de la retórica por parte de la estética “coincide, en líneas muy generales, con el paso de la ideología de los clásicos a la de los románticos” (Todorov, 1991, p. 169), momento en el cual la estética se conduce más allá de sus cimientos idealistas y se instruye en tanto filosofía del arte.

Más acá de las taxonomías gnoseológicas y lógico-metafísicas idealistas, a propósito de los intersticios retóricos de las imágenes de pensamiento, Adorno establece observaciones en las cuales de modo indirecto es posible reconocer la crítica de la terminología hipostasiada de la lengua de la tradición y su intento fallido de codificación, profesada por la lectura y la escritura en Benjamin. En su recensión de la nueva edición de *Calle de dirección única*, en 1955, entre otras indicaciones destaca cómo en los textos tardíos de Benjamin se sustituye el

significante *Denkbilder* por el de *Idee*. Esta operación lingüística no carece de consecuencias en la historia de la filosofía.

El significante *Idee* se encuentra “desgastado por el uso” (Adorno, 1995, p. 28) de las tradiciones filosóficas. En contraste con los actos de invención de categorías de sus ensayos tardíos, en escritos de su crítica de arte temprana Benjamin conserva significantes empleados por la tradición idealista, marcando el vórtice de significación vacío que despierta la equivocidad de la lectura y permite desplazarlos más allá de las significaciones solidificadas por la tradición. Esto ocurre con el término *Idee*, emplazado dentro de un análisis de tipo retórico, en el que la palabra, en su valor incondicionado, aparece concebida en tanto *idea* o configuración semiótico-objetual de elementos cósmicos mediados por conceptos (Benjamin, 2012, p. 67-68). En estas configuraciones retórico-eidéticas, las imágenes socavan el ideal estético de la escópica analógico-proporcional heredada de la tropología clasicista (Aristóteles, 2006, 1457b6-30; 2007, 1505a-1405b20 y 1406b20-1407a19) y devienen resto simbólico o escritura.

Bajo la forma de lo intersticial, las imágenes de pensamiento producen una interrupción en el interior del discurso de la crítica: renuevan la forma del texto filosófico, “trasladando de lo óptico a lo lingüístico su completitud enmarcada”, afirma Lindner (2014, p. 66). El oxímoron que atraviesa la observación de Lindner resulta altamente significativo, habla de una completitud inscripta, parcial, que fragmenta y hace caer cualquier ideal de completitud en el cual se pretenda totalizar la semiosis quebrada del texto. Una completitud enmarcada expone de modo irreversible su imborrable incompletitud, potencia el valor equívoco de las ambigüedades y cita las lagunas o vacíos irreductibles del espacio retórico del texto y de la escritura de sus imágenes: su condición de una terceridad no toda, en la que se disgregan los binarismos heredados del discurso filosófico y sus taxonomías epistémicas. Al respecto, Sigrid Weigel (1999) señala lo siguiente:

Benjamin no trata discursivamente las oposiciones tradicionales de la episteme establecidas (como aquellas de la forma y el contenido, pero tampoco de la teoría y de la praxis, de la política y del arte, del contexto y el texto, del individuo y de la colectividad, etcétera), sino que en sus imágenes de pensamiento las oposiciones se ven anuladas —no superadas [*aufgehoben*], sino literalmente anuladas—, en tanto alcanzan su configuración en este tercer elemento, la imagen (p. 12-13).

En cuanto restos discursivos fundados en su carácter de incompletitud, las oposiciones tradicionales de la episteme irrumpen anudadas en imágenes o marcas de escritura. Estos restos

discursivos pueden indicarse como texturas diferenciables pero nunca aislables u ordenables sobre la base de criterios epistémico-disciplinares, a través de formas de pensamiento asépticas y objetos de estudio unilateralmente perfilados.

Consideraciones finales

En la filosofía de Benjamin, el arte retórico retorna en la crítica que él emprende contra la pretensión de totalización que las disciplinas filosóficas buscan establecer en la elaboración de categorías que construyen una interpretación sistemática de su objeto. Este tipo de interpretación, centrada bajo un fundamento de determinación desentendido de las tensiones equívocas que el texto ensaya en el dominio de la escritura, borra los intersticios retóricos que socavan el ideal teórico del *continuum* epistémico de las taxonomías disciplinares. Tanto el texto filosófico o de la crítica como el arte, lo político, la historia, y demás dominios discursivos, pensados desde la instancia retórica de la lectura, resultan elaborados en la escritura de Benjamin mediante un desplazamiento de los lugares asépticos que se prefigura a partir de las taxonomías epistémicas inherentes a las disciplinas filosóficas.

Sin efectuar una teoría desafectada de la cosa artística, la lectura en tanto arte retórico marca la imposibilidad de reducir cada objeto a un tópico conceptual o una objetividad semiótica aséptica. Esta apuesta salva la *praxis* discursiva de la lectura de su uso instrumental que la ubica en condición de mero metalenguaje que formaliza, en el sentido de una crítica de arte lógico-explicativa, la dimensión irreductible de las formas artísticas, al mismo tiempo en que restringe el dominio indomesticable de la escritura a una función teórica, solidaria con el ideal epistémico totalizador del discurso filosófico sistemático. Por el contrario, en los textos de Benjamin, tanto la lectura como la escritura de la crítica ponen sobre relieve el carácter equívoco de cada objeto. Esto imposibilita identificar la *praxis* escrituraria de la crítica con su versión moderna tradicional, ordenada bajo la antítesis del arte de la lectura: la *intentio* totalizadora de una perspectiva filosófica sin resto.

Referencias

- ADORNO, Th. *Actualidad de la filosofía*. Barcelona: Paidós, 1991.
ADORNO, Th. *Sobre Walter Benjamin*. España: Cátedra, 1995.

- ALCALDE, R. Tres clases de retórica. *Conjetural*, Buenos Aires, v. 27, p. 81-97, 1993.
- ARENDT, H. Walter Benjamin: 1892-1940. In: *Hombres en tiempo de oscuridad*. Barcelona: Gedisa, 1991, p. 139-192.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Buenos Aires: Colihue, 2006.
- BARTHES, R. *La antigua retórica. Ayudamemoria. Comunicaciones. Investigaciones retóricas II*. Buenos Aires: Ediciones Buenos Aires, 1982.
- BARTHES, R. *El placer del texto. Lección inaugural*. México D. F.: Siglo XXI Editores, 2004.
- BENJAMIN, W. *Briefe*. Herausgegeben von ADORNO, Th.; SCHOLEM, G. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978.
- BENJAMIN, W. *Dirección única*. Madrid: Ediciones Alfaguara, 1987.
- BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften*. Herausgegeben von TIEDEMANN, R. und SCHWEPPENHÄUSER, H. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991.
- BENJAMIN, W. Sobre el concepto de historia. In: *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*. Santiago de Chile: Universidad ARCIS y LOM Ediciones, 1996, p. 47-82.
- BENJAMIN, W. ‘Las afinidades electivas’ de Goethe. In: *Obras I/1*. Madrid: ABADA, 2007, p. 124-216.
- BENJAMIN, W. El París del Segundo Imperio en Baudelaire. In: *Obras I/2*. Madrid: ABADA, 2008a, p. 89-203.
- BENJAMIN, W. Sobre algunos motivos en Baudelaire. In: *Obras I/2*. Madrid: ABADA, 2008b, p. 205-259.
- BENJAMIN, W. ¿Qué es el teatro épico? In: *Obras II/2*. Madrid: ABADA, 2009, p. 123- 144.
- BENJAMIN, W. El surrealismo, la última instantánea de la inteligencia europea. In: *Obras II/1*. Madrid: ABADA, 2010a, p. 301-317.
- BENJAMIN, W. Karl Kraus. In: *Obras II/1*. Madrid: ABADA, 2010b, p. 341-376.
- BENJAMIN, W. Calle de dirección única. In: *Obras IV/1*. Madrid: ABADA, 2010c, p. 23-89.
- BENJAMIN, W. Imágenes que piensan. In: *Obras IV/1*. Madrid: ABADA, 2010d, p. 249-389.
- BENJAMIN, W. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2011.
- BENJAMIN, W. *Origen del Trauerspiel alemán*. Buenos Aires: Gorla, 2012.
- BENJAMIN, W.; ADORNO, G. *Correspondencia 1930-1940*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2001.
- BUCK-MORSS, S. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: Visor, 1995.
- BÜRGER, P. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1997.

- DIDI-HUBERMAN, G. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, I*. Madrid: Machado Libros, 2008.
- EILAND, H.; JENNINGS, M. W. *Walter Benjamin: a critical life*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2014.
- GARCÍA, L. I. Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin. *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, Madrid, v. 2, p. 158-185, 2010.
- GENETTE, G. Figuras. In: *Figuras. Retórica y estructuralismo*. Córdoba: Ediciones Nagelkop, 1970, p. 229-246.
- GENETTE, G. La retórica restringida. In: AA. VV., *Comunicaciones. Investigaciones retóricas II*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982, p. 203-222.
- HEGEL, G. W. F. *Fenomenología del espíritu*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- HILLACH, A. Imagen dialéctica. In: OPITZ, M.; WIZISLA, E. (Comps.). *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las cuarenta, p. 443-708, 2024.
- HUYSEN, A. *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- IBARLUCÍA, R. Benjamin y el surrealismo. In: MASSUH, G.; FEHRMANN, S. (Eds.). *Sobre Walter Benjamin. Vanguardia, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza, 1993. p. 51-58.
- IBARLUCÍA, R. Iluminación profana y materialismo antropológico en Walter Benjamin. In: COHEN, E. (Ed.). *Walter Benjamin. Resistencias minúsculas*. Ediciones Godot, 2015, p. 33-72.
- JAMESON, F. *Brecht y el método*. Buenos aires: Manantial, 2013.
- LINDNER, B. Alegoría. In: OPITZ, M.; WIZISLA, E. (Comps.). *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2014, p. 17-82.
- MENNINGHAUS, W. *Saber de los umbrales. Walter Benjamin y el pasaje del mito*. Buenos Aires: Biblos, 2013.
- MOSÈS, S. *El ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Barcelona: Cátedra, 1997.
- NAISHTAT, F. Masa, aura y materialismo onírico. Del "colectivo de ensueño" [Traumkollektiv] a la "irrupción de la conciencia despierta" [Einfall des erwachten Bewußtseins] en el marco del materialismo antropológico de Walter Benjamin. *Anthropology & Materialism. A Journal of Social Research*, París, v. 10, p. 1-20, 2022.
- RICHTER, G. *Thought-Images. Frankfurt School Writers' Reflections from Damaged Life*. Stanford: University Press, 2007.

- RITVO, J. B. Las metáforas de Benjamin. *Las ranas*, Buenos Aires, v. 8, p. 15-24, 2013.
- ROSA, Nicolás. *El arte del olvido*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004.
- SAZBÓN, J. Historia y paradigmas en Marx y Benjamin. In: MASSUH, G.; FEHRMANN, S. (Eds.). *Sobre Walter Benjamin. Vanguardia, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza, 1993, p. 92-104.
- SCHOLEM, G. *Walter Benjamin. Historia de una amistad*. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.
- TIEDEMANN, R. Introducción del editor. In: BENJAMIN, W. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, p. 9-33, 2011.
- TODOROV, T. *Teorías del símbolo*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.
- WEIGEL, S. *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. Una relectura*. Buenos Aires: Paidós, 1999.

Recebido em: 20/03/2025

Aceito em: 30/04/2026

Um estudo panorâmico sobre o flâneur confinado

Jeison Karnal da Silva ¹

Resumo: Este artigo discorre sobre a hipótese do flâneur confinado como chave interpretativa para a condição do artista no capitalismo tardio. O texto parte da imagem da condenação do flâneur benjaminiano, já inscrita por Edgar Allan Poe em 1840, no conto *O Homem da Multidão*, quando o tipo social ainda estava em seu auge. Argumenta-se que o flâneur não desapareceu, mas se refratou em pós-flâneur: expulso da rua, ele internaliza a errância, produzindo imagens da cidade que perdeu. A análise percorre a trajetória do flâneur em Walter Benjamin (da soberania nas passagens cobertas à captura como homem-sanduíche) e demonstra como a fase agônica prepara o confinamento contemporâneo. O artigo conclui que o flâneur confinado, fraturado entre adesismo e resistência, constitui um oxímoro produtivo: mesmo imobilizado e explorado, ainda produz imagens críticas e poéticas.

Palavras-chave: Flâneur confinado; Walter Benjamin; Modernidade; Arte-mercadoria; Corpo-rua.

Title: A panoramic study on the confined flâneur

Abstract: This article discusses the hypothesis of the confined flâneur as an interpretive key to the condition of the artist in late capitalism. The text begins with the image of the condemnation of the Benjaminian flâneur, already inscribed by Edgar Allan Poe in 1840, in the short story “The man of the crowd”, when the social type was still at its height. It argues that the flâneur did not disappear, but was refracted into a post-flâneur: expelled from the street, he internalizes wandering, producing images of the city he has lost. The analysis traces the trajectory of the flâneur in Walter Benjamin (from sovereignty in the arcades to capture as sandwich-man) and demonstrates how the agonistic phase prepares contemporary confinement. The article concludes that the confined flâneur, fractured between adherence and resistance, constitutes a productive oxymoron: even immobilized and exploited, he still produces critical and poetic images.

Keywords: Confined flâneur; Walter Benjamin; Modernity; Art-as-commodity; Body-street.

O lobisomem e a agonia do flâneur benjaminiano

Na Paris de 1840, o flâneur das passagens cobertas caminhava soberano pelas modernas galerias de vidro e ferro. Observava a coreografia social no simulacro de salão burguês, como quem assistia a um espetáculo do qual hesitava em fazer parte. No mesmo ano, Edgar Allan Poe publicava na norte-americana *Graham’s Magazine* *O Homem da Multidão*. O escritor descreve um velho de aspecto fantasmagórico, que vagueia sem rumo perseguido por um narrador que tenta decifrá-lo. O dilema que salta aos olhos do

¹ Doutor em Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Orcid: <https://orcid.org/0009-0001-6858-9099>

leitor de Poe é o de que, na Modernidade, não há decifração possível.

O filósofo berlinense Walter Benjamin vê na *short story* ambientada em Londres a tensão do *corpo-rua*, sem nomeá-la assim. Auge e declínio estão imbricados na figura do *lobisomem na selva social*², entre o humano civilizado e o selvagem desgarrado: “Há um rasgo de gênio no conto de Poe, ele inscreve numa das primeiras descrições do flâneur a imagem do seu fim” (Benjamin, 2017, p. 57). Em *O homem da multidão*, o flâneur de Poe não deambula soberano pela grande cidade. Sua errância é capturada pelo labirinto noturno metropolitano: está fraturado, desencaixado, não se integra à sociedade que percorre.

A justaposição conceitual que se adota aqui no substantivo composto *corpo-rua* deriva de uma discussão benjaminiana visível no cerne do dilema moderno: o estigma da fisicalidade (*Leibhaftigkeit*) na metrópole implica uma relação de corporalidade do indivíduo mediada pela vivência do choque (*Chockerlebnis*). Essa relação de atrito será radical tanto nas produções quanto nas trocas do flâneur com as ameaças do meio. O mito flâneur em meio à massa converte-se em espectro; este, em imagem conceitual filosófica; a imagem, por sua vez, ganha densidade político-histórica e se condenará como encarnação, como indivíduo. É nesse movimento de conversão que o corpo-rua se constitui como vestígio da experiência corporal na cidade burguesa, unidade indissociável entre a carne do caminhante e o espaço urbano que percorre. Curiosamente, a fisicalidade flâneur será novamente posta em questão no século XXI mediada por telas, financeirização, razão instrumental tecnológica, virtualização de processos e o paroxismo das métricas que herdaram a lógica dos objetos mortos da mercadoria e da *bureaucracia*. A fisicalidade retorna à pauta em um novo mundo que pretende dissolver a insuficiência humana na eficiência das novas máquinas. No entanto, fenômenos como pandemia, ameaça climática, gentrificação, crise do trabalho e apagamento das marcas humanas geram um desconforto selvagem ao civilizado flâneur.

É nesse diapasão que a viabilidade de um pós-flâneur, o *flâneur confinado*, se apresenta neste artigo, em tom ensaístico. *A priori*, com uma face contraditória, tendo em vista justamente o adjunto *confinado*. Afinal, no cerne literário tradicional do tipo urbano que deambula, observa e produz imagens está o contrário: o fluxo pela cidade. A hipótese do flâneur confinado, no entanto, já aparece em Benjamin de forma não-sistematizada. Sua camada mais evidente é o mencionado *O homem na multidão*, mas os vestígios estão por toda parte na ensaística sobre a Modernidade: parte do processo de alienação do flâneur em meados do século XIX, imagem conceitual capturada pelas máquinas objetivadas e subjetivadas desde o capitalismo tardio ao paroxismo da financeirização atual. De tais pressões é que se abre um caminho de análise sobre os limites e produções do indivíduo-fantasma que reivindica o limiar citadino em outras épocas e geografias. As premissas de bonomia que o identificavam como parte do *tableaux* parisiense foram capturadas pelas agruras da ordem do trabalho: o tempo próprio que desafiava as normas laborais acopla-se ao ciclo 24/7; o olhar agora captura formas da cidade, as metaboliza e

² Neste trecho: “O caso em que o flâneur se distancia por completo do tipo do filósofo que passeia e em que assume as feições do lobisomem irrequieto a vagar na selva social foi fixado, primeiro e para sempre, no conto *O Homem da Multidão*, de Poe.” (Benjamin, 1989, p. 187)

transforma em produto à venda; a rebeldia do caminhar é alienada pelo GPS; a distância estratégica entre indivíduo e mercadoria desaparece. O flâneur confinado enuncia sobre bases outras ante o declínio do deambular no séc. XXI.

Retome-se, em paráfrase, o que foi enunciado por Marx na sua referência à Robinsonada³, em *O capital*: as lógicas capitalistas impregnam-se nas epidermes, quer seja de um naufrago em uma ilha ou em um artista metropolitano. Daí falar-se no paradigma do *oxímoro produtivo* ou, em outros termos, de como esse estado de fricção entre a resistência e o adesismo adensam uma nova forma estética possível no mundo. É nítido o percurso de porosidade (*Porosität*) capitalista da imagem conceitual flâneur, politizada e historicizada por Benjamin e derivada do tipo social do século XIX.

Pela proposta panorâmica do presente artigo sobre o flâneur benjaminiano e o flâneur confinado serão oferecidas imagens de pensamento aos colegas pesquisadores da Modernidade benjaminiana. Tal instrumental, em constelação, poderá ter sua validade como ferramenta de análise de obras contemporâneas, em especial, fora do eixo europeu, dado a reivindicação de voz ante as persistentes violências coloniais.

Existem alguns preceitos sobre a flânerie que podem ser deslocados. O sujeito epistemológico muda sua relação com o erótico e suas insinuações que convidam à intervenção. Como abordado por filósofos como Byung-Chul Han, a violência expõe suas entranhas e transforma-se em pornografia (matéria-prima para um novo olhar). A lógica do enxame suplanta a política do corpo coletivo, cabendo aos colegas pesquisadores estudarem as manifestações possíveis do cidadão, bem como suas brechas de autonomia produtiva. Nesse ponto, uma necessária calibragem dos argumentos: não há de se pensar em uma coerência formal para o flâneur confinado, mas uma expressão que se alia às proposições imagéticas do Teatro do absurdo, do Surrealismo e circundam um perímetro de incomunicabilidade, como no Tachismo. Os ruídos produzidos pelo flâneur confinado são enunciados de esgarçamento do possível.

Há de se grifar o pressuposto do pós-flâneur: Benjamin concede ânima ao flâneur quando o redime da inofensiva generalidade de mitologia parisiense. O percurso de condenação flâneur na ensaística do pensador alemão como se verá, promoverá, não a morte, mas deslocamentos tortuosos, que instigam novos paradigmas sobre a flânerie e suas dicções poéticas. O ponto de partida é o que se nomeará *fase agônica* do flâneur benjaminiano. Para isso, cabe uma breve menção sobre já mencionado conceito de porosidade, cunhado por Walter Benjamin em colaboração com Asja Lācis no ensaio *Nápoles*, de 1925. Benjamin descreve a interpenetração (*Durchdringung*) entre espaços, tempos, práticas sociais, valendo-se da cidade italiana como fisionomia desencadeadora e a transcendendo. Por outras palavras: a nova grande cidade, hostil e mutante, que empurra e rotula o mais sutil do espírito à condição de enlatado em gôndolas de supermercado, tensionará a mobilidade criativa do flâneur e da flânerie.

Nos ensaios sobre Baudelaire, Benjamin já apresenta um arco de transformação: “Assim como sua última passarela é a loja de departamentos, sua última encarnação é o homem-sanduíche. [M 17a, 2]” (Benjamin, 2009, p. 492). Primeiro, o flâneur flerta com

³ Referência ao livro de Daniel Defoe, “Robinson Crusoe”, de 1719. Na obra, o personagem, após um naufrágio, vive isolado em uma ilha deserta por 28 anos, mas replica lá a sua própria Inglaterra.

as vitrines, depois, apaixona-se em um feitiço à distância, em seguida, é capturado por ela. O tipo clássico das passagens cobertas parisienses será tragado pela lógica produtiva na forma de homem-sanduíche (divulgador de mercadorias, imprensado entre cartazes de produtos e serviços pelas ruas), transformado em jornalista de boulevard (que se mistura nos cafés em busca de histórias para vender aos periódicos e, portanto, comercializa seu olhar) e empreenderá uma flânerie mercadológica pelas lojas de departamento (como Le Bon Marché e La Samaritaine), além de retornar hostilizado (confundido com um *pickpocket*) na Berlim em acelerada expansão de Franz Hessel no século XX, na República de Weimar.

Na *Modernité* de Charles Baudelaire (como um proto-manifesto estético a partir do processo estruturante por que passava a sociedade parisiense), o flâneur-poeta já havia perdido a auréola hagiográfica. O artista caía na mundanidade. Apesar do trauma, restava-lhe o corpo para transubstanciar os encontrões, ruídos e apagamento de memória social em discursos e enunciados poéticos. O efêmero reivindica sua legitimidade: se é o mundo que temos, cantemos (com a armadura do soneto ou em versos livres). Benjamin aponta a disrupção manifesta por Baudelaire, a faísca que incendeia o fazer artístico no século XIX num momento de descrença e transição: “a alegoria barroca vê o cadáver apenas de fora, Baudelaire o vê também de dentro” (Benjamin, 2017a, p.182). O movimento anunciado é, portanto, internalizado na literatura (e nas demais artes); agenciado com as formas e fisionomias estruturantes capitalistas burguesas, reivindicando a tensão do corpo e os apagamentos espectrais oferecidos pela fantasmagoria. O *eu* resiste nos escombros da haussmanização.

Baudelaire, na *Modernité*, prenuncia a crise do artista. Aponta como as máquinas biológicas, subjetivas e tecnológicas entraram em disputa e acoplamento até na arte. O espírito dessa época avança e ressoará no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade*, de Benjamin, em 1935. Por dentro das geringonças e suas lógicas, entre elas a câmera cinematográfica e todo seu aparato de entorno, o ator de teatro transforma-se em uma imagem de sombra. Desde a alegorização do minúsculo frágil ser humano nos campos de batalha da Primeira Guerra Mundial (que volta emudecido) ao flâneur que reivindica um lugar enunciativo para si (e o seu olhar sobre as formas da grande cidade), ao novo cidadão que é capturado pelas forças do capital e suas maquinarias (inclusive as de entretenimento), Benjamin trava um embate filosófico claro. O flâneur não é apenas vítima das transformações históricas, mas o sintoma de uma resistência/persistência narrativa, por mais que ente condenado pelo filósofo. O tom fatalista justifica-se: Benjamin está às voltas com a monstruosidade de um mundo ameaçado por Adolf Hitler. Uma crise geopolítica, aguda ao nível micropolítico.

A alegoria do flâneur como uma figura condenada desde sua origem é o ponto de partida para a proposição que este artigo desenvolve: a do flâneur confinado como figura do artista contemporâneo que, mesmo imobilizado e explorado pelo capital, ainda produz imagens críticas e poéticas. O flâneur benjaminiano fraturado e desencaixado, na trilha do herói moderno baudelaireano, agora confina-se na própria mercantilização. Não apenas luta por dentro dos conflitos que arrebatam seu espaço e tempo, elabora e enuncia no caos da comoditização que habita sua subjetividade.

Em *Passagens*, na seção sobre Marx, Benjamin faz uma apropriação (como

dispositivo de seu próprio pensamento) de trecho do livro “Karl Marx e sua relação com o estado e a economia”, lançado em 1932 pelo filósofo e sociólogo alemão Hugo Fischer. No cerne da discussão marxiana evocada, está o processo de alienação e acoplamento do trabalhador ao sistema produtivo capitalista. A proposição, que não chega a ser estranha aos mais recorrentes estudos sobre *O capital*, alinha-se ao percurso ensaístico do berlinense em sua crítica sobre os acoplamentos da cultura às formas comoditizadas desde Baudelaire. Assinala-se a virada da arte tradicional para a *arte-mercadoria* (outro acoplamento e justaposição). No caso do novo operário da arte, em algum nível, “o espírito” deverá estar em (algum) acoplamento às máquinas objetivas/subjetivas, pela própria natureza estética da arte-mercadoria, para além do uso de mãos e ferramentas: “O elemento morto [capital acumulado] foi um adiantamento sobre a força viva do trabalho; ele é, num segundo momento, devorado pelo seu fogo, e retorna, em um terceiro momento, novamente ao seu trono [lucro ao dono dos meios de produção] [X 2a, 2]” (Benjamin, 2009, p. 696). Ainda: “O elemento morto que a técnica coloca em seu centro é a economia. Ela tem como objeto a mercadoria [X 2a, 2]” (p. 696). A mercadoria gerada pelo trabalhador não lhe pertence, e a fisionomia desse produto serializado guarda pouco da gestualidade individual empreendida no fazer. A ameaça ao lugar da autoria nessa “fábrica de salsichas” prenuncia as lógicas das inteligências generativas que garimpam e se apropriam dos marcadores humanos.

Repare-se, no mencionado trecho de Fischer, a ênfase no esvaziamento da historicidade do trabalho, no tempo e esforços empreendidos tendo uma mercadoria como resultante. O mesmo ocorrerá na arte. Para um beletrista tradicional, a partir do séc. XIX, há um curto-circuito de novas imagens tensas cheias de acoplamentos: arte e mercadoria; gênio individual e produção de massa; espírito e economia; autenticidade e serialidade; operário fabril/operário artístico. Baudelaire dá-se visibilidade e corpo conceitual a conjuntos tensos de um novo cotidiano capitalista. Tais imagens pairavam e convocavam uma incorporação ao literário. Para além dos termos prosaicos, deselegantes e até antiliterários absorvidos pelos poemas baudelairianos (aos olhos de críticos mais conservadores), havia um efêmero muito mais agressivo nas ruas demandando um reposicionamento dos artistas. Cada tipo social urbano, nessa nova grande cidade, não apenas se exibia para ser retratado como espécime de fauna em seu habitat. Tais personagens, orbitando o capital (na ordem do trabalho), anônimos e estereotipados, carregavam o fragmento tenso de corpo em movimento, em choque, enunciados de disputas que urdiam um tecido social complexificado. Os novos heróis engravatados da modernidade esgrimavam com semideuses da Antiguidade Clássica.

O giro benjaminiano que constituirá a flânerie política para além da vinculação com o mero deambular fruidor por entre vitrines e multidões é o que cria as condições do flâneur confinado. A insistência no flâneur, aqui, deve-se a essa recolha de Benjamin em busca da expressão alegórica, de visualidade/fisicalidade, para os entes em tensionamento objetivo/subjetivo na nova lógica citadina de heroísmo prosaico. Nos estudos sobre a Modernidade, o pensador abordou o boêmio, o dândi, a prostituta, o trapeiro, o apache e o flâneur. Este último parece uma espécie de sujeito epistemológico urbano, que constrói o conhecimento ao interagir com as estruturas da cidade. Há uma produção estética e filosófica flâneur que gestualiza a partir dos estímulos do capital: “A ociosidade do

flâneur é um protesto contra a divisão do trabalho [M 5. 8]” (Benjamin, 2009, p. 471). Benjamin elenca momentos de virada alegórico-conceitual para demarcar transformações da flânerie ao longo da história: “O flâneur é o observador do mercado. Seu saber está próximo da ciência oculta da conjuntura. Ele é o espião que o capitalismo envia ao reino do consumidor [M 5, 6]” (p. 471). O deambular flâneur não é neutro, está implicado no capital, e a cidade burguesa torna-se sua arena de luta ou cooptação.

Na ensaística de Benjamin sobre a Modernidade, há um jogo expositivo (subjetivo/objetivo) em linha com o materialismo histórico: à medida que o capitalismo impõe novas pressões, há uma resposta flâneur. O capitalismo está acoplado às veias do cadáver duplo do artista e inflige suas imagens em nível macro e micropolítico, agora nos interiores. O personagem busca escapar para as ruas, mas um contrato o prende e interdita. O indivíduo fragmentado alterna papéis desviantes e adesistas. Lida com um contexto de restrição em sua circulação intelectual e física. Há uma clara problemática entre a potência de emancipação do “flâneur modelar” benjaminiano como contrapoder cidadão e o flâneur decaído. O flâneur confinado é o paroxismo de um mesmo processo. O embate agônico entre exterior e interior não é novo. Desde as fisiologias/crônicas (literatura popular urbana do século XIX) e os suplementos, o poder hegemônico quer domar a rua, convertê-la em dócil quadro emoldurado burguês e “transformar o *boulevard* em interior” (Benjamin, 2017a, p. 39). A privatização das imagens rebeldes é a contraface do mesmo fenômeno de inocular as formas do capital do “espírito” e confinar a subjetividade para esvaziar a pena conjuratória do *flâneur*. O artista disforme produzirá com o resto do resto.

Charles Baudelaire (1821-1867) anuncia a crise do poeta no capitalismo. Próximo de um manifesto pela validade da expressão artística de um novo cotidiano, do homem moderno e de suas emanções, segundo Benjamin, é com a crítica e a poética de Baudelaire que se inaugura o escritor acoplado às demandas burguesas do mercado. O poeta moderno está no mundo e apara esteticamente os choques das ruas: “Baudelaire sabia qual era a real situação do homem de letras: é o *flâneur* que se dirige ao mercado dizendo a si mesmo que vai ver o que se passa; mas na verdade já anda à procura de comprador” (Benjamin, 2017a, p. 36). O rentista de caminhar e olhar imersos, em uma vida ociosa, confronta-se com o lugar de poeta-mercador. A musa cai na vida:

Era comum nele [Baudelaire] confrontá-los [os homens das letras] com a prostituta – e em primeiro lugar consigo próprio. Disso fala o soneto “À musa venal”. O grande poema de abertura, “Ao leitor”, coloca o poeta na situação nada lisonjeira daquele que se faz pagar pelas suas confissões. Um dos de seus primeiros poemas, não incluídos em *As flores do mal*, dirige-se a uma mulher da vida, e a segunda estrofe diz: Vendeu a alma para poder andar calçada, Mas Deus rir-se-ia se, junto a tal desgraçada, Eu desse ares de tartufo, querendo-me superior, Eu, que vendo as ideias, eu, que quero ser autor. (Benjamin, 2017a, p. 35-36)

Benjamin identifica em Baudelaire, mais que um intérprete da Modernidade. O poeta seria a encarnação do herói moderno que busca dar uma forma poética para essa Modernidade. O poeta incorpora palavras de uso mais coloquial e profano, o repulsivo, o tedioso, absorve a torrente urbana, os personagens marginalizados que circulam pelos mais diversos ambientes da vida comum e são a alma de uma capital cada vez mais

violenta, barulhenta e poluída. Em *A Paris do Segundo Império na obra de Baudelaire*, de 1938, na subseção *O flâneur*:

O poeta, que ocupa o lugar do herói antigo, como sugere o título, teve de cedê-lo ao herói moderno cujos feitos vêm relatados na *Gazette des Tribunaux*. Para ele [Baudelaire], na época que lhe coube, nada se aproxima mais da “missão” do herói antigo, dos “trabalhos” de um Hércules, do que aquela que a ele próprio lhe foi confiada: dar forma à modernidade. [...] Os poetas encontram o lixo da sociedade nas suas ruas, e é também ele que lhes fornece a sua matéria heroica. Assim, no tipo ilustre do poeta transparece um outro, vulgar, de que ele é cópia. O poeta é penetrado pelos traços do trapeiro, que tantas vezes ocupou Baudelaire. [...] O herói é o verdadeiro sujeito dessa modernidade, e isso significa que viver a modernidade exige uma constituição heroica. Uma das intenções que Baudelaire havia perseguido em *O spleen de Paris* – os seus poemas em prosa – foi fazer justiça a essas experiências prosódicas também na prosa. (Benjamin, 2017a, p. 69-102).

O flâneur é a alegoria benjaminiana do cidadão reflexivo, o corpo do entrelugar, limiar de fisicalidade e abertura filosófica que elucubra sobre a aporia do capitalismo tardio. A caminhada flâneur, assim, deve ser analisada à luz do percurso da imagem conceitual proposta pelo próprio pensador alemão. Do mito à história, em arco, o flâneur é permeado por forças externas mercadológicas. Elas invadem as subjetividades a cada novo ciclo de paroxismo do projeto de sociedade calcado na ordem do trabalho e na coisificação de tudo. No século XXI, na reacomodação da vida pós-pandêmica, a ubiquidade trazida pela internet, décadas antes, ressignifica a fisicalidade. Dada a hostilidade dos elementos anti-flânerie, há de se falar em um novo retesamento ou crise. As formas paroxistas de intromissão das imagens urbanas do capitalismo prescindem dos espaços abertos para a replicação encenada de suas lógicas. Instala-se na sala burguesa um novo conflito de dinâmicas, um debater-se estético com as novas pressões do interior: a literatura que advém desse processo imagina tal tensionamento, as disputas e como o pós-flâneur responde e intervém aos estímulos do meio urbano, com uma presença mesmo na ausência do corpo-rua.

Uma discussão sobre o flâneur confinado leva em conta o paroxismo das hostilidades para a conquista das ruas no século XXI. O que definia o flâneur tradicional no século XIX se desfaz ou se refrata: o ócio vira contrato, a individualidade vira algoritmo, a multidão perde fisicalidade no mundo digitalizado. A circulação poética (pelas formas da cidade) está acoplada às máquinas objetivas e subjetivas do capital.

Há uma relação de simbiose ou parasitismo entre o botânico do asfalto e as commodities, estas últimas, entidades sobrenaturais. A instabilidade de topos, em tensão e colaboração, promove um deslizamento da gestualidade do novo poético: a mercadoria captura a arte e a arte captura a mercadoria. Os aparatos capitalistas vampirizantes e pornográficos dispensam a vênua do olhar erótico-imaginativo do flâneur. Tais fantasmas infernais o invadem, o habitam, confinam sua errância à órbita do fascínio inorgânico. O corpo enclausurado flana por dentro, convertendo o quarto, o escritório ou a cela criativa em campo de batalha alegórico. O corpo ainda é pouco ante a estetização das maquinarias robóticas que fazem cumprir a profecia de homem-metalizado do Futurismo.

Recuperado pelo germanista português João Barrento, um resumo publicado no

número 8 da Revista de Investigação social 1939-1940, apresenta um flâneur mais às claras no projeto benjaminiano de pensar a grande cidade do século XIX: “Ao choque experimentado pelo flâneur no meio da multidão corresponde uma experiência inédita: a do operário diante da máquina” (Benjamin, 2017a, p. 344). O filósofo berlinense é explícito ao abordar como problema teórico “uma cisão entre a grande poesia lírica e o público” (p. 344) pela experiência do choque, aqui, em outro datiloscrito: “Para Baudelaire, nenhum poeta futuro poderá deixar de passar por essa experiência (XII)” (p. 343). E ainda: “Baudelaire, que estava habituado a ser acotovelado pela multidão nas ruas na sua flânerie, identifica-se com o homem que tem que se defender dos choques” (p. 344).

O flâneur confinado inscreve-se, portanto, na esgrima metropolitana do artista moderno, do choque como “maneira de experimentar o tempo” (p. 344). É uma forma de dizer que, em uma metrópole onde vigora o tédio do *spleen*, a reificação da vida, um esbarrão é como a comprovação corporal de uma possibilidade de existência.

Na Modernidade, como retoma Benjamin nos estudos sobre Baudelaire, o herói é um Hércules sem trabalho. Curiosamente, contra todas as forças em oposição, o flâneur produzirá a partir dessa matriz urbana: mesmo em um território morto de Chernobyl, mesmo na arte desfigurada de Pablo Picasso, mesmo atravessado pela espada das imagens unívocas do capital. A imagem conceitual do flâneur confinado, é importante que se diga, está longe de ser apresentada aqui como uma *Clef d’or* literária (chave de ouro). Se enclausurada nas teias metrificantes da pós-indústria, a arte opera também no registro do inapreensível, das extrapolações e vazamentos. Por vezes, as ruínas parecem pouco mediadas ou anti-artísticas. Nem sempre estão conscientes do que manifestam. Por vezes apresentam imagens, tão somente. É o trabalho crítico que vai reposicionar uma narratividade para dentro de um tempo/espço.

A partir de uma abordagem alegórica sobre a Paris do século XIX, Benjamin parte dos tipos sociais urbanos como fragmentos prosaicos, repletos da potência constitutiva de uma historicidade e do tecido social de uma época. No caso específico do flâneur, havia a errância soberana, um privilégio de classe que permitia perder-se na multidão enquanto a observava. A imagem conceitual filosófica encontra, no desvio, um face do labirinto capitalista. Quando submetido às hostilidades do capital no século XXI, o flâneur está confinado: para sobreviver, produz imagens da cidade que perdeu.

Ainda apegado ao fio da meada do século XIX, Benjamin conclui que “em Poe [*O homem na multidão*], o flâneur é sobretudo alguém que não se sente integrado na sua própria sociedade” (Benjamin, 2017a, p. 50, grifo nosso), o que promove uma torção na ideia inicial de que o flâneur considera a rua como sua casa. O próprio Benjamin identifica o momento em que o flâneur é apartado das ruas, confinado nos labirínticos corredores de um novo templo de veneração da mercadoria:

Se a passagem é a forma clássica do interior, que para o flâneur é representado pela rua, a sua forma decadente é o grande armazém [grand magasin, loja de departamento]. O armazém é o lugar do último passeio do flâneur. Se a princípio a rua transformou-se para ele em interior, agora era esse interior que se transformava em rua, e ele vagueava pelo labirinto das mercadorias como antes o fazia na cidade. (Benjamin, 2017a, p. 57)

Benjamin esquadrinha a deambulação histórica do flâneur e as ameaças sofridas a sua permanência livre por entre as formas do capital. Depreende-se que o filósofo enfrenta os tensionamentos sobre tempo e espaço. A internalização burguesa apresenta-se no escopo do tipo conceitual já quando este frequentava as passagens cobertas (emulando os salões da alta classe), depois as grandes lojas de departamento e até as redações dos novos jornais parisienses. O corpo se torna anúncio e o anúncio se torna corpo. O caminhar flâneur torna-se utilitário e as mãos do artista ajudam a estetizar e confeccionar a propaganda. Quando vira homem-sanduíche, o flâneur está espremido pela mercadoria e é a multidão que o observa nos mesmos boulevards onde uma vez o flâneur contrariou a velocidade fabril, o feitiço do consumo e a massificação. A rua se fecha em interior para ele: “Basicamente, a empatia pela mercadoria é empatia pelo próprio valor de troca. O flâneur é o virtuoso desta empatia. Ele leva para passear o próprio conceito de venalidade [coisa à venda].

Uma imagem interessante que poderia perfeitamente ser transposta para hoje é a hostilidade aglomerativa de Londres para o alemão Friedrich Engels. A rua é evocada como imagem para uma reflexão sobre o esvaziamento de uma experiência comunitária e a atomização humana. Para Engels, a disputa de espaço e a selvageria londrina são também um tipo de confinamento, uma redução das possibilidades de livre circulação pela cidade. Tal trecho foi apropriado como dispositivo por Benjamin nas *Passagens* como forma de exposição de um dentro/fora da nova vida urbana. Há nas ruas uma expressão da Modernidade do século XIX, em seu auge massivo, que desponta já a face do isolamento, do egoísmo, do retraimento e da estruturação das cidades como lógica de enclausuramento de uma sociedade criada em cativeiro para consumir(-se):

A indiferença brutal, o isolamento insensível de cada indivíduo em seus interesses particulares, vem à tona de maneira tanto mais repugnante e ofensiva quanto mais estes indivíduos são confinados naquele espaço reduzido. Embora saibamos que este isolamento do indivíduo, este egoísmo tacanho é por toda parte o princípio básico da nossa sociedade atual, ele não se manifesta em nenhum lugar de maneira tão descarada e evidente, tão presunçosa, como justamente aqui no tumulto da cidade grande.” Friedrich Engels, *Die Lage der arbeitenden Klasse in England*, 2.ed., Leipzig, 1848, p. 36-37 (“Die großen Städte” [As grandes cidades]. [M 5a, 11] (Benjamin, 2009, p. 472)

Os lugares de memória são destituídos de sua corporalidade e esvaziados. As produções flâneur são insistentes nas reaproximações inviabilizadas ou na constituição de formas por entre as brechas da urbanidade. Há uma implicação, mesmo que caótica, do sujeito sobre o mal-estar gerado pelas formas imobilizadas da grande cidade capitalista: o flâneur está impregnado de imagens. A recolha imagética pode ser imediata nas ruas, no externo, mas a metabolização e os rompimentos das formas prontas requer um percurso elaborativo, que se faz interno. A mediação do mercado, de forma objetiva ou subjetiva, integra esse processo recolha e ressignificação. Há pistas que ampliam o escopo do flâneur, de forma mais clara, para além do mero caminhante. Torna-se um formulador a partir do espaço externo ou interno:

Mas o arquétipo da habitação é a matriz ou o abrigo. Aqueles lugares, portanto, que nos permitem apreender a figura de quem os habita. E se nos lembrarmos de que não são apenas os seres humanos e os animais que têm uma habitação, mas também os espíritos e sobretudo as imagens, torna-se evidente que coisa ocupa o flâneur e o que ele busca. E o que ele [o flâneur] procura são as imagens, onde quer que elas morem. [...] Precisamos seguir o autor até a parte antiga, ocidental, da cidade [Berlim], para lhe conhecermos esse lado e o modo como descobre os Lares na soleira das casas, como celebra os últimos monumentos de uma velha cultura do viver. Os últimos: pois a marca própria dessa mudança dos tempos diz-nos que chegou ao fim a era da habitação no sentido antigo, para a qual o conforto caseiro estava em primeiro lugar. Giedion, Mendelssohn, Corbusier transformam os lugares de permanência dos homens num espaço de passagem de todas as forças e vagas de luz e ar que possamos imaginar. O que aí vem foi colocado sob o signo da transparência: não apenas dos espaços, mas também, se acreditarmos nos russos, que agora pretendem abolir os domingos em favor de turnos de feriados móveis, das semanas. (Benjamin, 2017a, p. 209)

Nas *Passagens*, Benjamin tangencia uma associação com o mascate de livros parisiense, quando diz que “o fenômeno de colportagem do espaço é a experiência fundamental do flâneur [M la, 3]” (Benjamin, 2009, 463-464). Talvez uma forma de definir que o flâneur vislumbra um arquivo portátil com as imagens citadinas, o que não interdita que utilize o arquivo e promova as conexões e desconexões poéticas e filosóficas em ambientes confinados. Da mesma forma, a definição programática benjaminiana sobre a colportagem não menciona se a exibição desse processo elaborativo posterior é caótico ou sintetizado em um discurso bem constituído, se construção poética formal ou vazão de uma perplexidade.

Não se deve, pois, tomar a hipótese do flâneur confinado como a constituição de uma forma completa, não dialética, que exerceu um deambular historicista até assumir sua condição de avatar fechado no século XXI. O que se busca demonstrar é que Benjamin estofa de carga política tipos prosaicos da cidade e toma o flâneur como um ente trivial das ruas de Paris impregnado de tensões pelas formas capitalistas. O caminhar, o olhar, o imaginar são afetados pelas pressões de época e modulam a figura do flâneur. Do rentista clássico ao poeta sem auréola, ao homem-sanduíche, ao aprisionado pelas mercadorias nos grandes magazines, ao lobisomem, ao suspeito das ruas de Berlim, o flâneur revela sua porosidade ao meio em que se insere. O flâneur confinado surge como proposição indicativa de uma imagem conceitual ao mesmo tempo adesista e confrontadora do sistema, cujo deambular já se ampliou do estrito movimento biomecânico e, em Benjamin mesmo, se abriu a um deambular filosófico e imaginativo.

Considerações conclusivas

O flâneur confinado não é aquele que escolheu o isolamento. É aquele que foi expulso da rua, que não se perde na multidão: perde-se em si mesmo. Sua errância não é mais biomecânica, mas alucinatória (medicalizada). Dentro de um espaço de *bureaucracia*, ainda recolhe os restos. Não são restos materiais da cidade como trapeiro. São restos da indústria cultural, os clichês, as exigências absurdas do mercado. O flâneur aurático era unidade em sua errância: seu corpo caminhava, seu olho observava, sua

mente registrava. O flâneur confinado, ao contrário, se fratura. Não pode mais agir no mundo, e projeta um duplo que age por ele.

A hipótese do flâneur confinado, no século XXI, surge como oxímoro produtivo: adesismo-resistência. Conforme o dicionário Houaiss da língua portuguesa, além de “figura em que se combinam palavras de sentido oposto que parecem excluir-se mutuamente, mas que, no contexto, reforçam a expressão (ex: obscura clareza, música silenciosa)” (Houaiss, 2001, p. 2096), a etimologia grega de oxímoro remete à “aliança de palavras contraditórias” (p. 2096).

O flâneur não desafia mais o tempo, afinal, esse lhe foi tomado por contrato. O confinamento forçou-o a olhar para dentro. O cérebro, sem estímulos externos, volta-se sobre si mesmo e gera alucinações-poéticas. O flâneur confinado produz suas imagens da rua a partir de uma matriz do encerramento. A multidão que ocultava identidades e trazia a suspeição do criminoso em potencial vira exame digital: as identidades *on-line* pelas telas e smartphones seguem na sombra sem o peso da implicação dos corpos, quer seja nos encontros ou no esbarrar no outro da grande cidade. O espaço físico urbano se deteriora e convoca os passantes do caos a seguirem caminho sem se demorar. O flâneur confinado é compelido a andar dentro de si, expulso das ruas, mais ensimesmado que crítico pela sua subjetividade, sem escorregar para explosão e sem o direito de não produzir (ou escolher o que deve filtrar e produzir conforme suas convicções artísticas).

O pós-flâneur parece não carecer mais de espaço exterior, do embrenhar-se por grupos de pessoas reais ou formas metropolitanas que incitem um olhar e uma elaboração confrontativa à mercadoria. Ele circula pelo cercado imposto pelo capital, como um elefante preso a uma pequena estaca. Por dentro das redes computacionais, o caminhar é um ato biomecânico circular.

Diante desse quadro, o que resta da flânerie benjaminiana quando o corpo do artista está confinado, quando a rua se torna hostil, quando a multidão se espectraliza e o olhar se torna mercadoria? É possível ainda falar em flâneur ou seria mais preciso falar em um flâneur confinado, figura do limiar entre a soberania perdida e a clausura imposta? A hipótese que se apresenta é a de que a flânerie não desaparece; ela se refrata. Benjamin havia entrevisto essa crise no homem-sanduíche e no jornalista de boulevard: ambos se inscrevem na experiência/vivência do escritor/artista enclausurado pelas máquinas do capital (objetivas e subjetivas), cujo corpo não pode mais errar, mas cujo olhar (agora olho-câmera) ainda persiste em flunar por dentro das imagens que o capital lhe oferece. O dilema se inscreve com acoplamentos como arte-mercadoria, corpo-rua, entre outros. Que espaços políticos são possíveis em um cenário de recolhimento artístico do flâneur confinado e de decaimento da arte como mais um produto dentro de outros produtos? Reconfigura-se a categoria do flâneur caminhante para o flâneur confinado: é o artista alienado em uma alienação profunda.

No século XXI, na reacomodação da vida pós-pandêmica, a ubiquidade trazida pela internet, décadas antes, ressignifica a fisicalidade. Dada a hostilidade dos elementos antiflânerie, há de se falar em um novo retesamento ou crise. É de um lugar de persistência do moderno que esta tese apresenta a proposição do flâneur confinado. As formas paroxistas de intromissão das imagens urbanas do capitalismo prescindem dos espaços abertos para a replicação encenada de suas lógicas. Instala-se na sala burguesa um novo

conflito de dinâmicas, um debater-se estético com as novas pressões do interior: a literatura que advém desse processo imagina tal tensionamento, as disputas e como o pós-flâneur responde e intervém aos estímulos do meio urbano, com uma presença mesmo na ausência do corpo-rua. A figura do flâneur e a sua porosidade estão inscritas nessa imagética sobre as formas primeiras do fetiche da mercadoria e, inseridas na ordem do histórico, erguem-se como estrutura expositiva de uma urbanidade que se transforma e enfrenta novos tensionamentos do capital.

Se o poeta é arrebatado por uma nova lógica, o mesmo ocorre com o olhar flâneur. Benjamin menciona Proust e como este último enxergava a fotografia: um enclausuramento da potência imagética pela técnica. Seria também, por extensão, a virada para o confinamento flâneur. Alegoricamente, a captura das subjetividades pelas máquinas capitalistas acelera um processo de aprisionamento que tensionará o flâneur confinado do século XXI. A interioridade domada, refreada, vive a fragmentação poética de perda e reivindicação da aura das coisas:

Na passagem em que constata a pobreza e a falta de profundidade das imagens que a *mémoire involontaire* (memória involuntária) lhe traz de Veneza, Proust escreve que à simples menção da palavra “Veneza” esse mundo de imagens lhe parece tão insípido como uma exposição de fotografias. Se virmos como traço distintivo das imagens que emergem da *mémoire involontaire* elas terem uma aura, então a fotografia teve um papel decisivo no fenômeno do “declínio da aura”. Aquilo que se sentia como o lado inumano, e mesmo mortal, da daguerreotipia era o olhar para dentro do aparelho (e durante muito tempo), uma vez que o aparelho absorve a imagem do homem sem lhe devolver o olhar. Mas no olhar vive a expectativa de ser correspondido por aquele a quem ele se oferece. Quando essa expectativa é correspondida (e, no pensamento, ela tanto pode aplicar-se a um olhar intencional da atenção como ao olhar puro e simples). O olhar vive plenamente a experiência da aura. (Benjamin, 2017a, p. 143, grifos nossos)

No âmago da figura do flâneur, está o entrelugar do labirinto. Sob pressão, ameaçado em uma guerra que busca aniquilar suas convicções e suas possibilidades arbóreas, o caminho mais fácil seria andar em linha reta, de forma teleológica. Alguma força de resistência e prevalência, no entanto, impele o flâneur a se perder. Os bretes impostos pelo capital na modernidade são pouco sutis, o que potencializa o gesto de escolha ou demanda pelo desvio. Benjamin, em *Parque Central*, com parte do projeto livresco sobre Baudelaire, vive o próprio lugar do labirinto com vítima do fascismo que se desenha em torno de si.

É talvez por isso que, no fragmento 17, alerte para o fato de que o labirinto é o abrigo dos perdidos e desavisados e evoque as pulsões de vida e de morte na flânerie: “O labirinto é a pátria de quem hesita. O caminho daqueles que têm medo de chegar à meta facilmente toma a forma de um labirinto. É o que acontece com as pulsões nos episódios que antecedem a sua satisfação. Mas é também o que acontece com a humanidade (a classe), que não quer saber aonde a leva o seu caminho” (Benjamin, 2017a, p.165).

Referências

BAUDELAIRE, Charles. As flores do mal. Tradução: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016a.

BAUDELAIRE, Charles. Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna. Organização de Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura).

BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

BAUDELAIRE, Charles. O spleen de Paris: pequenos poemas em prosa. Tradução: Alessandro Zir. Porto Alegre: LP&M, 2016b.

BAUDELAIRE, Charles. Prosa. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin-Companhia das letras, 2023.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte em sua reprodutibilidade técnica. Tradução: Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2017d.

BENJAMIN, Walter. Baudelaire e a modernidade. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017a.

BENJAMIN, Walter. Cartas de la época de Ibiza. 2008. Disponível em: <https://pdfcoffee.com/cartas-a-scholem-benjamin-pdf-free.pdf>. Acesso em: 21 fev. 2026.

BENJAMIN, Walter. Ensaios reunidos: escritos sobre Goethe. Tradução: Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron, Sidney Camargo. São Paulo: Duas cidades; 34, 2018a.

_____. Estética e sociologia da arte. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017b.

BENJAMIN, Walter. Imagens de pensamento: sobre o haxixe e outras drogas. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017c.

BENJAMIN, Walter. Linguagem, tradução, literatura. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2018b.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3.ed. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. O anjo da história. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BENJAMIN, Walter. O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão. Tradução: Márcio Siligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

BENJAMIN, Walter. Origem do drama trágico alemão. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013a.

BENJAMIN, Walter. Passagens. Tradução: Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. V. 1, 2, 3. Belo Horizonte: UFMG, 2018c.

BENJAMIN, Walter. Passagens. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

BENJAMIN, Walter. Rua de mão única: infância berlinense: 1900. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013b.

BENJAMIN, Walter. Sueños. Tradução: Juan Barja, Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Abada Editores, 2014.

BUCK-MORSS, Susan. The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: the politics of loitering. *New German Critique*, Duham, NC, v. 1, n. 39, p. 99-140, jun. 1986. Trimestral. JSTOR. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.2307/488122>. Acesso em: 15 set. 2026.

CARERI, Francesco. Walkscapes: o caminhar como prática estética. Tradução: Frederico Bonaldo. São Paulo: G. Gili, 2013.

CRARY, Jonathan. 24/7: capitalismo tardio e os fins do sono. Tradução: Joaquim Toledo Júnior. São Paulo: Ubu, 2016.

ESSLIN, Martin. O Teatro do absurdo. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

FOURNEL, Victor. Ce qu'on voit dans les rues de Paris. Paris: E Dentu Libraire-Editeur, 1867. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k757298.r=Victor%20Fournel%20Ce%20qu%27on%20voit%20dans%20les%20rues%20de%20Paris?rk=21459;2>. Acesso em: 15 set. 2026.

HABERMAS, Jürgen. O discurso filosófico da modernidade: doze lições. Tradução: Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HAN, Byung-Chul. A crise da narração. Tradução: Daniel Guilhermino. Petrópolis: Vozes, 2023. 136 p.

HAN, Byung-Chul. Agonia de Eros. Tradução: Enio Giachini. Petrópolis: Vozes, 2018a.

HAN, Byung-Chul. No enxame: perspectivas do digital. Tradução: Lucas Machado. Petrópolis: Vozes, 2018b.

HAN, Byung-Chul. Sociedade da transparência. Tradução de Enio Giachini. Petrópolis: Vozes, 2017.

HAN, Byung-Chul. Sociedade do cansaço. Tradução: Enio Giachini. Petrópolis: Vozes, 2015.

HARVEY, David. Paris: capital da modernidade. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Boitempo, 2015.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUART, Louis. Fisiologia do flâneur. Tradução de Leila de Aguiar Costa. São Paulo: editacuja, 2022.

LE FLÂNEUR au salon, ou M. Bonhomme [1806]. Anonyme. Examen joyeux
desenvolvimento tableaux, melé de vaudevilles. Disponível em: gallica.bnf.fr. [s.d.]
Acesso em: 6 set. 2026.

MARX, Karl. O capital: contribuição à crítica da economia política. Livro I: o processo de produção do capital. Tradução: Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2017.

MATOS, Olgária. A cidade perversa e o esgotamento do prazer. E-Metropolis: Revista eletrônica de estudos urbanos e regionais, Rio de Janeiro, v. 2, n. 7, p. 8-18, dez. 2011.

PERNOUD, Régine. As origens da burguesia. Tradução: F. S. . Lisboa: Europa-América, 1973.

Recebido em: 20/07/2025

Aceito em: 30/08/2026

Proposta de tradução da lenda “Maese Pérez el Organista”, de Gustavo Adolfo Bécquer

A possible translation of the legend “Maese Pérez el Organista”, by Gustavo Adolfo Bécquer

Wagner Monteiro Pereira¹

Mahyra da Fonseca Pessanha Campos²

Resumo: Este texto tem como objetivo apresentar a tradução comentada da lenda “Maese Pérez el organista”, de Gustavo Adolfo Bécquer, um dos mais relevantes autores do Romantismo espanhol. Nossa proposta tentará recriar expressões e léxicos bastante localizados no *ethos* oitocentista no português brasileiro do século XXI. Do mesmo modo, lançaremos mão de notas de notas de rodapé, por entendermos que o paratexto pode ser entendido como uma ferramenta metodológica que contribui para a compreensão de elementos marcadamente históricos.

Palavras-chave: Tradução comentada; Gustavo Adolfo Bécquer; Romantismo

Abstract: This text aims to present an annotated translation of the legend “Maese Pérez el organista” by Gustavo Adolfo Bécquer, one of the most important authors of Spanish Romanticism. Our proposal will attempt to recreate expressions and lexicons much part of the nineteenth-century ethos in 21st-century Brazilian Portuguese. Likewise, we will use footnotes, as we understand that the paratext can be understood as a methodological tool that contributes to understanding markedly historical elements.

Keywords: Annotated translation; Gustavo Adolfo Bécquer; Romanticism

Breve introdução

Gustavo Adolfo Bécquer nasceu em 1836, em Sevilha, na Espanha. Desde muito jovem, mostrou grande interesse pelas letras e artes, influenciado por sua família de artistas. Embora seu verdadeiro sobrenome fosse Domínguez Bastida, ele preferiu ser conhecido pelo sobrenome Bécquer, que evocava as origens e o passado ilustre de sua família. Bécquer foi poeta, escritor, romancista, e dramaturgo espanhol. É considerado um dos principais representantes do movimento Pós-romântico. Bécquer ficou órfão aos dez anos de idade e viveu

¹ Professor adjunto de língua e literatura espanhola na tradução e de Teoria da Tradução na Pós-Graduação da UERJ. Jovem cientista do Nosso Estado FAPERJ. ORCID: 0000-0002-2884-9167

² Graduada em Letras Português-Espanhol na UERJ. Bolsista de Mestrado CAPES. ORCID: 0009-0000-3091-2383

sua infância e adolescência em Sevilha. Em 1853, com a intenção de fazer carreira literária, mudou-se para Madri. Sua obra teve uma forte influência em figuras posteriores, como Rubén Darío e Antonio Machado, e hoje é considerado o precursor da poesia espanhola contemporânea.

A obra que será apresentada em sua tradução ao português brasileiro, "Maese Pérez, o Organista" – é uma das lendas escritas por Gustavo Adolfo Bécquer, publicada em 1861. A história se passa em Sevilha, no convento de Santa Inês, durante a Noite de Natal. Tal história é narrada por um narrador onisciente, que relata os eventos com uma perspectiva que abrange o conhecimento de todos os personagens e acontecimentos e por uma narradora que relata os eventos com uma perspectiva pessoal. Outrossim, destacam-se algumas personagens: Maese Pérez, o organista titular da igreja do convento, um homem idoso e cego com um talento excepcional para a música; a filha de Maese Pérez, que após a morte de seu pai decide honrar seu legado tocando o órgão na catedral; e a música do órgão, que é a alma da obra. Entre as personagens secundárias – O organista de San Román, um jovem designado para substituir Maese Pérez; o arcebispo, uma figura de autoridade na catedral; e a abadessa, a superiora do mosteiro que encoraja a filha de Maese Pérez a tocar o órgão

Por fim, a lenda se desenrola ao longo de três anos. A história começa quando Maese Pérez, organista que todos iam ouvir, está no convento de Santa Inês na Noite de Natal tocando o órgão. No entanto, Maese Pérez adoece e, deste modo, um organista invejoso se oferece para tocar. É justamente no momento em que está prestes a começar a função que Maese Pérez aparece e diz que sente que essa será sua última noite. Isto é, não quer morrer sem antes voltar a tocar o órgão. De fato, a personagem morre naquela noite, mais precisamente instantes depois. No ano seguinte, toca em Santa Inês o organista que quisera substituir Maese um ano antes, e, com isso, as pessoas, que sabiam que ele não tocava bem, planejam zombar e incomodá-lo durante a atuação. Inexplicavelmente, o órgão naquela noite ressoa como se fosse Maese Pérez quem o tocava. Um ano depois, a madre superiora encarrega a filha de Maese Pérez a tocar o órgão no dia da Missa do Galo. A princípio, ela inicialmente recusa, acreditando que algo sobrenatural aconteceria, porém acaba cedendo e quando se prepara para tocar, um grito alerta toda a multidão. Finalmente, o órgão toca sozinho, e ela vê como a alma de seu pai era quem fazia sair do velho órgão um som agradável.

Em nossa proposta de tradução, seguimos um projeto que prevê, segundo Cardozo (2021, p. 11), a “natureza necessariamente interferente, criativa e transformadora dessa prática”. Isso aumenta a responsabilidade do tradutor e vai na contramão de uma ideia de que o texto

“traduzido” seria a busca pelo símile do “original”. Ao mesmo tempo, acreditamos que prefácios, introduções ou notas de rodapé – os paratextos – desempenham um papel importante na tradução literária. Teresa Carneiro (2015) já demonstrou como o paratexto tem um papel crucial na dinâmica entre o texto e o leitor, pois ele não apenas direciona a leitura, como sublinha o que autor e tradutor querem que seja observado.

Devemos ressaltar que usaremos o pronome “vós” na tradução em português com o intuito de que a linguagem se aproxime do gênero “lenda”. Isto é, o uso de um sistema pronominal contemporâneo do português brasileiro pode prejudicar o efeito da leitura de uma lenda oitocentista.

Maese Pérez el Organista

En Sevilla, en el mismo atrio de Santa Inés, y mientras esperaba que comenzase la Misa del Gallo, oí esta tradición a una demandadera del convento.

Como era natural, después de oírla, aguardé impaciente que comenzara la ceremonia, ansioso de asistir a un prodigio.

Nada menos prodigioso, sin embargo, que el órgano de Santa Inés, ni nada más vulgar que los insulsos motetes que nos regaló su organista aquella noche.

Al salir de la misa, no pude por menos de decirle a la demandadera con aire de burla:

—¿En qué consiste que el órgano de maese Pérez suena ahora tan mal?

—¡Toma! -me contestó la vieja-. En que éste no es el suyo.

—¿No es el suyo? ¿Pues qué ha sido de él?

—Se cayó a pedazos, de puro viejo, hace una porción de años.

—¿Y el alma del organista?

—No ha vuelto a parecer desde que colocaron el que ahora le substituye.

Si a alguno de mis lectores se les ocurriese hacerme la misma pregunta después de leer esta historia ya sabe por qué no se ha continuado el milagroso portentoso hasta nuestros días.

I

—¿Veis ése de la capa roja y la pluma blanca en el fieltro, que parece que trae sobre su justillo todo el oro de los galeones de Indias? aquel que baja en este momento de su litera para dar la mano a esa otra señora, que después de dejar la suya se adelanta hacia aquí, precedida de cuatro pajes con hachas? Pues ése es el marqués de Moscoso, galán de la condesa viuda de Villapineda. Se dice que antes de poner sus ojos sobre esta dama había pedido en matrimonio

a la hija de un opulento señor; mas el padre de la doncella, de quien se murmura que es un poco avaro... Pero, ¡calle!, en hablando del ruin de Roma, cátales aquí que asoma. ¿Veis aquél que viene por debajo del arco de San Felipe, a pie, embozado en una capa obscura, y precedido de un solo criado con una linterna? Ahora llega frente al retablo.

»¿Reparasteis, al desembozarse para saludar a la imagen, la encomienda que brilla en su pecho?

»A no ser por ese noble distintivo, cualquiera le creería un lonjista de la calle de Culebras... Pues ése es el padre en cuestión; mirad cómo la gente del pueblo le abre paso y le saluda.

»Toda Sevilla le conoce por su colosal fortuna. Él sólo tiene más ducados de oro en sus arcas que soldados mantiene nuestro señor el rey Don Felipe, y con sus galeones podría formar una escuadra suficiente a resistir a la del Gran Turco.

»Mirad, mirad ese grupo de señores graves: éstos son los caballeros veinticuatro. ¡Hola, hola! También está aquí el flamencote, a quien se dice que no han echado ya el guante los señores de la cruz verde merced a su influjo con los magnates de Madrid... Éste no viene a la iglesia más que a oír música... No, pues si maese Pérez no le arranca con su órgano lágrimas como puños bien se puede asegurar que no tiene su alma en su almario, sino friéndose en las calderas de Pedro Botero... ¡Ay vecina! Malo..., malo... Presumo que vamos a tener jarana; yo me refugio en la iglesia, pues, por lo que veo, aquí van a andar más de sobra los cintarazos que los Paternóster. Mirad, Mirad: las gentes del duque de Alcalá doblan la esquina de la plaza de San Pedro, y por el callejón de las Dueñas se me figura que he columbrado a las del de Medinasidonia... ¿No os lo dije?

»Ya se han visto, ya se detienen unos y otros, sin pasar de sus puestos... Los grupos se disuelven... Los ministriles, a quienes en estas ocasiones apalean amigos y enemigos, se retiran... Hasta el señor asistente, con su vara y todo, se refugia en el atrio... ¡Y luego dicen que hay justicia! Para los pobres...

»Vamos, vamos, ya brillan los broqueles en la obscuridad... ¡Nuestro Señor del Gran Poder nos asista! Ya comienzan los golpes... ¡Vecina! ¡vecina! Aquí..., antes que cierren las puertas. Pero, ¡calle! ¿Qué es eso? ¿Aún no ha comenzado cuando lo dejan? ¿Qué resplandor es aquél?... ¡Hachas encendidas! ¡Literas! Es el señor arzobispo...

»La Virgen Santísima del Amparo, a quien invocaba ahora mismo con el pensamiento, lo trae en mi ayuda... ¡Ay! ¡Si nadie sabe lo que yo debo a esta Señora!... ¡Con cuánta usura me paga la candelilla que le enciendo los sábados!... Vedlo, qué hermosote está con sus hábitos

morados y su birrete rojo... Dios le conserve en su silla tantos siglos como yo deseo de vida para mí. Si no fuera por él media Sevilla hubiera ya ardido con estas disensiones de los duques. Vedlos, vedlos, los hipocritones, cómo se acercan ambos a la litera del prelado para besarle el anillo... Cómo le siguen y le acompañan, confundiéndose con sus familiares. Quién diría que esos dos que parecen tan amigos, si dentro de media hora se encuentran en una calle oscura... Es decir, ¡ellos..., ellos!... Líbreme Dios de creerlos cobardes; buena muestra han dado de sí peleando en algunas ocasiones contra los enemigos de Nuestro Señor... Pero es la verdad que si se buscaran..., y si se buscaran con ganas de encontrarse, se encontrarían, poniendo fin de una vez a estas continuas reyertas en las cuales los que verdaderamente baten el cobre de firme son sus deudos, sus allegados y su servidumbre.

»Pero vamos, vecina, vamos a la iglesia antes que se ponga de bote en bote..., que algunas noches como ésta suele llenarse de modo que no cabe ni un grano de trigo... Buena ganga tienen las monjas con su organista... ¿Cuándo se ha visto el convento tan favorecido como ahora?... De las otras comunidades puedo decir que le han hecho a maese Pérez proposiciones magníficas; verdad que nada tiene de extraño, pues hasta el señor arzobispo le ha ofrecido montes de oro por llevarle a la catedral... Pero él, nada... Primero dejaría la vida que abandonar su órgano favorito... ¿No conocéis a maese Pérez? Verdad es que sois nueva en el barrio... Pues es un santo varón; pobre, sí, pero limosnero cual no otro... Sin más parientes que su hija ni más amigo que su órgano, pasa su vida entera en velar por la inocencia de la una y componer los registros del otro... ¡Cuidado que el órgano es viejo!... Pues, nada, él se da tal maña en arreglarlo y cuidarlo que suena que es una maravilla... Como que le conoce de tal modo que a tientas..., porque no sé si os lo he dicho, pero el pobre señor es ciego de nacimiento... Y ¡con qué paciencia lleva su desgracia!... Cuando le preguntan que cuánto daría por ver responde: «Mucho, pero no tanto como creéis, porque tengo esperanzas». «¿Esperanzas de ver?» «Sí, y muy pronto -añade, sonriéndose como un ángel-; ya cuento setenta y seis años; por muy larga que sea mi vida, pronto veré a Dios...»

»¡Pobrecito! Y sí lo verá..., porque es humilde como las piedras de la calle, que se dejan pisar de todo el mundo... Siempre dice que no es más que un pobre organista de convento, y puede dar lecciones de solfa al mismo maestro de la capilla de la Primada; como que echó los dientes en el oficio... Su padre tenía la misma profesión que él; yo no le conocí, pero mi señora madre, que santa gloria haya, dice que le llevaba siempre al órgano consigo para darle a los fuelles. Luego el muchacho mostró tales disposiciones, que, como era natural, a la muerte de su padre heredó el cargo... ¡Y qué manos tiene! Dios se las bendiga. Merecía que se las llevaran

a la calle de Chicarreros y se las engarzasen en oro... Siempre toca bien, siempre; pero en semejante noche como ésta es un prodigio... Él tiene una gran devoción por esta ceremonia de la Misa del Gallo, y cuando levantan la Sagrada Forma, al punto y hora de las doce, que es cuando vino al mundo Nuestro Señor Jesucristo..., las voces de su órgano son voces de ángeles...

»En fin, ¿para qué tengo de ponderarle lo que esta noche oirá? Baste el ver cómo todo lo más florido de Sevilla, hasta el mismo señor arzobispo, vienen a un humilde convento para escucharle; y no se crea que sólo la gente sabida y a la que se le alcanza esto de la solfa conocen su mérito, sino hasta el populacho.

Todas esas bandadas que veis llegar con teas encendidas entonando villancicos con gritos desaforados al compás de los panderos, las sonajas y las zambombas, contra su costumbre, que es la de alborotar las iglesias, callan como muertos cuando pone maese Pérez las manos en el órgano... Y cuando alzan..., cuando alzan, no se siente una mosca...; de todos los ojos caen lagrimones tamaños, y al concluir se oye como un suspiro inmenso, que no es otra cosa que la respiración de los circunstantes, contenida mientras dura la música... Pero vamos, vamos, ya han dejado de tocar las campanas, y va a comenzar la misa, vamos adentro...

»Para todo el mundo es esta noche Nochebuena, pero para nadie mejor que para nosotros».

Esto diciendo, la buena mujer que había servido de cicerone a su vecina atravesó el atrio del convento de Santa Inés, y codazo en éste, empujón en aquél, se internó en el templo, perdiéndose entre la muchedumbre que se agolpaba en la puerta.

II

La iglesia estaba iluminada con una profusión asombrosa. El torrente de luz que se desprendía de los altares para llenar sus ámbitos chispeaba en los ricos joyeles de las damas, que, arrodillándose sobre los cojines de terciopelo que tendían los pajes y tomando el libro de oraciones de manos de las dueñas, vinieron a formar un brillante círculo alrededor de la verja del presbiterio. Junto a aquella verja, de pie, envueltos en sus capas de color galoneadas de oro, dejando entrever con estudiado descuido las encomiendas rojas y verdes, en la una mano el fieltro, cuyas plumas besaban los tapices; la otra sobre los bruñidos gavilanes del estoque o acariciando el pomo del cincelado puñal, los caballeros veinticuatro, con gran parte de lo mejor de la nobleza sevillana, parecían formar un muro, destinado a defender a sus hijas y a sus esposas del contacto de la plebe. Ésta, que se agitaba en el fondo de las naves, con un rumor parecido al del mar cuando se alborota, prorrumpió en una aclamación de júbilo, acompañada del discordante sonido de las sonajas y los panderos, al mirar aparecer al arzobispo, el cual,

después de sentarse junto al altar mayor bajo un solio de grana que rodearon sus familiares, echó por tres veces la bendición al pueblo.

Era la hora de que comenzase la misa.

Transcurrieron, sin embargo, algunos minutos sin que el celebrante apareciese. La multitud comenzaba a rebullirse, demostrando su impaciencia; los caballeros cambiaban entre sí algunas palabras a media voz y el arzobispo mandó a la sacristía a uno de sus familiares a inquirir el por qué no comenzaba la ceremonia.

—Maese Pérez se ha puesto malo, muy malo, y será imposible que asista esta noche a la misa.

Ésta fue la respuesta del familiar.

La noticia cundió instantáneamente entre la muchedumbre. Pintar el efecto desagradable que causó en todo el mundo sería cosa imposible; baste decir que comenzó a notarse tal bullicio en el templo que el asistente se puso de pie y los alguaciles entraron a imponer silencio, confundiéndose entre las apiñadas olas de la multitud.

En aquel momento un hombre mal trazado, seco, huesudo y bisojo por añadidura se adelantó hasta el sitio que ocupaba el prelado.

—Maese Pérez está enfermo -dijo-; la ceremonia no puede empezar. Si queréis yo tocaré el órgano en su ausencia; que ni maese Pérez es el primer organista del mundo ni a su muerte dejará de usarse ese instrumento por falta de inteligente...

El arzobispo hizo una señal de asentimiento con la cabeza, y ya algunos de los fieles que conocían a aquel personaje extraño por un organista envidioso, enemigo del de Santa Inés, comenzaban a prorrumpir en exclamaciones de disgusto, cuando de improviso se oyó en el atrio un ruido espantoso.

—¡Maese Pérez está aquí!... ¡Maese Pérez está aquí!...

A estas voces de los que estaban apiñados en la puerta todo el mundo volvió la cara.

Maese Pérez, pálido y desenchajado, entraba, en efecto, en la iglesia, conducido en un sillón, que todos se disputaban el honor de llevar en sus hombros.

Los preceptos de los doctores, las lágrimas de su hija, nada había sido bastante a detenerle en el lecho.

—No -había dicho-; ésta es la última, lo conozco, lo conozco, y no quiero morir sin visitar mi órgano, y esta noche sobre todo, la Nochebuena. Vamos, lo quiero, lo mando; vamos a la iglesia.

Sus deseos se habían cumplido; los concurrentes le subieron en brazos a la tribuna y comenzó la misa.

En aquel momento sonaban las doce en el reloj de la catedral.

Pasó el introito, y el Evangelio, y el ofertorio, y llegó el instante solemne en que el sacerdote toma con la extremidad de sus dedos la Sagrada Forma y después de haberla consagrado comienza a elevarla.

Una nube de incienso que se desenvolvía en ondas azuladas llenó el ámbito de la iglesia; las campanillas repicaron con un sonido vibrante, y maese Pérez puso sus crispadas manos sobre las teclas del órgano.

Las cien voces de sus tubos de metal resonaron en un acorde majestuoso y prolongado, que se perdió poco a poco, como si una ráfaga de aire hubiese arrebatado sus últimos ecos.

A este primer acorde, que parecía una voz que se elevaba desde la tierra al cielo, respondió otro lejano y suave que fue creciendo, creciendo, hasta convertirse en un torrente de atronadora armonía.

Era la voz de los ángeles que atravesando los espacios llegaba al mundo.

Después comenzaron a oírse como unos himnos distantes que entonaban las jerarquías de serafines; mil himnos a la vez, al confundirse, formaban uno solo, que, no obstante, era no más el acompañamiento de una extraña melodía, que parecía flotar sobre aquel océano de misteriosos ecos como un jirón de niebla sobre las olas del mar.

Luego fueron perdiéndose unos cantos, después otros; la combinación se simplificaba. Ya no eran más que dos voces cuyos ecos se confundían entre sí; luego quedó una aislada, sosteniendo una nota brillante como un hilo de luz... El sacerdote inclinó la frente, y por encima de su cabeza cana y como a través de una gasa azul que fingía el humo del incienso apareció la Hostia a los ojos de los fieles. En aquel instante la nota que maese Pérez sostenía trinando se abrió, se abrió, y una explosión de armonía gigante estremeció la iglesia, en cuyos ángulos zumbaba el aire comprimido y cuyos vidrios de colores se estremecían en sus angostos ajimeces.

De cada una de las notas que formaban aquel magnífico acorde se desarrolló un tema, y unos cerca, otros lejos, éstos brillantes, aquéllos sordos, diríase que las aguas y los pájaros, las brisas y las frondas, los hombres y los ángeles, la tierra y los cielos, cantaban cada cual en su idioma un himno al nacimiento del Salvador.

La multitud escuchaba atónica y suspendida. En todos los ojos había una lágrima, en todos los espíritus un profundo recogimiento.

El sacerdote que oficiaba sentía temblar sus manos, porque Aquél que levantaba en ellas, Aquél a quien saludaban hombres y arcángeles era su Dios, era su Dios, y le parecía haber visto abrirse los cielos y transfigurarse la Hostia.

El órgano proseguía sonando, pero sus voces se apagaban gradualmente como una voz que se pierde de eco en eco y se aleja y se debilita al alejarse cuando de pronto sonó un grito de mujer.

El órgano exhaló un sonido disorde y extraño, semejante a un sollozo, y quedó mudo.

La multitud se agolpó a la escalera de la tribuna, hacia la que, arrancados de su éxtasis religioso, volvieron la mirada con ansiedad todos los fieles.

—¿Qué ha sucedido? ¿Qué pasa? -se decían unos a otros. Y nadie sabía responder y todos se empeñaban en adivinarlo, y crecía la confusión y el alboroto comenzaba a subir de punto, amenazando turbar el orden y el recogimiento propios de la iglesia.

—¿Qué ha sido eso? -preguntaban las damas al asistente, que, precedido de los ministriles, fue uno de los primeros a subir a la tribuna, y que, pálido y con muestras de profundo pesar, se dirigía al puesto en donde le esperaba el arzobispo, ansioso, como todos, por saber la causa de aquel desorden.

—¿Qué hay?

—Que maese Pérez acaba de morir.

En efecto, cuando los primeros fieles, después de atropellarse por la escalera, llegaron a la tribuna vieron al pobre organista caído de boca sobre las teclas de su viejo instrumento, que aún vibraba sordamente, mientras su hija, arrodillada a sus pies, le llamaba en vano entre suspiros y sollozos.

III

—Buenas noches, mi señora doña Baltasara: ¿también usarced viene esta noche a la Misa del Gallo? Por mi parte, tenía hecha intención de ir a oír a la parroquia; pero lo que sucede... ¿Dónde va Vicente? Donde va la gente. Y eso que, si he de decir verdad, desde que murió maese Pérez parece que me echan una losa sobre el corazón cuando entro en Santa Inés... ¡Pobrecito! ¡Era un Santo!... Yo de mí sé decir que conservo un pedazo de su jubón como una reliquia, y lo merece, pues en Dios y en mi ánima que si el señor arzobispo tomara mano en ello es seguro que nuestros nietos le verían en los altares... Mas ¡cómo ha de ser!... A muertos y a idos no hay amigos... Ahora lo que priva es la novedad... Ya me entiende usarced. ¡Qué! ¿No sabe nada de lo que pasa? Verdad que nosotras nos parecemos en eso: de nuestra casita a la iglesia y de la iglesia a nuestra casita, sin cuidarnos de lo que se dice o déjase de decir... Sólo

que yo, así..., al vuelo..., una palabra de acá, otra de acullá..., sin ganas de enterarme siquiera, suelo estar al corriente de algunas novedades... Pues, sí, señor; parece cosa hecha que el organista de San Román, aquel bisojo, que siempre está echando pestes de los otros organistas; aquel perdulariote, que más parece jifero de la puerta de la Carne que maestro de solfa, va a tocar esta Nochebuena en lugar de maese Pérez. Ya sabrá usarced, porque esto lo ha sabido todo el mundo y es cosa pública en Sevilla, que nadie quería comprometerse a hacerlo. Ni aun su hija, que es profesora, y después de la muerte de su padre entró en el convento de novicia. Y era natural: acostumbrados a oír aquellas maravillas cualquiera otra cosa había de parecernos mala, por más que quisieran evitarse las comparaciones. Pues cuando ya la comunidad había decidido que, en honor del difunto y como muestra de respeto a su memoria, permanecería callado el órgano en esta noche, hete aquí que se presenta nuestro hombre diciendo que él se atreve a tocarlo... No hay nada más atrevido que la ignorancia... Cierto que la culpa no es suya, sino de los que le consienten esta profanación...; pero así va el mundo...; y digo, no es cosa la gente que acude...; cualquiera diría que nada ha cambiado desde un año a otro. Los mismos personajes, el mismo lujo, los mismos empujones en la puerta, la misma animación en el atrio, la misma multitud en el templo... ¡Ay, si levantara la cabeza el muerto se volvía a morir por no oír su órgano tocado por manos semejantes! Lo que tiene que, si es verdad lo que me han dicho las gentes del barrio, le preparan una buena al intruso. Cuando llegue el momento de poner la mano sobre las teclas va a comenzar una algarabía de sonajas, panderos y zambombas que no haya más que oír... Pero, ¡calle!, ya entra en la iglesia el héroe de la función. ¡Jesús, qué ropilla de colorines, qué gorguera de cañutos, qué aires de personaje! Vamos, vamos, que ya hace rato que llegó el arzobispo y va a comenzar la misa... Vamos, que me parece que esta noche va a darnos que contar para muchos días.

Esto diciendo la buena mujer, que ya conocen nuestros lectores por sus exabruptos de locuacidad, penetró en Santa Inés, abriéndose, según costumbre, camino entre la multitud a fuerza de empujones y codazos.

Ya se había dado principio a la ceremonia.

El templo estaba tan brillante como el año anterior.

El nuevo organista, después de atravesar por en medio de los fieles que ocupaban las naves para ir a besar el anillo del prelado, había subido a la tribuna, donde tocaba unos tras otros los registros del órgano con una gravedad tan afectada como ridícula.

Entre la gente menuda que se apiñaba a los pies de la iglesia se oía un rumor sordo y confuso, cierto presagio de que la tempestad comenzaba a fraguarse y no tardaría mucho en dejarse sentir.

—Es un truhán, que, por no hacer nada bien, ni aun mira a derechas -decían los unos.

—Es un ignorantón, que, después de haber puesto el órgano de su parroquia peor que una carraca, viene a profanar el de maese Pérez -decían los otros.

Y mientras éste se desembarazaba del capote para prepararse a darle de firme a su pandero y aquél apercibía sus sonajas y todos se disponían a hacer bulla a más y mejor, sólo alguno que otro se aventuraba a defender tibiamente al extraño personaje, cuyo porte orgulloso y pendantsco hacía tan notable contraposición con la modesta apariencia y la afable bondad del difunto maese Pérez.

Al fin llegó el esperado momento, el momento solemne en que el sacerdote, después de inclinarse y murmurar algunas palabras santas, tomó la Hostia en sus manos... Las campanillas repicaron, semejando su repique una lluvia de notas de cristal; se elevaron las diáfanas ondas de incienso, y sonó el órgano.

Una estruendoso algarabía llenó los ámbitos de la iglesia en aquel instante y ahogó su primer acorde.

Zampoñas, gaitas, sonajas, panderos, todos los instrumentos del populacho, alzaron sus discordantes voces a la vez; pero la confusión y el estrépito sólo duró algunos segundos. Todos a la vez, como habían comenzado, enmudecieron de pronto.

El segundo acorde, amplio, valiente, magnífico, se sostenía aún brotando de los tubos de metal del órgano, como una cascada de armonía inagotable y sonora.

Cantos celestes como los que acarician los oídos en los momentos de éxtasis; cantos que percibe el espíritu y no los puede repetir el labio; notas sueltas de una melodía lejana, que suenan a intervalos, traídas en las ráfagas del viento; rumor de hojas que se besan en los árboles con un murmullo semejante al de la lluvia; trinos de alondras que se levantan gorjeando de entre las flores como una saeta despedida a las nubes; estruendos sin nombre, imponentes como los rugidos de una tempestad; coros de serafines sin ritmo ni cadencia, ignota música del cielo, que sólo la imaginación comprende; himnos alados, que parecían remontarse al trono del Señor como una tromba de luz y de sonidos..., todo lo expresaban las cien voces del órgano con más pujanza, con más misteriosa poesía, con más fantástico color que lo habían expresado nunca...

Cuando el organista bajó de la tribuna la muchedumbre que se agolpó a la escalera fue tanta y tanto su afán por verle y admirarle que el asistente, temiendo, no sin razón, que le

ahogaran entre todos, mandó a algunos de sus ministriles para que, vara en mano, le fueran abriendo camino hasta llegar al altar mayor, donde el prelado le esperaba.

—Ya veis -le dijo este último cuando le trajeron a su presencia-: vengo desde mi palacio aquí sólo por escucharos. ¿Seréis tan cruel como maese Pérez, que nunca quiso excusarme el viaje, tocando la Nochebuena en la misa de la catedral?

—El año que viene -respondió el organista-, prometo daros gusto, pues por todo el oro de la tierra no volvería a tocar este órgano.

—¿Y por qué? -interrumpió el prelado.

—Porque... -añadió el organista, procurando dominar la emoción que se revelaba en la palidez de su rostro-, porque es viejo y malo y no puede expresar todo lo que se quiere.

El arzobispo se retiró, seguido de sus familiares. Unas tras otras, las literas de los señores fueron desfilando y perdiéndose en las revueltas de las calles vecinas; los grupos del atrio se disolvieron, dispersándose los fieles en distintas direcciones, y ya la demandadera se disponía a cerrar las puertas de la entrada del atrio cuando se divisaban aún dos mujeres que, después de persignarse y murmurar una oración ante el retablo del arco de San Felipe, prosiguieron su camino, internándose en el callejón de las Dueñas.

—¿Qué quiere usarced, mi señora doña Baltasara? -decía la una-, yo soy de este genial. Cada loco con su tema... Me lo habían de asegurar capuchinos descalzos y no lo creería del todo... Ese hombre no puede haber tocado lo que acabamos de escuchar... Si yo lo he oído mil veces en San Bartolomé, que era su parroquia, y de donde tuvo que echarle el señor cura por malo, y era cosa de taparse los oídos con algodones... Yo me acuerdo, pobrecito, como si lo estuviera viendo, me acuerdo de la cara de maese Pérez cuando en semejante noche como ésta bajaba de la tribuna después de haber suspendido el auditorio con sus primores... ¡Qué sonrisa tan bondadosa, qué color tan animado!... Era viejo y parecía un ángel... No que éste ha bajado las escaleras a trompicones, como si le ladrara un perro en la meseta, y con un color de difunto y unas... Vamos, mi señora doña Baltasara, créame usarced, y créame con todas veras..., yo sospecho que aquí hay busilis...

Comentando las últimas palabras, las dos mujeres doblaban la esquina del callejón y desaparecían.

Creemos inútil decir a nuestros lectores quién era una de ellas.

IV

Había transcurrido un año más. La abadesa del convento de Santa Inés y la hija de maese Pérez hablaron en voz baja, medio ocultas entre las sombras del coro de la iglesia. El

esquilón llamaba a voz herida a los fieles desde la torre, y alguna que otra rara persona atravesaba el atrio silencioso y desierto esta vez, y después de tomar el agua bendita en la puerta escogía un puesto en un rincón de las naves, donde unos cuantos vecinos del barrio esperaban tranquilamente que comenzara la Misa del Gallo.

—Ya lo veis -decía la superiora-: vuestro temor es sobremanera pueril; nadie hay en el templo; toda Sevilla acude en tropel a la catedral esta noche. Tocad vos el órgano y tocadle sin desconfianza de ninguna clase; estaremos en comunidad... Pero... proseguís callando, sin que cesen vuestros suspiros. ¿Qué os pasa? ¿Qué tenéis?

—Tengo... miedo -exclamó la joven con un acento profundamente conmovido.

—¡Miedo! ¿De qué?

—No sé..., de una cosa sobrenatural... Anoche, mirad, yo os había oído decir que teníais empeño en que tocara el órgano en la misa, y, ufana con esta distinción, pensé arreglar sus registros y templarle, al fin de que hoy os sorprendiese... Vine al coro... sola..., abrí la puerta que conduce a la tribuna... En el reloj de la catedral sonaba en aquel momento una hora..., no sé cuál... Pero las campanas eran tristísimas y muchas..., muchas...; estuvieron sonando todo el tiempo que yo permanecí como clavada en el dintel, y aquel tiempo me pareció un siglo.

La iglesia estaba desierta y oscura... Allá lejos, en el fondo, brillaba, como una estrella perdida en el cielo de la noche, una luz moribunda... la luz de la lámpara que arde en el altar mayor... A sus reflejos debilísimos, que sólo contribuían a hacer más visible todo el profundo horror de las sombras, vi..., le vi, madre, no lo dudéis, vi un hombre que en silencio y vuelto de espaldas hacia el sitio en que yo estaba recorría con una mano las teclas del órgano mientras tocaba con la otra a sus registros... y el órgano sonaba, pero sonaba de una manera indescriptible. Cada una de sus notas parecía un sollozo ahogado dentro del tubo de metal, que vibraba con el aire comprimido en su hueco, y reproducía el tono sordo, casi imperceptible, pero justo.

Y el reloj de la catedral continuaba dando la hora y el hombre aquél proseguía recorriendo las teclas. Yo oía hasta su respiración.

El horror había helado la sangre de mis venas; sentía en mi cuerpo como un frío glacial, y en mis sienes, fuego... Entonces quise gritar, pero no pude. El hombre aquél había vuelto la cara y me había mirado...; digo mal, no me había mirado, porque era ciego... ¡Era mi padre!

—¡Bah!, hermana, desechad esas fantasías con que el enemigo malo procura turbar las imaginaciones débiles... Rezad un Paternóster y un Ave María al Arcángel San Miguel, jefe de las milicias celestiales, para que os asista contra los malos espíritus. Llevad al cuello un

escapulario tocado en la reliquia de San Pacomio, abogado contra las tentaciones, y marchad, marchad a ocupar la tribuna del órgano; la Misa va a comenzar, y ya esperan con impaciencia los fieles. Vuestro padre está en el cielo, y desde allí, antes que daros sustos, bajará a inspirar a su hija en esta ceremonia solemne, para el objeto de tan especial devoción.

La priora fue a ocupar su sillón en el coro en medio de la comunidad. La hija de maese Pérez abrió con mano temblorosa la puerta de la tribuna para sentarse en el banquillo del órgano, y comenzó la Misa.

Comenzó la Misa y prosiguió sin que ocurriese nada de notable hasta que llegó la consagración. En aquel momento sonó el órgano, y al mismo tiempo que el órgano un grito de la hija de maese Pérez...

La superiora, las monjas y algunos de los fieles corrieron a la tribuna.

—¡Miradle! ¡Miradle! -decía la joven fijando sus desencajados ojos en el banquillo, de donde se había levantado asombrada para agarrarse con sus manos convulsas al barandal de la tribuna.

Todo el mundo fijó sus miradas en aquel punto. El órgano estaba solo, y, no obstante, el órgano seguía sonando..., sonando como sólo los arcángeles podrían imitarlo en sus raptos de místico alborozo.

—¿No os lo dije yo una y mil veces, mi señora doña Baltasara, no os lo dije yo?... ¡Aquí hay busilis...! Oídllo; qué, ¿no estuvisteis anoche en la Misa del Gallo? Pero, en fin, ya sabréis lo que pasó. En toda Sevilla no se habla de otra cosa... El señor arzobispo está hecho, y con razón, una furia... Haber dejado de asistir a Santa Inés; no haber podido presenciar el portento... ¿Y para qué? Para oír una cencerrada; porque personas que lo oyeron dicen que lo que hizo el dichoso organista de San Bartolomé, en la catedral, no fue otra cosa... Si lo decía yo. Eso no puede haberlo tocado el bisojo, mentira... Aquí hay busilis; y el busilis era, en efecto, el alma de maese Pérez.

Mestre³ Pérez, o Organista

Em Sevilha, no mesmo pórtico de Santa Inés, e enquanto esperava o início da Missa do Galo, ouvi esta lenda de uma mendiga do convento.

³ Mestre: Alguém que é mestre, ou seja, um indivíduo que possui o domínio de uma arte ou técnica. (Mestre -> Maese)

Naturalmente, depois de ouvi-la, esperei com impaciência o início da cerimônia, ansioso por testemunhar um fenômeno.

Nada menos fenomenal, porém, que o órgão de Santa Inês, nem nada mais vulgar que os insípidos motetos que o seu organista nos deu naquela noite.

Ao sair da missa, não pude deixar de dizer à mendiga com ar zombeteiro:

–O que faz o órgão do Mestre Pérez parecer tão ruim agora?

–Ora essa! - a idosa me respondeu-. Que esse não é o dele.

–Não é o dele? Então, o que aconteceu com ele?

–Caiu em pedaços, de tão velho, há muitos anos.

–E a alma do organista?

–Ele não reapareceu desde que instalaram aquele que o está substituindo agora.

Se algum dos meus leitores me fizesse a mesma pergunta depois de ler esta história, já hão de saber por que o maravilhoso milagre não continuou até hoje.

I

–Vedes esse da capa vermelha e da pena branca no feltro, que parece ter todo o ouro dos galeões⁴ das Índias no gibão? aquele que neste momento desce da sua carruagem para apertar a mão daquela outra senhora, que depois de sair da sua carruagem vem para cá, precedida por quatro pajens com machados? Pois bem, esse é o Marquês de Moscoso, pretendente da viúva condessa de Villapineda. Diz-se que antes de pôr os olhos nesta senhora ele pediu em casamento a filha de um rico senhor. Mas o pai da donzela, de quem se comenta que é um pouco avaro... Mas, calai-vos!, falando no diabo, ele aparece. Vedes aquele que sai de baixo do arco de São Felipe, a pé, envolto em um manto escuro, e precedido por um único criado com uma lanterna? Agora ele chega em frente ao retábulo.

»Notastes, ao se descobrir para cumprimentar a imagem, a comenda que brilha em seu peito?

»Não fosse esse nobre distintivo, qualquer um acreditaria que ele era um armazenário na rua Culebras... Bem, esse é o pai em questão; Vede como os habitantes da cidade abrem caminho para ele e o cumprimentam.

»Toda Sevilha o conhece por sua colossal fortuna. Ele sozinho tem mais ducados de ouro em seus cofres dos soldados que mantém nosso senhor o rei Dom Felipe, e com seus galeões poderia formar uma esquadra suficiente para resistir à do Grande Turco.

⁴ Galeões: A população chamava assim as embarcações grandes que conduziam gêneros de comércio ao Peru. (Galeões -> Galeones)

»Olhai, olhai esse grupo de senhores sérios: esses são os cavaleiros vinte e quatro. Olá, olá! Também está aqui o flamenguinho, de quem se diz que não foi pego ainda pelos senhores da cruz verde graças à sua influência com os magnatas de Madri... Este não vem à igreja senão para ouvir música... Não, pois se o mestre Pérez não arrancar dele com seu órgão lágrimas grandes como punhos, bem se pode assegurar que tem um coração de pedra, mas fritando-se na caldeira de Pedro Botero⁵... Ai vizinha! problemas... Presumo que vamos ter confusão; eu me refugio na igreja, pois, pelo que vejo, aqui vão cantar mais os cintos que os Paternóster. Olhai, olhai: as massas do duque de Alcalá dobram a esquina da praça de San Pedro, e pelo Callejón de las Dueñas me parece que vi as do de Medinasidonia... Não vos disse?

»Já se viram, já se detêm uns e outros, sem passar de seus lugares... Os grupos se dissolvem... Os menestréis⁶, que nestas ocasiões apanham de amigos e inimigos, se retiram... Até o senhor assistente, com sua vara e tudo, se refugia no pórtico... E depois dizem que há justiça! Para os pobres...

»Ora, ora, já brilham os broquéis na escuridão... Nosso Senhor do Grande Poder nos ajude! Já começam os golpes... Vizinha! vizinha! Aqui..., antes que fechem as portas. Mas, calma! O que é isso? Ainda não começou e já é deixado? Que clarão é aquele?... Tochas acesas! Liteiras! É o senhor arcebispo...

»A Virgem Santíssima do Amparo, a quem eu invocava agora mesmo com o pensamento, o traz em meu socorro... Ai! Ninguém sabe quanto eu devo a esta Senhora!... Com quanta usura me paga a velinha que lhe acendo aos sábados!... Vede que bonitão está com seus hábitos roxos e seu barrete vermelho... Deus o conserve em sua cadeira tantos séculos como eu desejo de vida para mim. Se não fosse por ele meia Sevilha teria já ardido com estas dissensões dos duques. Vede, vede, os hipócritas, como se aproximam ambos da carruagem do prelado para beijar-lhe o anel... Como o seguem e o acompanham, confundindo-se com seus familiares. Quem diria que esses dois que parecem tão amigos, se dentro de meia hora se encontram em uma rua escura... Quer dizer, eles..., eles!... Que Deus me livre de acreditar nesses covardes. Uma boa mostra deram de si lutando em algumas ocasiões contra os inimigos de Nosso Senhor... Mas é a verdade que se se procurassem..., e se se procurassem com vontade de se

⁵ Referência ao personagem que seria a personificação do diabo para Francisco de Quevedo.

⁶ Menestréis: Homens que em funções de igreja e outras solenidades tocavam algum instrumento de sopro. (Menestréis -> Ministriles)

encontrarem, se encontrariam, pondo fim de uma vez a estas contínuas brigas nas quais os que verdadeiramente batem o cobre de firme são seus parentes, seus aliados e sua servidão.

»Mas vamos, vizinha, vamos à igreja antes que fique lotada..., que algumas noites como esta costuma encher de modo que não cabe nem um grão de trigo... Boas economias têm as freiras com seu organista... Quando se viu o convento tão favorecido como agora?... Das outras comunidades posso dizer que fizeram a mestre Pérez propostas magníficas; verdade que nada tem de estranho, pois até o senhor arcebispo lhe ofereceu montes de ouro para levá-lo à catedral... Mas ele, nada... Primeiro deixaria a vida que abandonar seu órgão favorito... Não conheceis o mestre Pérez? Verdade é que sois novos no bairro... Pois é um santo homem; pobre, sim, mas esmoleiro como nenhum outro... Sem mais parentes que sua filha nem mais amigo que seu órgão, passa sua vida inteira em velar pela inocência da uma e compor os registros do outro... Cuidado que o órgão é velho!... Pois, nada, ele se dá tal jeito em arrumá-lo e cuidá-lo que soa que é uma maravilha... Como que o conhece de tal modo que às cegas..., porque não sei se lhes disse, mas o pobre senhor é cego de nascimento... E com que paciência leva sua desgraça!... Quando lhe perguntam que quanto daria por ver responde: «Muito, mas não tanto como pensam, porque tenho esperanças». «Esperanças de ver?» «Sim, e muito em breve - acrescenta, sorrindo-se como um anjo-; já conto com setenta e seis anos; por muito longa que seja minha vida, em breve verei a Deus...»

»Coitadinho! E sim, o verá..., porque é humilde como as pedras da rua, que se deixam pisar de todo o mundo... Sempre diz que não é mais que um pobre organista de convento, e pode dar lições de solfejo ao mesmo mestre da capela da Primaz; como que cresceu no ofício... Seu pai tinha a mesma profissão que ele. Eu não o conheci, mas minha senhora mãe, que santa glória tenha, diz que o levava sempre o órgão consigo para lhe dar os foles. Depois o rapaz mostrou tais aptidões, que, como era natural, com a morte de seu pai herdou o cargo... E que mãos tem! Deus as abençoe. Merecia que as levassem à rua de Chicarreros e as encostassem em ouro... Sempre toca bem, sempre; mas em uma noite como esta é um fenômeno... Ele tem uma grande devoção por esta cerimônia da Missa do Galo, e quando levantam a Sagrada Forma, ao ponto e hora das doze, que é quando veio ao mundo Nosso Senhor Jesus Cristo..., as vozes de seu órgão são vozes de anjos...

»Enfim, para que tenho de lhe ponderar o que esta noite ouvirá? Basta ver como tudo o mais florido de Sevilha, até o mesmo senhor arcebispo, vêm a um humilde convento para escutá-lo; e não se creia que só a gente sabida e a que entende disto do solfejo conhecem seu mérito, mas até o povo.

Todos esses bandos que vedes chegar com tochas acesas entoando canções de Natal com gritos desmedidos ao compasso dos pandeiros, os chocalhos⁷ e as zambumbas⁸, contra seu costume, que é o de alvoroçar as igrejas, calam-se como mortos quando mestre Pérez põe as mãos no órgão... E quando elevam..., quando elevam, não se sente uma mosca...; de todos os olhos caem lágrimas grandes, e ao concluir se ouve como um suspiro imenso, que não é outra coisa que a respiração das pessoas que estão presentes, contida enquanto dura a música... Mas vamos, vamos, já pararam de tocar os sinos, e vai começar a missa, vamos lá dentro...

»Para todo o mundo é esta noite a noite de natal, mas para ninguém melhor do que para nós».

Dizendo isso, a boa mulher que tinha servido de guia⁹ à sua vizinha atravessou o pórtico do convento de Santa Inês, e cotovelo neste, empurrão naquele, entrou no templo, perdendo-se entre a multidão que se aglomerava na porta.

II

A igreja estava iluminada com uma profusão impressionante. A corrente de luz que se desprendia dos altares para preencher seus espaços cintilava nas ricas joias das damas, que, ajoelhando-se sobre as almofadas de veludo que estendiam os pajens e tomando o livro de orações das mãos das donas, vieram formar um brilhante círculo em volta da grade do presbitério. Junto àquela grade, de pé, envoltos em suas capas coloridas bordadas de ouro, deixando entrever com estudado descuido as encomendas vermelhas e verdes, numa mão o feltro, cujas penas beijavam os tapetes; a outra sobre os brilhantes gaviões da espada medieval

⁷ Chocalhos: Par ou pares de chapas de metal que, atravessadas por um arame, se colocam em alguns brinquedos e instrumentos rústicos para fazê-las soar, enquanto as pessoas ficam as agitando. Um tipo de chocalho usado em cerimônias religiosas ou festas populares. (Chocalhos -> Sonajas)

⁸ Zambumbas: Instrumento musical rústico, de barro cozido ou de madeira, oco, aberto por uma extremidade e fechado pela outra com uma pele bem esticada, que tem no centro, bem preso, um caniço como mastro, o qual, friccionado de cima para baixo ou vice-versa com a mão umedecida, produz um som forte, rouco e monótono. Tambores confeccionados de pranchas de madeira coladas com veios alternados ou metal, no formato de caixas cilíndricas. (Zambumbas -> Zambombas)

⁹ Guia: são as pessoas responsáveis por guiar/ orientar/ informar os turistas. (Guía -> Cicerone)

ou acariciando o pomo do cinzelado punhal, os cavaleiros vinte e quatro, com grande parte do melhor da nobreza sevilhana, pareciam formar um muro, destinado a defender a suas filhas e a suas esposas do contato da plebe. Esta, que se agitava no fundo das naves, com um rumor parecido ao do mar quando se alvoroça, irrompeu em uma aclamação de júbilo, acompanhada do discordante som dos chocalhos e dos pandeiros, ao olhar aparecer ao arcebispo, o qual, depois de sentar-se junto ao altar maior sob um sólio simples que seus familiares enfeitaram, lançou por três vezes a bênção ao povo.

Era hora de ter começado a missa.

Passaram, no entanto, alguns minutos sem que o celebrante aparecesse. A multidão começava a se agitar, demonstrando sua impaciência. Os cavaleiros trocavam entre si algumas palavras em meia voz e o arcebispo mandou à sacristia a um de seus familiares a indagar por que não começava a cerimônia.

—Mestre Pérez está doente, muito doente, e será impossível que participe esta noite da missa.

Esta foi a resposta do parente.

A notícia correu instantaneamente entre a multidão. Pintar o efeito desagradável que causou em todo o mundo seria coisa impossível; basta dizer que começou a se notar tal alvoroço no templo que o auxiliar ficou de pé e os oficiais entraram a impor silêncio, confundindo-se entre as amontoadas ondas da multidão.

Naquele momento um homem mal desenhado, seco, ossudo e vesgo por acréscimo se adiantou até o lugar que ocupava o prelado.

— "Mestre Pérez está doente" -disse-; a cerimônia não pode começar. Se quiserdes eu tocarei o órgão em sua ausência; que nem mestre Pérez é o primeiro organista do mundo nem a sua morte deixará de usar esse instrumento por falta de um expert...

O arcebispo fez um sinal de assentimento com a cabeça, e já alguns dos fiéis que conheciam a aquele personagem estranho por um organista invejoso, inimigo do de Santa Inês, começavam a irromper em exclamações de desgosto, quando de repente se ouviu no pórtico um ruído espantoso.

—Mestre Pérez está aqui!... Mestre Pérez está aqui!...

Frente a essas vozes dos que estavam amontoados na porta todo mundo, virou a cara.

Mestre Pérez, pálido e desfigurado, entrava, de fato, na igreja, conduzido em uma poltrona, que todos disputavam a honra de levar em seus ombros.

As normas dos doutores, as lágrimas de sua filha, nada tinha sido suficiente para detê-lo no leito.

—Não -tinha dito-. Esta é a última, eu conheço, eu conheço, e não quero morrer sem visitar meu órgão, e esta noite sobretudo, a Noite de natal. Vamos, eu quero, eu mando; vamos à igreja.

Seus desejos se tinham cumprido; os concorrentes o subiram em braços à tribuna e começou a missa.

Naquele momento, tocavam doze horas no relógio da catedral.

Passou o introito, e o Evangelho, e o ofertório, e chegou o instante solene em que o sacerdote toma com a extremidade de seus dedos a Sagrada Forma e depois de tê-la consagrado começa a elevá-la.

Uma nuvem de incenso que se desenrolava em ondas azuladas encheu o âmbito da igreja; os sininhos repicaram com um som vibrante, e mestre Pérez pôs suas crispadas mãos sobre as teclas do órgão.

As cem vozes de seus tubos de metal ressoaram em um acorde majestoso e prolongado, que se perdeu pouco a pouco, como se uma rajada¹⁰ de vento tivesse arrebatado seus últimos ecos.

A este primeiro acorde, que parecia uma voz que se elevava da terra ao céu, respondeu outro distante e suave que foi crescendo, crescendo, até se transformar em uma torrente de estrondosa harmonia.

Era a voz dos anjos que atravessando os espaços chegava ao mundo.

Depois começaram a se ouvir como uns hinos distantes que entoavam as hierarquias de serafins; mil hinos de uma vez, ao se confundirem, formavam um só, que, no entanto, era não mais que o acompanhamento de uma estranha melodia, que parecia flutuar sobre aquele oceano de misteriosos ecos como um farrapo de névoa sobre as ondas do mar.

Logo foram se perdendo uns cantos, depois outros; a combinação se simplificava. Já não eram mais que duas vozes cujos ecos se confundiam entre si; depois ficou uma isolada, sustentando uma nota brilhante como um fio de luz... O sacerdote inclinou a testa, e por cima de sua cabeça branca e como através de uma gaze azul que fingia a fumaça do incenso apareceu a Hóstia aos olhos dos fiéis. Naquele instante a nota que mestre Pérez sustentava trinando se

¹⁰ Rajada: É o movimento violento do vento que fere repentinamente e que, pelo comum, tem pouca duração. (Rajada -> Ráfaga)

abriu, se abriu, e uma explosão de harmonia gigante estremeceu a igreja, em cujos ângulos zumbia o ar comprimido e cujos vidros de cores se estremeciam em seus estreitos vitrais¹¹.

De cada uma das notas que formavam aquele magnífico acorde se desenvolveu um tema, e uns perto, outros longe, estes brilhantes, aqueles surdos, se diria que as águas e os pássaros, as brisas e as frondes, os homens e os anjos, a terra e os céus, cantavam cada qual em seu idioma um hino ao nascimento do Salvador.

A multidão escutava atônita e em suspense. Em todos os olhos havia uma lágrima, em todos os espíritos um profundo recolhimento.

O sacerdote que oficiava sentia tremer suas mãos, porque Aquele que levantava nelas, Aquele a quem saudavam homens e arcanjos era seu Deus, era seu Deus, e lhe parecia ter visto abrir-se os céus e transfigurar-se a Hóstia.

O órgão continuava ecoando, mas suas vozes se apagavam gradualmente como uma voz que se perde de eco em eco e se afasta e se debilita ao se afastar quando de repente tocou um grito de mulher.

O órgão exalou um som dissonante e estranho, semelhante a um soluço, e ficou mudo.

A multidão se aglomerou à escada da tribuna, para a qual, arrancados de seu êxtase religioso, voltaram o olhar com ansiedade todos os fiéis.

—O que aconteceu? O que acontece? —diziam uns aos outros. E ninguém sabia responder e todos se empenhavam em adivinhá-lo, e crescia a confusão e o alvoroço começava a subir de ponto, ameaçando perturbar a ordem e o recolhimento próprios da igreja.

—O que foi isso? —perguntavam as damas ao auxiliar, que, precedido dos menestrelis, foi um dos primeiros a subir à tribuna, e que, pálido e com mostras de profundo pesar, se dirigia ao lugar onde o esperava o arcebispo, ansioso, como todos, por saber a causa daquela desordem.

—O que está acontecendo?

—É que o mestre Pérez acabou de morrer.

De fato, quando os primeiros fiéis, depois de se atropelarem pela escada, chegaram à tribuna viram ao pobre organista caído de boca sobre as teclas de seu velho instrumento, que ainda vibrava surdamente, enquanto sua filha, ajoelhada a seus pés, o chamava em vão entre suspiros e soluços.

III

¹¹ Vitrais: Janela arqueada, dividida no centro por uma coluna. (Vitrais -> Ajimeces)

—Boa noite, minha digníssima dona Baltasara: vós¹² também vindes esta noite à Missa do Galo? Por minha parte, eu tinha a intenção de ir ouvi-la na paróquia; mas o que acontece... Onde vai Vicente? Onde vai o povo. E isso que, se eu tenho que dizer a verdade, desde que morreu o mestre Pérez, parece que me jogam uma laje sobre o coração quando entro em Santa Inés... Coitadinho! Era um Santo!... Eu sei dizer que conservo um pedaço de seu gibão como uma relíquia, e ele merece, pois em Deus e em minha alma que se o senhor arcebispo tomasse conta disso é certo que nossos netos o veriam nos altares... Mas como tem que ser!... Entre mortos e feridos não há amigos... Agora o que vale é a novidade... Tu já me entende. O quê! Tu não sabes nada do que acontece? Verdade que nós nos parecemos nisso: da nossa casinha à igreja e da igreja à nossa casinha, sem nos importarmos com o que se diz ou deixa de dizer... Só que eu, assim..., de passagem..., uma palavra de cá, outra de lá..., sem vontade de me inteirar sequer, costumo estar a par de algumas novidades... Pois, sim, senhor; parece coisa feita que o organista de San Román, aquele vesgo, que sempre está falando mal dos outros organistas; aquele perdulário, que mais parece um vendedor¹³ da porta da Carne que mestre de solfejo, vai tocar esta noite de natal em lugar do mestre Pérez. Vós já sabereis, porque isso todo mundo soube e é coisa pública em Sevilha, que ninguém queria se comprometer a fazê-lo. Nem mesmo sua filha, que é professora, e depois da morte de seu pai entrou no convento de noviça. E era natural: acostumados a ouvir aquelas maravilhas, qualquer outra coisa teria que nos parecer ruim, por mais que quisessem evitar as comparações. Pois quando já a comunidade tinha decidido que, em honra do falecido e como mostra de respeito à sua memória, permaneceria calado o órgão nesta noite, eis que se apresenta nosso homem dizendo que ele se atreve a tocá-lo... Não há nada mais atrevido que a ignorância... Certo que a culpa não é dele, mas dos que lhe consentem esta profanação...; mas assim vai o mundo...; e digo, não é coisa o povo que acode...; qualquer diria que nada mudou de um ano para outro. Os mesmos personagens, o mesmo luxo, os mesmos empurrões na porta, a mesma animação no pórtico, a mesma multidão no templo... Ai, se levantasse a cabeça o morto voltava a morrer por não ouvir seu órgão tocado por mãos semelhantes! O que tem que, se é verdade o que me disseram as pessoas do bairro, eles preparam uma boa para o intruso. Quando chegar o momento de por a mão sobre as teclas vai começar uma algazarra de chocalhos, pandeiros e zabumbas que não haja mais que ouvir... Mas, calai-vos!, já está entrando na igreja o herói da função. Jesus, que roupinha de cores, que gola de canudos, que ares de personagem! Vamos, vamos, que já faz tempo que chegou o

¹² Vós: Uma forma vulgar de “vossa mercê” (Vós -> Usarced)

¹³ Vendedor: Oficial que mata o gado e o desmembra. (Vendedor -> Jifero)

arcebispo e vai começar a missa... Vamos, que me parece que esta noite vai nos dar o que contar por muitos dias.

Dizendo isto a boa mulher, que já conhecem nossos leitores por seus exageros de loquacidade, penetrou em Santa Inés, abrindo-se, segundo costume, caminho entre a multidão a força de empurrões e cotoveladas.

Já se tinha dado início à cerimônia.

O templo estava tão brilhante como o ano anterior.

O novo organista, depois de atravessar por entre os fiéis que ocupavam as naves para ir beijar o anel do prelado, tinha subido à tribuna, onde tocava uns após outros os registros do órgão com uma gravidade tão afetada como ridícula.

Entre o povo miúdo que se amontoava aos pés da igreja se ouvia um rumor surdo e confuso, certo presságio de que a tempestade começava a se formar¹⁴ e não tardaria muito em se fazer sentir.

—É um patife, que, por não fazer nada bem, nem mesmo olha direito -diziam alguns deles.

—É um ignorante, que, depois de ter deixado o órgão de sua paróquia pior que uma matraca, vem profanar o de mestre Pérez -diziam os outros.

E enquanto este se livrava do capote para se preparar para bater firme em seu pandeiro e aquele percebia seus chocalhos e todos se dispunham a fazer barulho a mais e melhor, só algum que outro se arriscava a defender timidamente o estranho personagem, cujo porte orgulhoso e arrogante fazia tão notável contraste com a modesta aparência e a afável bondade do falecido mestre Pérez.

Enfim chegou o esperado momento, o momento solene em que o sacerdote, depois de se inclinar e murmurar algumas palavras santas, tomou a Hóstia em suas mãos... Os sininhos repicaram, parecendo seu repique uma chuva de notas de cristal; elevaram-se as diáfanas ondas de incenso, e soou o órgão.

Uma estrondosa algazarra encheu os espaços da igreja naquele instante e abafou seu primeiro acorde.

¹⁴ Se formar: Formar com o martelo grosseiramente e sem polir o que pode ser feito do metal depois de aquecido na forja./ Pegar a lama, o gesso ou a argamassa que foi utilizada na obra para unir, travar e consolidar. (Se formar -> Fraguarse)

Flautas, gaitas, chocalhos, pandeiros, todos os instrumentos do povo, ergueram suas discordantes vozes de uma vez; mas a confusão e o estrépito só duraram alguns segundos. Todos de uma vez, como haviam começado, emudeceram de repente.

O segundo acorde, amplo, valente, magnífico, se sustentava ainda brotando dos tubos de metal do órgão, como uma cascata de harmonia inesgotável e sonora.

Cantos celestes como os que acariciam os ouvidos nos momentos de êxtase; cantos que percebe o espírito e não os pode repetir o lábio; notas soltas de uma melodia distante, que soam a intervalos, trazidas nas rajadas do vento; rumor de folhas que se beijam nas árvores com um murmúrio semelhante ao da chuva; trinados de cotovias que se levantam gorjeando de entre as flores como uma flecha disparada às nuvens; estrondos sem nome, imponentes como os rugidos de uma tempestade; coros de serafins sem ritmo nem cadência, ignota música do céu, que só a imaginação compreende; hinos alados, que pareciam se elevar ao trono do Senhor como uma tromba de luz e de sons..., tudo isso expressavam as cem vozes do órgão com mais força, com mais misteriosa poesia, com mais fantástico colorido do que o haviam expressado nunca...

Quando o organista desceu da tribuna, a multidão que se aglomerou à escada foi tanta e tanto seu afã por vê-lo e admirá-lo que o assistente, temendo, não sem razão, que o sufocassem entre todos, mandou a alguns de seus menestrels para que, vara em mão, lhe fossem abrindo caminho até chegar ao altar maior, onde o prelado o esperava.

—Já vedes -lhe disse este último quando o trouxeram à sua presença-: venho do meu palácio aqui só para ouvi-lo. Sois tão crueis como mestre Pérez, que nunca quis me poupar a viagem, tocando a Noite de natal na missa da catedral?

—No ano que vem -respondeu o organista-, prometo te dar gosto, pois por todo o ouro da terra não voltaria a tocar este órgão.

—E por quê? -interrompeu o prelado.

—Porque... -acrescentou o organista, procurando dominar a emoção que se revelava na palidez de seu rosto-, porque é velho e ruim e não pode expressar tudo o que se quer.

O arcebispo se retirou, seguido de seus familiares. Umas após outras, as liteiras dos senhores foram desfilando e se perdendo nas voltas das ruas vizinhas; os grupos do pórtico se dissolveram, dispersando-se os fiéis em distintas direções, e já a porteira se dispunha a fechar as portas da entrada do pórtico quando se divisavam ainda duas mulheres que, depois de se

santificarem¹⁵ e murmurarem uma oração diante do retábulo do arco de San Felipe, prosseguiram seu caminho, adentrando-se no beco das Donzelas.

—O que vosmercê quer, minha digníssima dona Baltasara? -dizia a uma-, eu sou deste gênio. Cada louco com sua mania... Eles tinham me prometido capuchinhos descalços e eu não o acreditaria totalmente... Esse homem não pode ter tocado o que acabamos de escutar... Se eu o ouvi mil vezes em São Bartolomeu, que era sua paróquia, e de onde teve que expulsá-lo o senhor cura por mau, e era coisa de tapar os ouvidos com algodões... Eu me lembro, coitadinho, como se o estivesse vendo, me lembro da cara de mestre Pérez quando em uma noite parecida como esta descia da tribuna depois de ter suspenso o auditório com seus primores... Que sorriso tão bondoso, que cor tão animada!... Era velho e parecia um anjo... Não que este desceu as escadas aos tropeços, como se lhe latisse um cachorro na plataforma, e com uma cor de defunto e umas... Vamos, minha digníssima dona Baltasara, crede em mim, e crede em mim com todas as verdades..., eu suspeito que aqui há mistério...

Comentando as últimas palavras, as duas mulheres dobravam a esquina do beco e desapareciam.

Nos parece inútil dizer a nossos leitores quem era uma delas.

IV

Um ano a mais havia passado. A abadessa do convento de Santa Inês e a filha de mestre Pérez falaram em voz baixa, meio escondidas entre as sombras do coro da igreja. O sino¹⁶ chamava os fiéis com voz ferida da torre, e uma ou outra pessoa rara atravessava o pórtico silencioso e deserto desta vez, e depois de tomar a água benta na porta escolhia um lugar em um canto das naves, onde alguns vizinhos do bairro esperavam tranquilamente que começasse a Missa do Galo.

—Já vedes ele -dizia a superiora-: vosso temor é demasiado pueril; ninguém há no templo; toda Sevilha acorre em tropel à catedral esta noite. Tocai vós o órgão e tocai-o sem desconfiança de nenhuma classe; estaremos em comunidade... Mas... prosseguis calando, sem que cessem vossos suspiros. O que é que passa convosco? O que está acontecendo?

¹⁵ Santificarem: Santificar/ benzer alguém, fazendo o sinal da cruz. (Santificarem -> Persignar)

¹⁶ Sino: Instrumento de metal, geralmente bronze, oco, em forma de cúpula, do qual se tiram sons com um badalo no interior ou com um martelo no exterior. Um sino. (Sino -> Esquilón)

–Tenho... medo -exclamou a jovem com um acento profundamente comovido.

–Medo! De quê?

–Não sei..., de uma coisa sobrenatural... Ontem à noite, olhai, eu vos tinha ouvido dizer que tínheis empenho em que tocasse o órgão na missa, e, ufana com esta distinção, pensei arrumar os seus registros e temperá-lo, ao fim de que hoje vos surpreendesse... Vim ao coro... sozinha..., abri a porta que conduz à tribuna... No relógio da catedral soava naquele momento uma hora..., não sei qual... Mas os sinos eram tristíssimos e muitos..., muitos...; estiveram tocando todo o tempo que eu permaneci como cravada no umbral, e aquele tempo me pareceu um século.

A igreja estava deserta e escura... Lá longe, no fundo, brilhava, como uma estrela perdida no céu da noite, uma luz moribunda... a luz da lâmpada que arde no altar-mor... A seus reflexos muito fracos, que só contribuíam para fazer mais visível todo o profundo horror das sombras, vi..., o vi, mãe, não o duvideis, vi um homem que em silêncio e voltado de costas para o lugar em que eu estava percorria com uma mão as teclas do órgão enquanto tocava com a outra em seus registros... e o órgão tocava, mas tocava de uma maneira indescritível. Cada uma de suas notas parecia um soluço abafado dentro do tubo de metal, que vibrava com o ar comprimido em seu oco, e reproduzia o tom surdo, quase imperceptível, mas justo.

E o relógio da catedral continuava dando a hora e aquele homem prosseguia percorrendo as teclas. Eu ouvia até sua respiração.

O horror tinha gelado o sangue de minhas veias; sentia em meu corpo como um frio glacial, e em minhas têmporas, fogo... Então quis gritar, mas não pude. O homem aquele tinha voltado a cara e me tinha olhado...; digo mal, não me tinha olhado, porque era cego... Era meu pai!

–Bah!, irmã, desfazei essas fantasias com que o inimigo mau procura turbar as imaginações débeis... Rezai um Pai-Nosso e uma Ave-Maria ao Arcanjo São Miguel, chefe das milícias celestiais, para que vos assista contra os maus espíritos. Levai ao pescoço um escapulário tocado na relíquia de São Pacômio, advogado contra as tentações, e marchai, marchai a ocupar a tribuna do órgão; a Missa vai começar, e já esperam com impaciência os fiéis. Vosso pai está no céu, e de lá, antes que vos dar sustos, baixará a inspirar a sua filha nesta cerimônia solene, para o objeto de tão especial devoção.

A superiora foi ocupar seu trono no coro no meio da comunidade. A filha de mestre Pérez abriu com mão trêmula a porta da tribuna para sentar-se no banquinho do órgão, e começou a Missa.

Começou a Missa e prosseguiu sem que ocorresse nada de notável até que chegou a consagração. Naquele momento soou o órgão, e ao mesmo tempo que o órgão um grito da filha de mestre Pérez...

A superiora, as monjas e alguns dos fiéis correram à tribuna.

—Olhai-o! Olhai-o! -dizia a jovem fixando seus olhos desencaixados no banquinho, de onde se tinha levantado assombrada para se agarrar com suas mãos convulsas ao gradil da tribuna.

Todo o mundo fixou seus olhares naquele ponto. O órgão estava só, e, no entanto, o órgão seguia soando..., soando como só os arcanjos poderiam imitá-lo em seus arrebatamentos de místico júbilo.

—Não vos disse eu uma e mil vezes, minha senhora dona Baltasara, não vos disse eu?... Aqui há mistério...! Ouvi-o; que, não estivestes ontem na Missa do Galo? Mas, enfim, já sabereis o que passou. Em toda Sevilha não se fala de outra coisa... O senhor arcebispo está furioso, e com razão... Ter deixado de estar com Santa Inês; não ter podido presenciar o prodígio... E para quê? Para ouvir uma badalada; porque pessoas que o ouviram dizem que o que fez o sortudo organista de São Bartolomeu, na catedral, não foi outra coisa... Se o dizia eu. Isso não pode tê-lo tocado o vesgo, mentira... Aqui há mistério; e o mistério era, de fato, a alma de mestre Pérez.

Referências bibliográficas

BÉCQUER, G. A. *Leyendas*. Madri: Cátedra, 2007

CARDOZO, M. M.. História da Tradução: a questão do objeto, o objeto em questão. In: ABES, G.; BERGMANN, J.; CESCO, A. (Org.). *História da Tradução: potências de um diálogo*. Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2021, p. 9-34.

CARNEIRO, T. D.. “Proposta de parâmetros para análise de paratextos de livros traduzidos”. *Tradução em Revista*, 19, p. 133-127, 2015.

Recebido em: 08/03/2025

Aceito em: 30/04/2026