

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS  
LITERÁRIOS

RÍZZIA SOARES ROCHA

O PENSAMENTO TEMPORAL DE MARCEL PROUST E  
WALTER BENJAMIN

VITÓRIA  
2006

# **Livros Grátis**

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

RÍZZIA SOARES ROCHA

O PENSAMENTO TEMPORAL DE MARCEL PROUST E  
WALTER BENJAMIN

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Línguas e Letras da Universidade Federal do Espírito Santo como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Bernardo Barros C. de Oliveira.

VITÓRIA  
2006

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)  
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

---

R672p Rocha, Rízzia Soares, 1978-  
O pensamento temporal de Marcel Proust e Walter Benjamin /  
Rízzia Soares Rocha. – 2006.  
89 f. : il.

Orientador: Bernardo Barros Coelho de Oliveira.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito  
Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Proust, Marcel, 1871-1922 – Crítica e interpretação. 2.  
Benjamin, Walter, 1892-1940 – Crítica e interpretação. 3. Narrativa  
(Retórica). 4. História. 5. Memória. 6. Leitura indiciária. I. Oliveira,  
Bernardo Barros Coelho de. II. Universidade Federal do Espírito  
Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

---

Para Nezimar e Dejar



“Quando o vento sopra, gemem todas  
as frestas de uma vez.”

Bertold Brecht

## RESUMO

Pretende pensar a conexão entre a leitura indiciária fundamental à teoria da memória de Marcel Proust e o conceito de história em Walter Benjamin. O presente trabalho fala, a partir do filósofo alemão, da desvinculação do homem com a tradição oral cujo sintoma é a perda da capacidade de narrar na Modernidade. As mudanças na percepção, provocadas pelo modo de vida nas cidades do século XIX, exigem uma reorganização dos sentidos e, conseqüentemente, da memória. A fragmentação da cidade dilacera a atenção e a individualidade de seus habitantes. Marcel Proust, em sua principal obra, possibilita a este indivíduo urbano multifacetado uma nova narrativa forjando um conceito de verdade firmado na leitura e decifração de indícios. A concepção benjaminiana de história alicerça-se em esteios quase coincidentes a estes. O materialista histórico fixa imagens históricas, fragmentos, capazes de fazer irromper um tempo cronológico e vazio. Negando a historiografia tradicional, Walter Benjamin inaugura uma nova forma de contar a História.

Palavras-chave: Leitura indiciária. Narrativa – história – memória.



## ZUSAMENFASSUNG

Es beabsichtigt, den Anschluß zwischen der grundlegenden Hinweislektüre zur Theorie des Gedächtnisses von Marcel Proust und dem Begriff der Geschichte bei Walter Benjamin zu überlegen. Die anwesende Arbeit handelt, von dem deutschen Philosophen aus, über die Trennung des Mannes von der mündlichen Tradition, deren Symptom der Verlust der Erklärbarkeit in der Modernität ist. Die Veränderungen in der Wahrnehmung, erregt von der Lebensart in den Städte vom Jahrhundert XIX, verlangen eine Umorganisation der Sinnen und, infolgedessen, vom Gedächtnis. Die Zerstückelung der Stadt zerbricht die Aufmerksamkeit und die Individualität seiner Einwohner. Marcel Proust ermöglicht, in seinem Hauptwerk, dieser vielfältigen städtischen Einzelperson eine neue Erklärung, die ein Konzept der Wahrheit, befestigt am Lesen und an der Dechiffrierung von Hinweisen, schmiedet. Die benjaminische Auffassung der Geschichte firmiert sich auf Stützen, die fast zusammentreffend zu diesen sind. Der historische Materialist legt historische Bilder, Ausschnitte fest, die fähig sind, eine chronologische und leere Zeit zu sprengen. Bei der Weigerung der traditionellen Geschichtsschreibung, eröffnet Walter Benjamin eine neue Form, die Geschichte zu erzählen.

Stichwörter : Hinweislektüre. Erzählung – Geschichte – Gedächtnis.

## LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 - Os aposentos de Sarah Bernhard .....	43
Fotografia 2 - Detalhe da passagem monumental do primeiro nível do edifício AT&T.....	44
Fotografia 3 - Sem título, fotografia de Eugène Atget .....	52
Fotografia 4 - GUM, Moscou .....	54
Fotografia 5 - Passage de l'Opéra, Paris .....	54
Fotografia 6 - Motorista de Taxi, fotografia de August Sander .....	62
Fotografia 7 - Crianças, fotografia de August Sander .....	62
Fotografia 8 - Trabalhadores das docas, fotografia de August Sander .....	62
Fotografia 9 - Ficha policial .....	64
Fotografia 10 - Quadro fotográfico de Bertillon: tipos de orelha .....	65

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	10
CAPÍTULO 1 .....	15
CAPÍTULO 2 .....	34
CAPÍTULO 3 .....	59
REFERÊNCIAS .....	86

## INTRODUÇÃO

Ao pensar a conexão entre a leitura indiciária fundamental à teoria da memória de Marcel Proust e o conceito de história em Walter Benjamin é próprio que se inicie com a perda: o movimento entre esquecimento e lembrança responsável pela urdidura do tecido da memória. Primeiro se faz necessário esquecer, desvincular-se de uma tradição anacrônica sujeitando-se a um mutismo. Contudo a obra do olvido não se limita ainda. Através da memória involuntária, memória muito mais próxima do esquecimento, Proust inaugura uma nova narrativa, voz da lembrança, e uma reminsciência salvadora se constitui. Esta forma de contar histórias surge de uma desordem produtiva, como nos diz Benjamin, na “[...] exigência contraditória de memória, de reunião, de recolhimento, de salvação e, inversamente, de esquecimento, de dispersão, de despedaçamento [...]”.<sup>1</sup> Portanto, começamos a falar sobre a obra de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*, pelo desaparecimento da tradição, dando ao tempo seu caráter essencialmente histórico. A leitura do conhecido ensaio, *O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, compõe o primeiro capítulo deste trabalho. Benjamin constrói seus conceitos de forma pouco comum: flanando pelas ruas da cidade, pelas passagens, pelos jornais, pela literatura, pela filosofia, montando citações e imagens; para ele “coleccionar é um fenômeno primevo do estudo: o estudante coleciona saber”.<sup>2</sup> É por esta direção que tentamos seguir. Aqui, a escrita seccionada esforça-se por evidenciar o processo de aprendizado como compilação, o retorno e a intensificação sucessiva dos temas quer mostrar como o desenvolvimento do conhecer está sujeito ao trabalho do tempo.

O segundo capítulo se abre às ruas da cidade moderna e aos poemas de Baudelaire. A memória, o homem, a urbe estilhaçam-se ruidosamente. O modo de vida do cidadão, impulsionado pelo capitalismo, impõe algumas mudanças na percepção e o poeta francês faz delas matéria prima para sua obra. Benjamin, em *Sobre alguns temas em Baudelaire*,

une a Paris do século XIX, descrita pelo autor de *As flores do mal*, ao conceito de memória proustiano. O poeta dá forma à modernidade, o esnobe freqüentador de salões a transforma, “[...] o que era antes dele uma simples época, desprovida de tensões, converteu-se num campo de forças”.<sup>3</sup> Na vivência singular, Proust inicia um processo de aprendizado na leitura de vestígios. “Havia um elemento detetivesco na curiosidade de Proust. As dez mil pessoas da classe alta eram para ele um clã de criminosos, uma quadrilha de conspiradores [...]”.<sup>4</sup> A teoria do choque e o treinamento dos sentidos são essenciais na finalidade de entendermos o caminho para esta formação. A alegoria baudelairiana nos instrui acerca do reconhecimento de semelhanças: ver num objeto traços de um outro. As metáforas encantadoras que se espalham pelos sete volumes de *Em busca do tempo perdido* são o ensaio para encontrar semelhanças no mundo. “[...] os acontecimentos são mais vastos do que o momento em que ocorrem e não podem caber neles por inteiro. Decerto transbordam para o futuro pela memória que deles guardamos, mas pedem também um lugar no tempo que os precede”.<sup>5</sup> Assim, como áugures que viam sinais do porvir inscritos no vôo das aves, reconhecer semelhanças significa decifrar os signos emitidos por um objeto, ou nele existentes, desvelando seu sentido. Mas só uma percepção grosseira atribui o sentido unicamente ao objeto.

Segundo Deleuze, *Em busca do tempo perdido* consiste no relato de um aprendizado na leitura de signos. No século XIX o aumento da população nas cidades, o apagamento dos vestígios do indivíduo e a necessidade de controle tornam a leitura indiciária uma habilidade imprescindível. A polícia desenvolve métodos para identificação da população e o conto policial surge como um estilo literário. A cidade requer um saber premente na identificação de indícios. “Se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas – sinais [...] - que permitem decifrá-la”.<sup>6</sup> Proust faz com que este conhecimento indiciário seja integrado de modo mais íntimo à vivência singular e, a partir dela, estrutura a narrativa moderna. Mas a escrita proustiana não possui qualquer pretensão de unificar e harmonizar. Ela estilhaça a sociedade e suas regras, o indivíduo, a verdade e, no meio dos cacos, dá início a

construção de uma nova experiência. Diante da fragmentação urbana somos como que arqueólogos procurando *re-significar* ruínas. Como o *flâneur* aprende a decifrar a rua no ócio de suas caminhadas, nas frivolidades da vida de uma burguesia abastada o personagem narrador de Proust torna-se hábil na tradução dos signos da sociedade, do amor, do tempo. *Em busca do tempo perdido* é uma busca da verdade e se o tempo tem um caráter tão importante é porque há uma ligação essencial entre verdade e tempo. Mas tudo o que pode ser transmitido objetivamente não tem relação com essa busca. A verdade vem por violência e pela decifração de refugos, daquilo que nos escapa. Às verdades intelectuais faltam necessidade, só nos interessa aquilo que nos rouba a paz. No terceiro capítulo deste trabalho, a teoria da memória figura ao lado do método de Bertillon, de Moreli e dos contos de Poe.

A memória involuntária possibilita a leitura dos signos sensíveis, mais essenciais porque nos põe a caminho da arte, a qual compreende todos os outros signos, e, por ela, a comunicação é, novamente, realizável. Ressurreição redentora da memória porquanto nos faz encontrar o tempo perdido, não simplesmente o passado, mas um tempo puro, essencial. Nele deixamos de temer a morte, porque com ela nos conciliamos. Em Walter Benjamin, este é o momento do despertar, quando o mundo é, mais uma vez, criado. O “materialista histórico”, conceito aqui usado na estrita compreensão benjaminiana, fixa uma imagem do passado que, diante do sujeito imerso na história, tem o poder de implodir a ordem estabelecida. Com a provisória suspensão da força do hábito nos encontramos diante da novidade e, reconhecendo semelhanças, somos capazes de criar. No entanto a nós só existe aquilo que individualizamos, pródigo é o amor neste processo. O “materialista histórico” retém um momento, uma imagem, que conserva a força do despertar capaz de romper o tempo vazio. A teoria da história de Benjamin é, como nos diz Jeanne Marie Gagnebin, um dos buracos negros de sua obra. Pensá-la em conexão com os sete volumes de *Em busca do tempo perdido*, e a nosso ver não há outro modo, é uma aventura longa e intrincada. Ambas as obras se mostram, sob nosso estudo, complementares em um

entrelaçamento preciso. Em Benjamin encontramos elementos esclarecedores à teoria de Proust e neste os entremeios da teoria benjaminiana se desenvolvem em longas e belas veredas erigidas para protelar a morte. Um imbricamento harmônico e complexo do qual as próximas páginas são, talvez, só um início, o preâmbulo de um trabalho que se descortina.

## Notas

<sup>1</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 6.

<sup>2</sup> BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 245.

<sup>3</sup> BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In\_\_\_\_\_. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 40.

<sup>4</sup> Ibid., p. 44.

<sup>5</sup> PROUST, Marcel. *A prisioneira*. 13. ed. Trad. Manuel Bandeira e Lourdes de Sousa de Alencar. São Paulo: Globo, 2002. p. 372.

<sup>6</sup> GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais: mitologia e história*. Trad. Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das letras, 1989. p. 177.



Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)  
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

---

R672p Rocha, Rízzia Soares, 1978-  
O pensamento temporal de Marcel Proust e Walter Benjamin /  
Rízzia Soares Rocha. – 2006.  
89 f. : il.

Orientador: Bernardo Barros Coelho de Oliveira.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito  
Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Proust, Marcel, 1871-1922 – Crítica e interpretação. 2.  
Benjamin, Walter, 1892-1940 – Crítica e interpretação. 3. Narrativa  
(Retórica). 4. História. 5. Memória. 6. Leitura indiciária. I. Oliveira,  
Bernardo Barros Coelho de. II. Universidade Federal do Espírito  
Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

---

## CAPÍTULO 1

O passado do qual somos capazes de lembrar voluntariamente não é passado. A inteligência não pode nos dar mais que uma repetição vazia de um acontecimento ocorrido. É assim que Marcel Proust começa *No caminho de Swann*. As primeiras páginas contam o drama de seu deitar. Na Combray lembrada pela memória da inteligência sempre são sete horas da noite e, de sua casa, ele vê apenas “[...] aquela espécie de lanço luminoso, recortado no meio de trevas indistintas, semelhante aos que o acender de um fogo de artifício ou alguma projeção elétrica alumiam e seccionam em um edifício cujas partes restantes permanecem mergulhadas dentro da noite[...]”<sup>1</sup>. O início de *Em busca do tempo perdido* é a descrição de um choque. Sempre pronta a retornar, a lembrança de Combray se repete como um fato isolado da infância do narrador. Dessas memórias ele só consegue extrair ‘instantâneos’ cuja recordação é tão enfadonha como uma exposição de fotografias.

\*\*\*

Êle tirou o charuto da boca e replicou: Deus vivia no coração dêles.  
Falei-lhe baixinho: Deus ainda vive.  
Êle retrucou: Mas não em nós.<sup>2</sup>

As histórias construídas por experiências individuais e coletivas, transmitidas de pai para filho, asseguram uma unidade no pensamento social. Esta trama que harmoniza novas e velhas gerações é a tradição, ato de contar uma história adquirida ao longo do tempo, transmitindo desde conselhos práticos para o cotidiano até regras morais, guardando toda uma época sob o legado de experiências dos antepassados. No entanto, as mãos e as vozes que tramaram o longo tecido da experiência há muito interromperam seus movimentos e emudeceram. “Por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva”.<sup>3</sup> O ensaio de Walter Benjamin, *Der Erzähler*, traduzido aqui no Brasil como *O narrador*, em francês pode ser encontrado como

*Le narrateur*, tradução feita pelo próprio Benjamin, e, recentemente, como *Le conteur*, na edição em três tomos da *Oeuvres* na coleção *Folio/essais* (2000), segundo nos diz Edson Rosa. Modificação relevante enquanto deixa clara a distinção entre o “contador” de histórias, que fia a experiência tradicional e já não pode ser encontrado entre nós, e o narrador, conhecido porta-voz do romance. O que sabemos sobre essa arte de contar histórias nos chega através das silenciosas páginas de um livro, ou através de provérbios, fragmentos de antigas histórias. Benjamin, ao evocar a narrativa tradicional, não o faz na pretensão de devolver-lhe a fala mas, ao contrário, evidencia sua distância. Pensar a narrativa tradicional é possível apenas sob a densa sombra de sua anacronia.

Contar e recontar histórias é a indústria que, enredando e animando, constrói as experiências individuais e coletivas, matéria viva da tradição. *Erfahrung* é a conhecida palavra usada por Benjamin para experiência. Segundo Jeanne Marie Gagnebin, o radical *fahr*, no alemão arcaico, tem “o sentido de percorrer, de atravessar uma região durante uma viagem”.<sup>4</sup> Dizendo de forma precisa, “Uma *Erfahrung* é a memória de uma passagem, de um atravessamento”.<sup>5</sup> Benjamin, das vozes anônimas dos narradores, distingue dois tipos: um é o viajante que andou por terras estranhas, conheceu lugares e costumes diversos; outro é o camponês sedentário que nunca saiu de seu povoado. Ambas as distinções se dão por distâncias percorridas, o primeiro atravessou cidades, vilarejos, povoados, o segundo atravessou gerações. No entanto, “se os camponeses e marujos foram os primeiros mestres da arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário.”<sup>6</sup> Enquanto trabalham em suas oficinas os artesãos tecem o fio da narrativa. No tédio da lida diária os artífices moldam experiências. Importante observar que tédio na língua alemã é *Langweile – die Weile* significa o momento, o instante; *lang* refere-se ao tempo e quer dizer longo – portanto, o tédio é um momento que se demora, que se alonga. Benjamin, ao utilizar *Langweile*, em *O narrador*, dá pouca atenção ao aborrecimento, ao fastio, que esta palavra carrega em seu significado. O tédio

dos artesãos é um vagar do tempo, é a espera da secagem da argila, é o ritmo da execução de “iluminuras, marfins profundamente talhados; pedras duras, perfeitamente polidas e claramente gravadas; lacas e pinturas obtidas pela superposição de uma quantidade de camadas finas e translúcidas...”.<sup>7</sup> Entregue a estes trabalhos manuais o artífice contava e ouvia histórias. Neste ambiente ele pode voltar sua atenção ao que está sendo dito sem o constante risco de sobressalto. Enquanto suas mãos trabalham, ele se mantém tão atento às narrativas que estas mergulham em sua alma, se misturam a sua existência, incorporando-se à sua própria experiência de tal forma que, mais tarde, irá recontá-las a outrem. Logo, o tédio “choca os ovos da experiência”<sup>8</sup>, porquanto favorece um estado de atenção no qual as histórias orais encontram terreno fértil. Quanto mais o ouvinte se esquece de si, mais facilidade terá de guardar o que lhe contam. Na tranquilidade do trabalho manual, os ouvidos se abrem como portas encantadas que dão vida às histórias e as encerram na alma dos artesãos.

Há outro aspecto que auxilia as histórias a serem assimiladas, a ausência de explicações. Sem análises psicológicas, estas narrativas são, a nós, estranhamente lacunares. O desconfortável espanto ao qual elas nos lançam é embaraçoso. Na ausência de explicações está sua força germinativa. Em uma das poucas narrativas de Nikolai Leskov traduzidas para língua portuguesa, ouvimos este silêncio que já não é capaz de eclodir.

Nascido em Kiev, um dos maiores centros culturais e religiosos da época, Leskov, sob luminosas cúpulas seculares das basílicas dos templos bizantinos, encantava-se com a magia dos velhos ritos e com o esplendor oriental da liturgia ortodoxa. A proximidade de costumes vetustos e um emprego como funcionário público cujas obrigações incluíam muitas viagens por cidades e vilarejos da Rússia, deixam-no à vontade com ambas as distâncias: temporal e espacial. Leskov, segundo Benjamin, está entre os últimos narradores tradicionais. Já em sua época, a faculdade de narrar está em vias de extinção. Suas histórias escritas, embora guardem características da tradição oral, são sinais de um

esquecimento em estágio adiantado. Interessante notar que Benjamin fala sobre um autor cuja tentativa de preservar a tradição oral se dê pela escrita. Nas histórias de Leskov não há os sintomas de uma tradição doente, como encontramos em Kafka, nem uma crença sem fé, como há nas histórias de Agnon, em que contos repletos de elementos da tradição judaica só nos transmitem uma ausência de sentido. Mas nelas a narrativa perdeu seu fôlego, o sopro essencial que a mantinha viva. “O livro é a morte das linguagens autênticas. O poeta épico que se limita a escrever não dispõe das forças lingüísticas mais importantes e mais constitutivas”.<sup>9</sup> As narrativas de Leskov testemunham a morte da memória – a morte da experiência – ao mesmo tempo em que possibilitam sua rememoração. Ao contrário das histórias transmitidas oralmente, aquelas escritas por Leskov prescindem da presença do autor. São histórias órfãs como os romances. O livro possibilita uma leitura solitária e, sendo assim, uma compreensão que corre o risco de não ser aquela pretendida pelo escritor. Entretanto, mesmo quando partilham da orfandade, romance e narrativa tradicional não podem ser igualados.

O que separa o romance da narrativa (e da epopéia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. [...] O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, 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. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los.<sup>10</sup>

Logo no início de *Apenas um retrato de mulher*, Leskov evoca uma narrativa oral. O encontro diário de um grupo de amigos a espera de uma história de Tolstoi prometida por um periódico moscovita, o qual leriam “todos reunidos, em torno da grande mesa e à luz da lâmpada caseira”<sup>11</sup>, nos mostra um ambiente propício para contar histórias. A comodidade deste cenário convida a mais agradável conversação: companheiros que, todos os dias em volta de uma grande mesa iluminada com a tênue luz doméstica, ajuntam-se para esperar;

no tédio (*Langweile*), as histórias são enleadas. Quando a revista finalmente chega, não há a tão aguardada publicação, deixando a todos desapontados. Enquanto cada um, de maneiras mais ou menos diferentes, demonstra sua insatisfação, um dos personagens folheia o periódico e encontra uma agradável crônica sobre o passado e como aqueles eram “bons tempos”. Esta idealização, necessária à tradição, é, evidentemente, partilhada por todo o grupo. Um dos amigos conta, então, uma experiência vivida quando jovem. O homem comum é o foco da história que se segue. Descrevendo sua mocidade no serviço militar, o personagem narrador não destaca nenhuma das pessoas que fizeram parte de sua história, “absolutamente ninguém sobressaía em qualidades ou gestos meritórios”,<sup>12</sup> exceto um clarividente e desconhecido viajante cuja argúcia advinda da experiência adquirida em terras distantes, prediz e desvenda acontecimentos. Nele encontramos o reflexo das linhas traçadas por Benjamin para delinear a figura do “marujo”. Mesmo Sacha, corneteiro da tropa, “rapaz jovem e rosado”, muito parecido com o primo, não precisa “ser descrito pormenorizadamente, porque nem êste nem aquêles possuíam características especiais”.<sup>13</sup> Mas é Sacha o personagem central cuja atitude honrada causa comoção em todo o vilarejo onde o regimento estava alojado. Intentando resguardar a honestidade da pequena esposa de seu capitão, ele comete suicídio. Seu gesto assume uma notoriedade manifestada pelo numeroso cortejo fúnebre que segue seu enterro. Entretanto, ainda assim, a referência final a este jovem é quase negligente.

Afinal, quem era esse corneteiro Sacha?

Nada de especial, a não ser um mocinho rosado, de nobres sentimentos, e que envergava a farda. Não possuía qualidades excepcionais, afora a sua esplêndida juventude e um sentimento cego acerca da honra pessoal de uma mulher...<sup>14</sup>

No início de *Apenas um retrato de mulher*, os amigos do círculo de leitura também não são nomeados por Leskov. Ele não os distingue por característica alguma, tornando impossível ao leitor determinar até mesmo quem é, naquele grupo, o personagem narrador. São vozes

anônimas, ou antes, uma voz sendo o prolongamento tão harmonioso da outra que não é preciso, ou possível, discerni-las. O homem moderno, destacado da tradição, embora habituado às multidões e ao consumo de produtos fabricados em série, não sabe, como nos diz Proust, “descer até o geral e sempre [imagina encontrar-se] em presença de uma experiência que não tem precedentes no passado”.<sup>15</sup> A narrativa de Leskov termina sem nos dar explicações, sem nos garantir uma conclusão tranquilizadora. Não poderia ser de outra forma, pois cabe a nós continuarmos a história. Contudo, nos tornamos inábeis para preencher os espaços necessariamente lacunares das narrativas tradicionais e, ao ouvi-las, não acompanhamos o trabalho de urdidura, necessário para que possamos continuar fiando a história. Ao contrário, guardamos um silêncio constrangido. Se não sabemos narrar, somos, igualmente, incapazes de ouvir.

A perda da capacidade de contar histórias, ou seja, de intercambiar experiências, cala a tradição oral. O ritmo das mudanças que contribuíram para tal perda é comparável ao que presidiu “à transformação da crosta terrestre no decorrer dos milênios. Poucas formas de comunicação humana evoluíram mais lentamente e se extinguiram mais lentamente.”<sup>16</sup> Assim, a morte da tradição, em nada deve ser considerado um fenômeno moderno. Benjamin nos mostra que a narrativa tradicional foi se tornando arcaica enquanto outras formas de comunicação surgiram. Por muito tempo ela coexistiu com estas formas sem que sua autoridade fosse ameaçada: o romance é um exemplo. Não há responsáveis únicos, um conjunto de fatores, de transformações, favoreceu este silêncio. No curso do mundo, depois de muito tempo, a tradição começa a desenredar-se.

\*\*\*

Com o crescimento das cidades o “campo passou a ser associado a uma forma natural de vida – de paz, inocência e virtudes simples”.<sup>17</sup> Um lugar idealizado, longe do cotidiano agitado, perigoso e barulhento das cidades. É difícil não se deixar embalar por essa doce

voz que exalta os “velhos tempos”, os “bons” costumes de outrora. Voz perigosa enquanto alimenta um saudosismo nocivo que encanta o passado, impedindo, assim, que críticas necessárias sejam feitas ao presente. Manter-se preso ao ontem talvez seja deturpar a força da tradição que valoriza o passado porque tem na continuação dele sua sobrevivência. O campo do trabalho árduo, de camponeses expropriados e famintos não é o belo lugar com que tantos sonham. Esta vida bucólica, quase pitoresca, encobre muitas mazelas.

O campo não foi sempre o mesmo, não se conservou inalterável como é comum supor. A história da vida rural não é feita unicamente por pequenos agricultores. Caçadores, pastores, fazendeiros e empresários agroindustriais são práticas que igualmente atuaram no cotidiano campestre. A organização social “varia da tribo ao feudo, do camponês e pequeno arrendatário à comuna rural, dos latifúndios e *plantations* às grandes empresas agroindustriais capitalista e fazendas estatais”.<sup>18</sup> Assim como Benjamin nos fala de Paris como a capital do século XIX, Raymond Williams, em *A cidade e o campo*, nos conta, através da vida rural inglesa, um pouco da história anterior ao crescimento das cidades modernas, nos ajudando a compreender que a narrativa tradicional não é resultado de um modo de vida calmo, ordeiro e equilibrado. Se em uma leitura rápida de *O Narrador* encontramos o murmúrio de uma voz saudosista, é necessário parar e começar de novo.

Os poetas, pessoas letradas, filhas da aristocracia ou camponeses protegidos e educados por abastados donos de terra, cantavam o campo como lugar onde reinam a calma, a justiça e a humildade. Um investigação histórica pode nos apresentar um panorama um pouco diverso: “[...] no início da década de 1620 [...] o novo comercialismo está destruindo a velha estrutura rural e suas virtudes. É a época dos cercamentos e anexações [...]”.<sup>19</sup> As terras não cultivadas são cercadas tornando-se propriedade dos grandes produtores rurais; aquelas lavradas por pequenos agricultores são tomadas, suas famílias expulsas, suas casas queimadas. Assenhorando-se de terras que eram bem comum e saqueando terras já cultivadas, a fim de anexá-las às suas, os grandes produtores formavam latifúndios,



aumentando, assim, fortuna e poder. Além de lutar, muitas vezes, contra as intempéries, os camponeses eram alvo da brutalidade de homens com seus títulos nobiliárquicos e dos grandes produtores. Em 1516 Thomas More, em *Utopia*, fala sobre a desapropriação de terras feita pelos nobres, fidalgos e abades que destroem as pequenas casas dos campônios e suas plantações para transformá-las em pasto e alimentar seus rebanhos de ovelhas, ampliando, deste modo, a produção de uma lã fina e cara produzida naquela região.

As péssimas condições de vida e de trabalho não impediram a organização dos camponeses em grupos de resistência. No século XIX, um povoado inglês se uniu para lutar por seus direitos na divisão de terras e, em decorrência desta luta, outras comunidades se levantaram contra a dominação dos grandes produtores. Em 1830, trabalhadores quebravam máquinas, queimavam medas e enviavam cartas ameaçadoras aos proprietários, assinando-as, todos, como Capitão *Swing*. A formação de sindicatos também foi uma grande ameaça para a classe dominante. A estruturação de um deles em uma aldeia, no ano de 1834, levou à punição por degredo seis trabalhadores. “Somos homens criados à imagem de Cristo, e somos tratados como animais”.<sup>20</sup> Esta denuncia é feita no século XIV pela Great Society, uma das mais notáveis organizações inglesas de sem-terra. Mas o espírito comunitário ativo, de luta, de reação, não se mostrou em todas as épocas. Embora o sentimento de mutualidade entre os marginalizados fosse comum, nem sempre era suficiente para que grupos se insurgissem. Manter a porta de suas casas, ainda que pequenas e úmidas, abertas aos miseráveis eram costumes de generosidade conservados pelas famílias dos pequenos produtores. Contudo, essa mutualidade foi se perdendo lentamente com o processo de consolidação do capitalismo. E para contrastar com a investida impiedosa deste sistema econômico e social, é comum vermos uma retrospectiva idealista até uma sociedade orgânica firmada numa economia “natural” e “ética”. Nesta época de organização primeva dos homens – em que os povoados eram esparsos, as fazendas dispersas – encontramos, novamente, tirania e opressão.

No sentido técnico mais simples – a idéia de que se tratava de uma agricultura de subsistência ‘natural’, ainda não afetada pelos impulsos de uma economia de mercado –, já é uma noção bem duvidosa, sujeita a muitas exceções, ainda que parte dessa ênfase possa ser aceita prontamente. Porém a ordem social em que se praticava esta agricultura era tão dura e brutal quanto qualquer outra que a tenha sucedido. Mesmo se excluirmos as guerras e banditismo a que estava comumente sujeita, a infinidade de pessoas que faziam plantações, e criavam animais, e depois eram saqueadas e levadas de mãos amarradas - essa economia, mesmo em tempo de paz, era uma ordem de exploração absoluta: não só as terras mas também as pessoas eram consideradas propriedade; a maioria dos homens via-se reduzida à condição de bestas de carga, presos pelos tributos, pelo trabalho forçado, ou então ‘comprados e vendidos como animais’; ‘protegidos’ pela lei e pelos costumes apenas no sentido em que os animais e os rios são protegidos, para gerar mais trabalho, mais alimentos, mais sangue; uma economia voltada, em todas as suas relações de trabalho, para uma dominação física e econômica de caráter totalizante.<sup>21</sup>

Estranho que seja facilmente partilhada a idéia de que possa haver uma exploração de recursos naturais separada da exploração dos homens. O modo de vida rural não se constitui de ingenuidade e singeleza. Tais características, sempre atribuídas aos habitantes do campo, pertencem a uma minoria – pois certamente havia pessoas merecedoras destes adjetivos. A figura do campônio, ou caipira, – um homem simples, vindo do interior, que chega a cidade vestindo suas roupas fora de moda e falando seu linguajar jocoso – que em muitos provoca simpatia, é delineada pelos grandes produtores rurais. São eles, segundo Raymond Williams, os maiores responsáveis por criar o esteriótipo tão difundido da idiotia da vida rural. Ora, os pequenos produtores e meros lavradores não podiam sair de sua localidade porque estavam presos pelas pesadas atividades do cotidiano e pela exploração. Eram aqueles com melhores condições que iam para a cidade: grandes proprietários de terra e seus filhos, esposas de proprietário e suas filhas casadouras a procura de bons pretendentes. Casamentos bons significavam uniões vantajosas, aumento do domínio de terras e de fortuna. Ao serem, em alguns casos, ridicularizados e trapaceados estes abastados agricultores retorquiam com os padrões simples de honestidade do campo, mas seus bolsos estavam cheios do fruto do trabalho constante e penoso responsável por

abreviar a vida de camponeses permanentemente enganados, “todos os homens e mulheres cuja terra e cujo trabalho pagavam o transporte e o sustento dos outros”.<sup>22</sup> A oposição entre cidade pervertida e campo inocente nos parece absurda. Os acontecimentos na cidade foram gerados pelas necessidades da classe rural dominante. “A Revolução Industrial não transformou só a cidade e o campo: ela baseou-se num capitalismo agrário altamente desenvolvido, tendo ocorrido muito cedo o desaparecimento do campesinato tradicional”.<sup>23</sup>

A tradição oral resistiu como pôde à destruição de muitas ordens sócio-econômicas, à brutalidade, à fome... A população permaneceu analfabeta no decorrer de várias épocas e no escorregar da História, a transmissão oral foi a principal forma de comunicação por um longo tempo. O irromper da Primeira Guerra Mundial marca bruscamente a interrupção da trama fluida de experiências entrelaçadas pela voz do narrador através das gerações. Este acontecimento cala brusca e definitivamente a tradição oral. Embora não seja um fato isolado – a tradição já estava em franco declínio por diversas razões ainda tratadas nos capítulos subseqüentes – a Primeira Grande Guerra, segundo Walter Benjamin, assinala uma profunda degradação da experiência porque “manifesta, com efeito, a sujeição do indivíduo às forças impessoais e todo-poderosas da técnica, que só faz crescer e transforma cada vez mais nossas vidas de maneira tão total e tão rápida que não conseguimos assimilar essas mudanças pela palavra”.<sup>24</sup> Submetendo-se a esta violência, os combatentes voltam mudos dos campos de batalha.

\*\*\*

O segundo capítulo de *O tempo recuperado* narra uma Paris modificada pela Primeira Guerra Mundial. No céu os aviões franceses protegem a cidade de aeronaves inimigas e suas bombas: o que antes, num bucólico passeio a cavalo em Balbec, fora objeto de admiração e encanto, tornou-se ameaça de morte. Com alguns dias de licença, o marquês

de Saint-Loup deixa os campos de batalha e faz uma visita ao personagem narrador, seu conhecido amigo. O terror da guerra e suas marcas impressas no indivíduo são descritas nesse trecho cheio das belas imagens tão características da escrita proustiana.

Quando Saint-Loup entrou em meu quarto, acerquei-me dele com a sensação de timidez, com a impressão de sobrenatural que comunicavam no fundo todos os combatentes em licença, e que se experimenta diante das vítimas de um mal mortal, que entretanto ainda se levantam, se vestem, passeiam. [...] era das paragens mortuárias, às quais tornariam, que vinham passar um instante conosco, incompreensíveis para nós, enchendo-nos de ternura, de susto e de senso de mistério, como os mortos invocados, que vislumbramos, um segundo, sem ousar interrogá-los, e que, aliás, quando muito responderiam: “Não poderíeis fazer uma idéia”. Porque é extraordinário até que ponto quer se trate dos escapados da morte, que são os combatentes entre os vivos, quer de espíritos que um médium hipnotiza ou chama, o único efeito do contato com o mistério é aumentar, se possível, a insignificância das palavras. Dominado por essa impressão, abordei Robert, cuja cicatriz na testa era mais augusta e misteriosa do que a marca deixada no solo pelo pé de um gigante. E não ousei fazer-lhe perguntas, e ele só me disse palavras simples, muito semelhantes às de antes da guerra, como se, a despeito dela, as criaturas ainda fossem o que dantes eram [...].<sup>25</sup>

O susto das trincheiras anula a palavra, não porque ela perde a eficácia, mas porque o indivíduo não consegue suportar essa vivência. O silêncio não é vestígio do indizível mas daquilo que não pôde ser vivenciado. A força da guerra é tamanha que transborda no indivíduo impedindo-o de integrar este evento emocional ou mentalmente. Assim, mais tarde, a esses “acontecimentos transbordantes”, como nos diz Márcio Seligmann-Silva, Freud dá o nome de trauma. O trauma ocorre quando há uma falha, provocada por um sobressalto, no mecanismo de proteção contra estímulos. Na tentativa de superar o trauma, e de se proteger, os combatentes jamais deixarão de rever as cenas da guerra.

A palavra não consegue mais dizer, ela segue oca. Desamparados em meio a explosões está o homem que ainda ouviu histórias, que ainda não era órfão. O silêncio é também um sintoma da dor do abandono. E, como passar é menos que superar, a tradição vai

assumindo um anacronismo mesmo insuficiente para sepultá-la. Por muito tempo ela ainda sobrepassa em ruínas e faz sentir a angústia do seu desterro.

\*\*\*

Um dia, encontrando num livro de Bergotte, a propósito de uma velha criada, um gracejo que a magnífica e solene linguagem do escritor ainda tornava mais irônico, mas que era o mesmo que eu muitas vezes fizera a minha avó, falando de Francisca, [...] pareceu-me de súbito que a minha humilde vida e os reinos da verdade não estavam tão separados como supusera, que chegavam até a coincidir em certos pontos, e chorei de alegria e confiança sobre as páginas dos escritos, como nos braços de um pai reencontrado.<sup>26</sup>

Se a sabedoria é o lado épico da verdade, com o declínio da experiência o sábio perde sua autoridade porque seu conselho se torna inútil e indesejado. Dar e pedir conselhos são atividades essencialmente narrativas. Aquele que pede um conselho precisa contar sua história e aquele que o dá precisa continuar esta história. A decadência do sábio instaura um estado de desorientação (em alemão, desorientado é *ratlos*: *Rat*, conselho, *los* partícula que indica falta). Isolado em sua perplexidade, Riobaldo, personagem de *Grande sertão: veredas* – romance de Guimarães Rosa –, não só é desprovido de conselhos (*ratlos*) como também os despreza: “Tirante que não pedi conselhos. Mal não houvesse: mas pedir conselho – não ter paciência com a gente mesmo; mal hajante...”<sup>27</sup> Para Riobaldo, só é preciso saber paciência, a resposta se procura sozinho, em si mesmo. Os valores coletivos são expostos a uma erosão voraz e por esse terreno desgastado o indivíduo solitário vagueia. Na agonia do sábio e no dilaceramento da *Erfahrung* (experiência), Benjamin forja o conceito de *Erlebnis* (vivência). Contrapondo-se a *Erfahrung*, memória da tradição, *Erlebnis* é a memória fragmentada do indivíduo moderno isolado em sua interioridade. Essa personalidade inefável torna o falar coisa destinada a nós mesmos. Assim, a verdade deixa de ser transmissível para transforma-se numa descoberta particular. Este movimento de individuação também é percebido nas mudanças de organização do espaço. A arquitetura

moderna passa a valorizar o interior, fazendo das residências um refúgio contra o anonimato das ruas. Casas burguesas feitas para manter os rastros de seus habitantes. Na tranqüilidade e no silêncio de seu lar, trancado no abismo de si mesmo, o homem moderno torna-se cada vez mais inapto à comunicação. O esforço inútil de se comunicar é um tema recorrente em Proust. Para ele, a amizade não passa de uma conversa com a mobília<sup>28</sup>, ainda que o interlocutor seja dotado de uma conversação das mais inteligentes. *Em busca do tempo perdido*, nos traz diversas reflexões sobre o desprezo do personagem narrador às longas palestras, íntimas ou dos salões que freqüentava em sociedade. Esta afirmação pode soar paradoxal enquanto grande parte da obra de Proust se passa em encontros sociais. Mas é o que ele nos diz clara e ironicamente neste trecho de *O caminho de Guermantes*.

Já disse [...] o que penso da amizade, a saber: que é tão pouca coisa que me custa compreender que homens de algum gênio, como por exemplo Nietzsche, tenham tido a ingenuidade de atribuir-lhe certo valor intelectual [...]. Sim, sempre foi para mim um espanto ver que um homem que extremava a sinceridade consigo mesmo até o ponto de afastar-se, por escrúpulo de consciência, da música de Wagner, tenha imaginado que a verdade possa realizar-se nesse modo de expressão confuso e inadequado por natureza que são em geral os atos e em particular as amizades, e que possa haver uma significação no fato de deixar o trabalho para ir ver a um amigo e chorar com ele ao saber da falsa notícia do incêndio do Louvre. Em Balbec, eu acabara achando o prazer de brincar com moças menos funesto à vida espiritual, à qual pelo menos se conserva estranho, do que a amizade, cujo esforço inteiro consiste em fazer-nos sacrificar a única parte real e incomunicável (a não ser por meio da arte) de nós mesmos, a um eu superficial que não acha, como o outro, alegria em si mesmo, mas sente um confuso enternecimento de sentir-se sustentado por estacas exteriores, hospedado numa individualidade estranha [...]. Mas, quaisquer que fosse as minhas opiniões sobre a amizade, ainda só no tocante ao prazer que me proporcionava, de qualidade tão medíocre que se parecia a algo de intermediário entre o cansaço e o fastio, não há beberagem tão funesta que não possa a determinadas horas ser deliciosa e reconfortante [...].<sup>29</sup>

Órfão e isolado em sua vivência, o homem moderno tem no romance uma companhia. Embora exista desde a Antiguidade, é com o fortalecimento da classe burguesa que o romance encontra as condições favoráveis ao seu florescimento. Atrelado necessariamente

ao livro, o surgimento da imprensa teve grande importância para a sua difusão. Se a narrativa oral envolvia o narrador em sua rede de sentido, “o romance anuncia a profunda perplexidade de quem vive”<sup>30</sup>. Ao narrar uma história, ele não mergulha na vida do indivíduo para compor um aprendizado, como acontecia na tradição. Ao acompanhar as aventuras do herói romanesco, o leitor esquece-se de si: olhos fitos nas páginas do livro, ele espera encontrar um sentido para sua vida da mesma forma que o personagem, por isso, a morte, figurada ou verdadeira, do herói, é aguardada com avidez. Entretanto, o romance não é capaz de sugerir uma continuação à história do leitor. Assim, ao se deparar com a última página do livro, embora tenha permanecido em sua expectativa, ele ainda se vê sozinho e desorientado (ou desaconselhado, o mesmo adjetivo em alemão: *ratlos*). No prefácio à tradução francesa da obra de John Ruskin, *Sésame et les Lys*, intitulado *Sobre a leitura*, Marcel Proust, ávido leitor, nos fala desta frustração deixada ao final de cada romance.

Queríamos tanto que o livro continuasse, e, se fosse possível, obter outras informações sobre todos os personagens, saber agora alguma coisa de suas vidas, empenhar a nossa em coisas que não fossem totalmente estranhas ao amor que eles nos haviam inspirado e de cujo objeto de repente sentíamos falta, não ter amado em vão, por uma hora, seres que amanhã não seriam mais que um nome numa página esquecida, num livro sem relação com a vida e sobre cujo valor nos enganamos totalmente pois sua sorte aqui embaixo [...] não era, como havíamos acreditado, conter o universo e o destino, mas sim ocupar um lugar estreitinho na biblioteca [...].<sup>31</sup>

Ainda que o homem moderno não encontre amparo para si no romance, o sábio, nada pode lhe dizer. A sabedoria – cuja tarefa é sustentar sempre o mesmo: a tradição – se torna opressora e sinônimo da mediocridade. Em sua juventude, Benjamin escreve um pequeno ensaio chamado *Experiência*, no qual faz veementes protestos contra a sabedoria. A tradição oral encontra-se em tamanha ruína que viver sob seu domínio é “manter relação com o vulgar, com aquilo que é o ‘eternamente-ontem”<sup>32</sup>. Impor a experiência aos mais jovens é lançar sobre seus ombros um fardo.

[...] uma vez que o filisteu jamais levanta os olhos para as coisas grandiosas e plenas de sentido, a experiência transformou-se em seu evangelho. Ela converte-se para ele na mensagem da vulgaridade da vida. Ele jamais compreendeu que existe outra coisa além da experiência, que existem valores que não se prestam à experiência – valores a cujo serviço nos colocamos.<sup>33</sup>

A continuidade harmônica, em que todos partilham a mesma verdade, necessária à cessão de conselhos, é fendida pelo silêncio que produz verdades múltiplas, e admitir “verdades múltiplas seria admitir o absurdo do mundo.”<sup>34</sup> Atônito com o que se apresenta a sua volta, o homem moderno precisa criar nexos, dar sentido aos escombros diante de si.

\*\*\*

Durante um século e meio, a atividade literária cotidiana se movera em torno dos periódicos. Por volta de 1830, as belas-lettras lograram um mercado nos diários. As alterações trazidas para a imprensa pela Revolução de Julho se resumem a introdução do folhetim. Durante a Restauração, números avulsos de jornais não podiam ser vendidos; só quem fosse assinante podia receber um exemplar. Quem não pudesse pagar a elevada quantia de 80 francos pela assinatura anual ficava na dependência dos cafés, onde, muitas vezes, grupos de várias pessoas rodeavam um exemplar. Em 1824 havia em Paris 47 mil assinantes de jornal; em 1836 eram 70 mil, e em 1846, 200 mil.<sup>35</sup>

Por muito tempo o romance esteve à margem da narrativa tradicional. Mas, encontrando na burguesia ascendente elementos propícios ao seu desenvolvimento, a narrativa oral iniciou seu declínio. O capitalismo consolidado exige urgência. Os meios de transporte são aprimorados para facilitar a movimentação dos corpos, a produção artesanal de objetos ganha escala industrial e a informação surge como principal meio de comunicação. Sua força aniquila a narrativa oral e ameaça até mesmo o romance. Ela, em sua fórmula, deve ser de compreensão rápida e o fato narrado possível de verificação imediata. Sua existência dura o tempo da novidade. Enquanto nas histórias orais a força germinativa está na falta de explicações, na informação, sobram esclarecimentos. Esta clareza faz com que nada reste



para pensar, assim, ela pode ser assimilada e consumida rapidamente deixando o espaço livre para o jornal do dia seguinte. “Villemessant, o fundador do *Figaro*, caracterizou a essência da informação com uma fórmula famosa. ‘Para meus leitores’, costumava dizer, ‘o incêndio num sótão do Quartier Latin é mais importante que uma revolução em Madri’”.<sup>36</sup> Nesta forma de comunicação, o saber que vem de longe, acumulado no tempo ou em terras distantes, não tem lugar. A única verdade que pode interessar é aquela cuja possibilidade de nos atingir é forte e direta. Somos informados todos os dias acerca de diversos assuntos e de muitos lugares, no entanto, não temos o que contar. “Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio”.<sup>37</sup>

\*\*\*

Como seria isso possível, como poderia o mundo durar mais do que eu, já que eu não estava perdido nele, ele é que estava contido em mim [...]”<sup>38</sup>

Em *Experiência e pobreza*, há uma história exemplar: um pai, no leito de morte, transmite uma experiência aos filhos. Esta mensagem não é entendida imediatamente, os filhos fazem alguns esforços inúteis, até compreender, com o passar dos meses, o que o pai lhes deixou. O tempo sazona a experiência. Passando, demoradamente, ele dispõe em camadas transparentes, umas sobre as outras, a experiência do homem tradicional como numa aquarela na qual cores diáfanas se misturam para formar outras, mas sem deixar que os traços individuais de cada cor se percam. A harmonia do homem tradicional com a natureza lhe dá uma compreensão conciliadora do tempo e da morte. “A morte é a sansão de tudo o que o narrador pode contar”<sup>39</sup>. Nela a vida se cumpre, a experiência do narrador é legitimada. Nada mais pode ser modificado, a vida está *per-feita*, “um homem que morre aos trinta e cinco anos aparecerá sempre, na *rememoração*, em cada momento de sua vida, como um homem que morre com trinta e cinco anos”.<sup>40</sup> Daí a autoridade atribuída ao moribundo no momento de sua morte. A casa é aberta a este acontecimento e aos olhos de muitos o doente expira. Com o enfraquecimento da tradição, o moribundo é recolhido em

instituições higiênicas. Nada mais tem a dizer e, mesmo que ainda o tivesse, sua palavra não só é desprezada como também repudiada. A morte é banida do meio social, escondida em asilos, sanatórios, hospitais. A falta de um discurso unificador, de uma tradição que envolva esta época em sua rede de sentido, desampara o homem moderno cuja angústia de uma vida vazia de significado imprime uma constante sensação de que algo há ainda por fazer.

Um dos contos de Agnon tem como epígrafe o seguinte trecho do Midrasch, livro rabínico de exegese da Torá: “Deus está sentado e constrói escadas”. O acúmulo no tempo de experiências individuais e coletivas é descrito por Benjamin como uma escada gigantesca. Nela o narrador se move livremente. Desce e sobe os degraus de sua experiência. Degraus construídos de uma matéria estranha a nós: a junção de individual-coletivo, que, malaxada, como nos processos químicos, é a base da tradição. À esta substância vigorosa nem o “mais profundo choque da experiência individual, a morte”<sup>41</sup>, é capaz de fragilizar. Mas o tempo começa a carcomer esta longa escadaria e, em meio a buracos, desníveis e degraus quebradiços, o narrador vai perdendo mobilidade; um desgaste lento e eficaz. Com a tranqüilidade do moribundo que tem na morte a sansão de sua experiência, a tradição oral expira. Morte anunciada, morte amplamente conhecida. Interessa-nos mais uma vez falar sobre ela porque “[t]alvez seja a mistura com a poeira de nossas moradas demolidas o segredo que nos faz sobreviver.”<sup>42</sup>

## Notas

- <sup>1</sup> PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. 5. ed. Trad. Mario Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 1981. p. 44.
- <sup>2</sup> AGNON, Sch. I. A Carta. In: \_\_\_\_\_. *Novelas de Jerusalém*. Trad. J. Guinzburg. Perspectiva: São Paulo, 1967. p. 287.
- <sup>3</sup> BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197.
- <sup>4</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. p. 58.
- <sup>5</sup> OLIVEIRA, Bernardo B.C. de. Walter Benjamin e as narrativas. Algumas considerações a partir de Machado de Assis. In: PESSOA, Fernando (Org.). *Arte no pensamento*. Vitória: Seminários Internacionais Museu Vale do Rio Doce, 2006. p. 232.
- <sup>6</sup> BENJAMIN, op. cit., p. 199, nota 3.
- <sup>7</sup> Ibid., p. 206.
- <sup>8</sup> Ibid., p. 204.
- <sup>9</sup> Id. A crise do romance: sobre Alexandersplatz, de Döblin. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 55.
- <sup>10</sup> BENJAMIN, op. cit., p. 201, nota 3.
- <sup>11</sup> LESKOV, Nikolai. Apenas um retrato de mulher. Trad. Otto Schneider. São Paulo: Melhoramentos, [19--]. p. 11.
- <sup>12</sup> Ibid., p. 14.
- <sup>13</sup> Ibid., p. 16.
- <sup>14</sup> Ibid., p. 61.
- <sup>15</sup> PROUST, Marcel. *O caminho de Guermantes*. 8. ed. Trad. Mario Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 1988. p. 378.
- <sup>16</sup> BENJAMIN, op. cit., p. 202, nota 3.
- <sup>17</sup> WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das letras, 1989. p. 11.
- <sup>18</sup> Ibid.
- <sup>19</sup> Ibid., p. 23.
- <sup>20</sup> Ibid., p. 119.
- <sup>21</sup> Ibid., p. 59.
- <sup>22</sup> Ibid., p. 79.
- <sup>23</sup> Ibid., p. 12.
- <sup>24</sup> GAGNEBIN, op. cit., p. 59, nota 4.

- <sup>25</sup> PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. 15. ed. Trad. Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 2004. p. 58.
- <sup>26</sup> Id. op. cit., p. 87, nota 1.
- <sup>27</sup> ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 376.
- <sup>28</sup> PROUST. op. cit., p. 156, nota 25.
- <sup>29</sup> Id. op. cit., p. 356, nota 15.
- <sup>30</sup> BENJAMIN, op. cit., p. 201, nota 3.
- <sup>31</sup> PROUST, Marcel. *Sobre a leitura*. 4ª ed. Trad. Carlos Vogt. Campinas, SP: Pontes, 2003. p. 24.
- <sup>32</sup> BENJAMIN, Walter. Experiência. In: \_\_\_\_\_. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. 1.ed. Trad. Marcus Vinicius Massari. São Paulo: Duas Cidades, 2002. p. 22.
- <sup>33</sup> Ibid.
- <sup>34</sup> FLUSSER, Vilén. Agnon, ou o engajamento no rito. In: AGNON, Sch. I. A Carta. In: \_\_\_\_\_. *Novelas de Jerusalém*. Trad. J. Guinzburg. Perspectiva: São Paulo, 1967. p. 8.
- <sup>35</sup> BENJAMIN, Walter. Paris do segundo império. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 3. ed. Trad. José M. Barbosa e Hemerson A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 23.
- <sup>36</sup> Id., op. cit., p. 202, nota 3.
- <sup>37</sup> Ibid., p. 203.
- <sup>38</sup> PROUST, Marcel. *À sombra das raparigas em flor*. Trad. Mario Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 1984. p. 391.
- <sup>39</sup> BENJAMIN, op. cit., p. 208, nota 3.
- <sup>40</sup> Ibid., p. 213.
- <sup>41</sup> Ibid., p. 215.
- <sup>42</sup> Id. Infância em Berlim por volta de 1900. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas II: rua de mão única*. 5. ed. Trad. Rubens R. Torres Filho e José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995. 105.

## CAPÍTULO 2

A lembrança é a relíquia secularizada.

A lembrança é o complemento da “vivência”, nela se sedimenta a crescente auto-alienação do ser humano que inventariou seu passado como propriedade morta. No século XIX, a alegoria saiu do mundo exterior para se estabelecer no mundo interior. A relíquia provém do cadáver, a lembrança, da experiência morta, que, eufemisticamente, se intitula vivência.<sup>1</sup>

Habitando as cidades movimentadas, barulhentas e perigosas, que surgem a partir do século XIX, o cidadão está sujeito a receber, em todas as direções e a todo o momento, violentos estímulos sensoriais, ou choques, cuja constante exposição leva a um intrincado treinamento dos sentidos no qual o olhar sobrecarrega-se de funções de segurança.<sup>2</sup> Ao andar pelas ruas, imagens isoladas acumulam-se diante dos olhos. Um “caleidoscópio dotado de consciência”, Baudelaire assim nomeia o homem moderno: o menor movimento e a posição das imagens é alterada. Não é por acaso que nesse período surja uma diversidade de brinquedos óticos: panoramas, dioramas, cosmoramas, pleoramas, diafanoramas. Os meios públicos de transporte foram também responsáveis por fazer da visão o sentido preponderante sobre os demais. A inexistência de um discurso que enrede a profusão de imagens que, por um curto instante, se fixa na retina, faz de cada visão um fato isolado. Virgínia Woolf, em *Orlando*, ao narrar um passeio de carro pelas ruas de Londres no início do século XX, relaciona uma multidão de quadros isolados e incompletos que irrompem diante do observador.

Old Kent Road estava muito cheia na quinta-feira, 11 de outubro, 1928. Gente transbordava das calçadas. Havia mulheres com sacolas de compras. Crianças corriam. Nas lojas de fazendas havia liquidações. As ruas alargavam-se e estreitavam-se. Longas perspectivas diminuíram e fundiam-se. Aqui, um mercado. Aqui, um funeral. Aqui, uma procissão, com bandeiras onde se lia “Ra-Un”, mas o que mais? A carne estava muito vermelha. Os açougueiros esperavam às portas dos açougues. As mulheres quase perdiam os calcanhares, cortados. Amor Vin – escrito sobre uma sacada. Uma mulher à janela de um quarto, profundamente contemplativa, absolutamente imóvel. Applejohn e Applebed, Agentes Fun...

Nada podia ser visto por inteiro nem lido do início ao fim. O que se via iniciar – como dois amigos que se encontravam, um de cada lado da rua – nunca se via terminar. Depois de vinte minutos o corpo e a mente ficavam semelhantes a pedaços de papel rasgados caindo de um saco, e de fato a impressão que se tem quando se sai de Londres num carro em alta velocidade lembra tanto o esfacelamento da consciência que precede a inconsciência e talvez a própria morte que não está claro até que ponto se pode dizer que Orlando estava existindo naquele instante exato. E teríamos substituído Orlando por uma pessoa inteiramente desmontada [...].<sup>3</sup>

É através da percepção que compomos a memória, portanto, a lembrança nos vem como um acontecimento seccionado. Colecionamos imagens emolduradas de nosso passado. O que Benjamin chama de vivência (*Erlebnis*) é um tipo de memória marcada pelo choque. O choque compõe as lembranças do cidadão, quadros do passado ou o que Marcel Proust chama de memória voluntária.

\*\*\*

A obrigação fundamental do Hábito, em torno à qual descreve os arabescos fúteis e entorpecentes de seus próprios excessos, consiste no perpétuo ajustar e reajustar de nossa sensibilidade orgânica às condições de seus mundos. O Sofrimento representa a omissão desse dever, seja por negligência ou ineficácia; o Tédio representa seu cumprimento adequado. O pêndulo oscila entre esses dois termos: Sofrimento – que abre uma janela para o real e é a condição principal da experiência artística –, e Tédio – com seu excército de ministros higiênicos e apumados, o Tédio que deve ser considerado como o mais tolerável, já que o mais duradouro de todos os males humanos.<sup>4</sup>

Com picaretas, pás, carroças, enxadas o Barão de Haussmann, ministro de Napoleão III, em meados do século XIX, empreende uma reforma total na cidade de Paris. Becos, ruas estreitas, calçadas irregulares desaparecem para darem lugar aos belos boulevares haussmanianos. Os bairros operários são destruídos e removidos para o subúrbio, assim, a pobreza é encoberta ao mesmo tempo em que, com recursos públicos, os cofres burgueses são beneficiados. O alargamento das ruas alinhando as fachadas dos edifícios e a inserção de diversos monumentos nacionais dão uma aparência de unidade à fragmentação urbana.

A cidade projetada por Haussmann entedia os franceses enquanto uniformiza a paisagem. Em *Dialética do olhar*, Susan Buck-Morss cita um trecho, extraído por Benjamin, das memórias do ministro.

Napoleão: Você está certo em afirmar que o povo francês, considerado tão mutável, no fundo, é o mais rotineiro do mundo!

[Haussmann:] Estou de acordo [...] Provavelmente eu cometi a dupla injustiça de haver perturbado a população de Paris, transtornando (*bouleversant*), “boulevardizando” (*boulevardisant*) todas as seções da cidade e entediando os franceses, ao obrigá-los a ver, no entanto, a mesma cena, no mesmo cenário.<sup>5</sup>

O embelezamento da cidade, chamado por Benjamin de “embelezamento estratégico”, não descuida de fazer com que o caminho entre os bairros populares e os quartéis sejam mais curtos, e menos ainda de tornar impraticáveis a construção de barricadas. Mudanças que obstam a guerra civil e favorecem a movimentação. Os boulevares tornam rápido o trânsito dos carros e as largas calçadas facilitam a caminhada do viandante. As estações de trem passam a ser as portas de Paris, “[...] a estrada de ferro não apenas dependeu da produção industrial, mas também permitiu sua expansão, com amplas redes para o transporte de matérias-primas e mercadorias e a reestruturação do espaço rural e urbano como locais de circulação”.<sup>6</sup>

O capitalismo exige premência. As calçadas rolantes apresentadas na Exposição Mundial de Chicago, em 1893, e na Exposição de Paris, em 1900, são um exemplo da necessidade de meios para acelerar o transporte. As leis que regem o capital não cultivam nada que não possa ser abreviado, como diz Benjamin ao citar Paul Valéry em *O narrador*. Na produção artesanal, o tempo é ditado pela natureza; na modernidade, métodos para acelerar os processos naturais são desenvolvidos. A cidade de Haussmann amplia os limites de movimentação e acelera seu ritmo. Assim, as noções de tempo e espaço são bruscamente alteradas. Marcel Proust, em *Sodoma e Gomorra*, descreve o sobressalto causado por seu

primeiro passeio de automóvel. A velocidade neste novíssimo meio de transporte confunde seu senso de localização dos povoados nos arredores de Balbec sem, no entanto, deixar de maravilhá-lo diante de novas possibilidades.

[...] o carro, avançando, franqueou de um só ímpeto vinte passos de um excelente cavalo. As distâncias não são mais que a relação entre o espaço e o tempo e com estes variam.<sup>7</sup>

[...] Eu sabia que Beaumont era algo de muito curioso, de muito longe, de muito alto, não tinha a mínima idéia da direção em que se achava, pois nunca havia tomado o caminho de Beaumont para ir a outro lugar; levava-se de resto muito tempo de carro para chegar até lá. [...] Mas o automóvel, que não respeita nenhum mistério, depois de haver ultrapassado Incarville, cujas casas eu ainda tinha nos olhos, como descêssemos a costa do atalho que vai dar a Parville, avistando o mar de um terraplano onde nos achávamos, perguntei como se chamava aquele lugar e, antes mesmo que o chofer houvesse respondido, reconheci Beaumont, a cujo lado assim passava sem o saber de cada vez que tomava o pequeno trem de ferro, pois ficava a dois minutos de Parville. [...] assim Beaumont, ligado de súbito a locais de que o supunha tão distinto, perdeu seu mistério e tomou seu lugar na região [...].<sup>8</sup>

\*\*\*

Os avanços tecnológicos da metrópole dilaceram a experiência (*Erfahrung*). A vivência (*Erlebnis*) da multidão, da rua, do trabalho nas fábricas, altera a percepção do cidadão. “[...] mover-se através do tráfego implicava uma série de choques e colisões para cada indivíduo. Nos cruzamentos perigosos, inerções fazem-no estremecer em rápidas seqüências, como descargas de uma bateria. Baudelaire fala do homem que mergulha na multidão como em um tanque de energia elétrica”.<sup>9</sup> Ao receber esses choques, a consciência age na tentativa de apará-los. Caminhando pelas ruas, o cidadão tem seus sentidos alerta a todo o tempo. No exercício da percepção, a prevenção contra o sobressalto reduz, assim, a energia do choque. Esse treinamento desenvolve o que Freud, em *Além do princípio do prazer*, chama de um preparo para a angústia. “A ‘angústia’ descreve um estado particular de esperar o perigo ou preparar-se para ele, ainda que possa ser desconhecido. [...] Não acredito que a



angústia possa produzir neurose traumática; nela existe algo que protege o seu sujeito contra o susto e, assim, contra as neuroses de susto”.<sup>10</sup> Quanto mais o consciente estiver preparado para receber as impressões, menos traumáticas elas serão e mais estéril e enfadonha será a recordação do fato. Isso porque o consciente “se caracteriza pela peculiaridade de que nele (em contraste com o que acontece nos outros sistemas psíquicos) os processos excitatórios não deixam atrás de si nenhuma alteração permanente em seus elementos, mas exaurem-se, por assim dizer, no fenômeno de se tornarem conscientes”.<sup>11</sup> A lembrança contida na consciência é mera reprodução de um passado isolado e esvaziado pela repetição. No entanto, se a consciência falha em sua tarefa de aparar os choques, a violência do acontecimento ultrapassa os limites da aceitação e crava sua marca permanentemente no indivíduo. Logo, são “traumáticas’ quaisquer excitações provindas de fora que sejam suficientemente poderosas para atravessar o escudo protetor”.<sup>12</sup> A repetição ocupa, nesse intrincado meio de proteção, uma importante função tanto para evitar traumas futuros quanto para evitar que traumas recentes desenvolvam uma neurose. Lembrar exaustivamente situações úteis, já vividas, ameniza a força da situação presente. “Talvez cada noite aceitemos o risco de viver, durante o sono, sofrimentos que consideramos nulos e não acontecidos, porque serão suportados no decurso de um sono sem consciência”.<sup>13</sup> Assim, o sonho e a lembrança contribuem para o desenvolvimento da angústia que amortece o choque, embora não sejam formas eficazes de evitar traumas futuros. Ambos são mecanismos de defesa que chegam atrasados, repetem situações já vividas, como diz Freud, mas não são capazes de proteger contra as que ainda estão por vir, se estas superarem em força, as situações passadas. Mas, ainda que o sistema de proteção falhe, habituando-se ao choque, é possível passear tranquilamente pela cidade. Este mecanismo de proteção treina o sistema sensorial a tal ponto que ao transeunte - diante dos riscos impostos pela caminhada nas ruas apinhadas de gente, desviando-se de encontrões e dos carros - é comum entregar-se à distração, fazendo-se novamente vigilante da ação executada diante de um sobressalto. A rua, aos poucos, se torna espaço de permanência. E se nos adiantarmos até o labirinto de caminhos intermináveis de Nova York, já no final do

século XX, vemos o habitante das metrópoles, descrito por Paul Auster, confortável ao vagar pela cidade, mesmo acolhido.

Toda vez que saía para dar uma volta, tinha a sensação de que estava deixando a si mesmo para trás e, ao se entregar ao movimento das ruas, ao reduzir-se a um olhar observador, ele se descobria apto a fugir da obrigação de pensar, e isso, mais do que qualquer outra coisa, lhe trazia uma certa paz, um saudável vazio interior. O mundo estava fora dele, em volta, à frente, e a velocidade com que o mundo se modificava sem parar tornava impossível para Quinn deter-se em qualquer coisa por muito tempo. O movimento era a chave da questão, o ato de colocar um pé adiante do outro, e se abandonar ao fluxo do próprio corpo. Ao caminhar sem rumo, todos os lugares se tornavam iguais e já não importava mais onde estava.<sup>14</sup>

Na modernidade, ver se torna o sentido mais imediato e, por desenvolvermos este hábito, nos fizemos cegos. A percepção habituada ao cotidiano das cidades deslumbra a vista para o resto da vida “porque a devoção perniciosa ao hábito paralisa nossa atenção, anestesia todas as servas da percepção cuja cooperação não lhe seja absolutamente essencial”.<sup>15</sup> Todos os dias dezenas de imagens passam por nossas retinas, atentamos para algumas e outras somem como vultos. Por muito tempo, os sentidos foram assim preparados com o fim de atender aos chamados do trabalho e do consumo capitalistas.

Parte da lógica cultural do capitalismo exige que aceitemos como *natural* a mudança rápida da nossa atenção de uma coisa para outra. O capital, como troca e circulação aceleradas, necessariamente produz esse tipo de adaptabilidade perceptiva humana e torna-se um regime de atenção e distração recíprocas.<sup>16</sup>

O choque está fundamentalmente inserido na obra baudelairiana. O poeta pretende apará-lo e, para tanto, ele repete na poesia o sobressalto das ruas.

A rua em torno era um frenético alarido.  
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,  
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa  
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Pernas de estátua, era-lhe a imagem nobre e fina.  
 Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia  
 No olhar, céu lívido onde aflora a ventania,  
 A doçura que envolve e o prazer que assassina.

Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade  
 Cujos olhos me fazem nascer outra vez,  
 Não mais hei de te ver senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! *nunca* talvez!  
 Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,  
 Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!<sup>17</sup>

Em *A uma passante*, o homem que caminha entre a multidão é assaltado pela visão de uma mulher que passa. Diante desta imagem, ele sente seu corpo crispar-se. A tradução de Ivan Junqueira - “Qual bizarro basbaque, afoito eu lhe bebia” - não deixa claro a contração dolorosa do corpo do homem enquanto observa a passante. No original - “*Moi, je buvais, crispé comme un extravagant*” - o corpo se contrai num espasmo ao ser surpreendido pela mulher anônima que cruza seu caminho e, num átimo, desaparece novamente na multidão. O homem encanta-se com um amor “à última vista”.<sup>18</sup> Este soneto “[...] apresenta a imagem de um choque, quase mesmo a de uma catástrofe”,<sup>19</sup> nos diz Benjamin. A multidão dá a possibilidade do encontro ao habitante da cidade, ao mesmo tempo em que o impossibilita, oferece-lhe a segurança do anonimato tanto quanto o ameaça com ele, fascina-o e lhe dá aversão.

\*\*\*

A cidade moderna nasce em ruínas. Aqueles que nela residem, em sua vivência, habituam-se ao mutismo e ao isolamento. A perda de um discurso unificador imerge o século XIX em um estado de desorientação (*ratlos*). As novas tecnologias fazem com que os habitantes da cidade sejam cada vez menos dependentes uns dos outros. Benjamin vê, a partir da invenção do fósforo no século XIX, “surgir uma série de inovações que têm uma coisa em comum: disparar uma série de processos complexos com um simples gesto”.<sup>20</sup> É surpreende notar como o autor de *Sobre alguns temas em Baudelaire*, chega ao *click* do fotógrafo a partir da

invenção do fósforo e nos deixa ainda entrever que, neste gesto fácil de pressionar um dedo, está claramente em germe a tecnologia digital contemporânea. Obter o essencial ao menor esforço. A comodidade trazida pelas novas invenções livra as pessoas da necessidade de cooperação. Vizinhos tornam-se estranhos vistos diariamente.

O habitante dos grandes centros urbanos [...] incorre novamente no estado de selvageria, isto é, de isolamento. A sensação de dependência em relação aos outros, outrora permanentemente estimulada pela necessidade, embota-se pouco a pouco no curso sem atritos do mecanismo social. Qualquer aperfeiçoamento deste mecanismo elimina certas formas de comportamento, certas emoções...<sup>21</sup>

Uma multidão de anônimos não é segura. “É quase impossível [...] manter boa conduta numa população densamente massificada, onde cada um é por assim dizer, desconhecido de todos os demais, e não precisa enrubescer diante de ninguém”.<sup>22</sup> Métodos de ordenação e controle surgem para refrear essa massa instável. Numeração das casas, classificação dos corpos, datiloscopia são algumas das formas que tentam remediar “a perda de vestígios que acompanha o desaparecimento do ser humano nas massas das cidades grandes”.<sup>23</sup> A burguesia sente-se ameaçada diante da dissolução das marcas individuais e, portanto, sua casa transfoma-se em seu invólucro protetor (FIGURA 1.1). A confecção de caixas sob medida para objetos pessoais – objetos estes produzidos em série –, tirando-os de vista, guarda a intimidade do seu proprietário. Negando o vazio deixado pela fragmentação da experiência, o burguês tenta colar os cacos, restituir a tradição dilacerada. Deste modo, há uma tentativa de restaurar um tempo mítico de harmonia com a natureza. A industrialização traz novos materiais, tais como ferro, o aço, o vidro, cujas potencialidades são limitadas porque contidas em velhas formas (FIGURA 1.2). O vidro, como material transparente que tudo mostra e não deixa marcas, não ganha as casas burguesas, mas tem o uso restrito às construções com fins práticos, como pavilhões para as Exposições Mundiais. Sobre o novo pesa um olhar arcaizante que quer encontrar o futuro sob as formas do passado a fim de

escamotear a falta, a desorientação. Benjamin, em *Experiência e Pobreza*, faz uma crítica veemente a essa tentativa de negar o novo.

Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? [...] é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie.

Barbárie? Sim. Respondemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para esquerda.<sup>24</sup>

O movimento surrealista, Le Corbusier, James Ensor, Grandville, Eugène Atget, dentre tantos outros, são os que assumiram a perda, a ruína da tradição. Não tentaram preencher o nada só para que sua angústia não os asfixiasse, mas fizeram do anonimato e da fragmentação da cidade, do isolamento do homem e sua transformação em consumidor uma barbárie positiva. O uso do ferro como estrutura, sem imitações ou disfarces, aconteceu primeiro em construções úteis e de uso público, como oficinas, fábricas e estações de trem. A estufa de plantas “foi a fonte de toda a arquitetura de ferro e vidro no sentido contemporâneo”<sup>25</sup> (FIGURA 1.3). “[...] assim a imaginação inspirada pelas ‘formas criativas’ da tecnologia, e separada dos fins puramente estéticos (ou seja, ‘emancipada da arte’) pode ser aplicada à tarefa de construir novas bases para a vida social coletiva”<sup>26</sup>. O que se apresentou depois da Primeira Guerra Mundial foi uma completa mudança visual. Le Corbusier faz desaparecer os móveis rendados, as cortinas aveludadas, criando ambientes claros, espaçosos, sem se preocupar em esconder as estruturas. Interiores mais parecidos com o exterior. Nestes ambientes a exortação de Brecht se torna audível: “Apague as pegadas!”

\*\*\*



FIGURA 1.1 - Interior burguês: os aposentos de Sarah Bernhard.  
FONTE: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. p. 877.



FIGURA 1.2 - Fonte de ferro em forma de delfins, caracóis e plantas aquáticas, exposição do Palácio de Cristal, Londres, 1851.

FONTE: BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar*. Walter Benjamin e o projeto das Passagens. p. 149.



FIGURA 1.3 - Detalhe da passagem monumental do primeiro nível do edifício AT&T. Fotografia de Daniele Moretti.

FONTE: Ibid. p. 423.

Benjamin lê no poeta Charles Baudelaire uma assunção tal da “sensação do moderno” que seus poemas são um prognóstico do século XX. “Os grandes escritores, sem exceção, fazem suas combinações em um mundo que vem depois deles, como as ruas parisienses dos poemas de Baudelaire só existiram depois de 1900”.<sup>27</sup> E se “o *moderno* não se define mais em relação ao *antigo*, a um passado exemplar ou renegado, mas pela sua abertura ao futuro”<sup>28</sup>, é a interminável busca pela novidade que caracteriza este tempo. A contínua sucessão do novo é descrita por Baudelaire em *Os sete velhos*, poema de *Quadros parisienses*, uma das seções de *As flores do mal*. É a movimentada rua da cidade o lugar do encontro, do “perverso acaso”, entre o poeta e esses gêmeos senis.

Súbito, um velho, cujos trapos pareciam  
 Reproduzir a cor do tempestuoso céu  
 E a cujo pobre aspecto esmolas choveriam,  
 Não fosse o mal que lhe brilhava o olho incréu,

[...]

Outro o seguia: barba, dorso, olhos, molambos  
 - Enfim, tudo era igual, do mesmo inferno oriundo,  
 Neste gêmeo senil, e caminhavam ambos  
 Com mesmo passo não se sabe a que outro mundo.

[...]

Sete vezes contei, minuto após minuto,  
 Este sinistro ancião que se multiplicava!<sup>29</sup>

O cortejo dos sete velhos que se repetem, idênticos como se industrializados, é a imagem da mercadoria de reprodução em massa cuja transitoriedade é inscrita no velho recurvo, decrépito, do poema. A mercadoria que surge diante dos olhos do passante tem, no tempo da novidade, sua permanência na vitrine e, logo caindo em desuso, abre espaço aos últimos lançamentos. O novo vem à público exhibir os sulcos de sua velhice prematura. O passante, diante do novo e sua reprodução, lança um longo e maravilhado olhar, em Baudelaire o sobressalto é de terror. A propaganda facilita a passagem da mercadoria ao mundo dos sonhos, ela “humaniza” os objetos, daí os estojos sob medida se tornarem comuns



enquanto feitos com o fim de proporcionar uma “casa” aos utensílios. O poeta inverte esta relação e reifica o homem transformando-o em mercadoria. A imagem da prostituta é o emblema do trabalhador assalariado que se vende nas fábricas. Todos os sinais da mercadoria como produto do trabalho são apagados para que lhe seja atribuída a importância de sonho privado, mas a prostituta é produto e venda ao mesmo tempo. Ao descrevê-la, Baudelaire a desumaniza a ponto de transubstanciá-la: “Em seu polido olhar há minerais radiantes,/ E nessa têmpera de insólitas quimeras,/ Entre anjo indecifrado e esfinge de outras eras[...]”. Seus olhos são esvaziados, incapazes de reagir, não devolvem o olhar. Seu corpo empedernido é seco, infecundo: “Em que tudo é só luz, metal, ouro e diamantes,/ Esplende para sempre, em seu frívolo império,/ A fria majestade da mulher estéril.”<sup>30</sup> Ninguém foi mais suscetível aos apelos da moda que a prostituta. A roupa, transformando-se em fetiche, converte o orgânico em inorgânico. Os trajes assumem a inconstância do corpo vivo, “as modas mudam, visto elas mesmas nascerem da necessidade de mudança”,<sup>31</sup> e o homem a fixidez do objeto ao desejar uma eterna juventude. A moda instila o novo, impele para o futuro e descarta o passado, mesmo aquele mais recente logo se torna obsoleto, dispensável. Em seu repetido movimento de renovação ela encobre, tornando tênue, a linha que demarca o velho e o novo. Em Proust, a aristocracia é ridicularizada por sua inconstância. Um giro no caleidoscópio social e toda a ordem muda: castas prontas a receber o sangue dos ricos burgueses que os livrariam do opróbrio da miséria, plebeus milionários em busca de distinção, questões políticas que acenam com possível perda ou ganho de prestígios sociais... a sociedade dispõe sucessivamente de modo diverso elementos que se presumiam imutáveis; a elegância aristocrática, como num jogo, circula de mão em mão. “A única coisa que não muda é que de cada vez parece que há ‘alguma coisa de mudado em França’.”<sup>32</sup>

Se a modernidade se distingue pela permanente busca da novidade, a moda é sua marca. As roupas na Idade Média sinalizavam uma posição social definida a partir do nascimento e traziam as insígnias de uma hierarquia inalterável. Segundo Benjamin, na sociedade

capitalista elas surgem sob comando da moda cuja mudança é a medida do tempo moderno; na moda ele encontra “emblematicamente a essência de uma metafísica da transitoriedade. Como [... Benjamin] escreveu no *Passagen-Werk*: ‘O eterno, está, em todo caso, muito mais no rufar de um vestido do que em uma idéia’.<sup>33</sup> O desgaste cada vez mais rápido do novo instaura o tédio de uma mudança que se fez constante. O ciclo de vida da mercadoria, sua passagem da novidade ao desuso, provoca um efeito de continuidade como em óptica ocasiona a freqüência de alteração de imagens. A retina fixa por um instante a imagem do objeto e, se o objeto muda ou se desloca enquanto a retina ainda mantém a imagem anterior gravada, o intervalo entre as cenas não é registrado. Assim, aderindo uma a outra, elas formam uma sequência ininterrupta. Na modernidade, nascimento e morte aproximam-se em uma alternância dialética como no poema *As velhinhas de As flores do mal*: “Já não viste que o esquife onde dorme uma velha/É quase tão pequeno quanto o de um infante?”<sup>34</sup> A novidade como sempre-o-mesmo e o sempre-o-mesmo como novidade. A repulsa em integrar silenciosamente a multidão amorfa suscita no homem moderno um interesse pelo exclusivo. O novo acena como possibilidade de atender as excentricidades, no entanto, pode unicamente caracterizar o tipo. A novidade já nasce envelhecida enquanto nela se repete o sempre-o-mesmo. São as novas tecnologias e os novos materiais apresentados em velhas formas: a fotografia imita a pintura, o ferro, a madeira. A última linha da décima estrofe de *Os Sete Velhos* desvela a permanência dessa visão opressora, o novo surge como continuação de um passado obsoleto: “Os sete hediondos monstros tinham o ar eterno!” A repetição que encerra a modernidade nesse tempo cíclico é o que Benjamin chama de fantasmagoria do progresso.

[...] cada vez que as inovações modernas apareciam na história, assumiam a forma de restituições históricas. Novas formas “citavam” as velhas, fora de contexto. Assim: “Há uma tentativa de controlar as novas experiências da cidade no marco das velhas experiências da natureza tradicional.”<sup>35</sup>

O trabalho segmentado das fábricas dá ao operário, principalmente aos não-especializados, uma única função que exige, em sua maioria, um pequeno e repetitivo esforço. O conhecido filme de Chaplin, *Tempos modernos*, leva para as telas do cinema o adestramento realizado na produção industrial. A tarefa do personagem se resume a passar o dia apertando dois parafusos de peças que se multiplicam à sua frente. Esse fracionamento do trabalho implica na redução do tempo de produção da mercadoria que impede ao funcionário a visão do produto final, encobrendo-lhe o resultado do esforço diário. A tecnologia encerrou o operário no tempo infernal da repetição infundável. Engels, observando o trabalhador inglês, escreve: “A tenebrosa rotina de uma infinita agonia de trabalho, em que o processo mecânico idêntico se leva a cabo uma e outra vez, é como a tarefa de Sísifo: o peso do trabalho, como as pedras, despenca repetidamente sobre os operários exaustos”.<sup>36</sup> A fragmentação do trabalho nas fábricas apaga do produto as marcas dos empregados da linha de produção, de forma que, ao passar pela mercadoria exposta, aqueles cujos esforços atuaram em sua fabricação não a reconhecem. Exilado neste Hades moderno o operário repete, mesmo no ócio, o condicionamento imposto pelo trabalho. É possível ver na multidão de passantes que se aglomeram nas ruas de Londres no final do dia, reações padronizadas aos encontrões dados ao acaso. Indivíduos autômatos que o personagem do conto de Edgar Allan Poe, *O homem das multidões*, classifica por tipo: elegantes batedores de carteira, jogadores profissionais, escreventes, nobres, mercadores, advogados.

O jogo rapidamente ganha popularidade no tempo livre do trabalhador assalariado. Os jogadores, sentados à mesa, em cada lance, repetem movimentos bruscos cuja ação não se estende ao próximo instante. Cada jogada não depende da anterior, os momentos são seccionados e guiados pela sorte. Logo seriam também conferidos à sorte os acontecimentos da cidade. Nada mais distante do conceito benjaminiano de experiência (*Erfahrung*). A passagem dos dias na sociedade artesanal aperfeiçoa os membros da comunidade ao contrário do contínuo recomeçar que regula o operário da sociedade capitalista no trabalho

e no seu tempo livre. No poema de Baudelaire, *O jogo*, o poeta observa “posto a um canto do antro taciturno”<sup>37</sup> os jogadores à mesa, invejando a paixão com que todos sorvem cada momento. Mas ele não participa, não pode participar dessa narcótica beberagem. Baudelaire não pertence a classe alguma, não pertence a nenhuma cidade, ele é, em todos os lugares, um estrangeiro. O jogo reflete, no ócio, o tempo vazio, infernal, vivido pelo homem moderno.

Se a história, longe de progredir ao ritmo da tecnologia, está enclanhada como um disco quebrado nas relações sociais da estrutura presente, é porque os operários não se podem dar ao luxo de deixar de trabalhar, tanto quanto a classe que vive desse trabalho não se pode permitir deixar a história avançar [...].<sup>38</sup>

Envolvendo as novas tecnologias em velhas formas, a classe dominante encerra sua época em um eterno-retorno. O conforto (*Gemütlichkeit* – cujo radical *Gemüt* significa índole, natureza, mentalidade) do quarto burguês revela, em seus objetos, o inconsciente coletivo de um meio que logo seduz o proletariado e o faz partilhar de seus sonhos. O ideal capitalista da igualdade transforma a todos em consumidores, embora não dê a todos condições de consumir. Portanto, é necessário acreditar no progresso, na industrialização, acreditar que a tecnologia conduz a humanidade à libertação. No poema em prosa de Baudelaire, *O jogador generoso*, o diabo confessa ao poeta o seu temor ao ouvir “um pregador, mais sutil que os confrades, gritar do púlpito: ‘Meus caros irmãos, não esqueçais nunca, quando escutais glorificar o progresso das luzes, que a mais bela das artimanhas do diabo é de vos persuadir que ele não existe’”.<sup>39</sup> Se a libertação é uma questão de tempo, “o Tempo é sempre um jogador atento/Que ganha, sem furtar, cada jogada!”<sup>40</sup>

\*\*\*

Desejaria ao menos estender-me um instante no leito, mas para que, se não poderia conseguir repouso para esse conjunto de sensações que é para

cada um de nós o seu corpo consciente, senão o seu corpo material, e se os objetos desconhecidos que o cercavam, obrigando-o a por suas percepções em permanente estado de defensiva vigilante, teriam conservado o meu olhar, o meu ouvido, todos os meus sentidos, numa posição tão reduzida e incômoda [...]. É nossa atenção que coloca os objetos num quarto, e o hábito quem os retira, abrindo espaço para nós.<sup>41</sup>

Com o perigo à espreita, sentir-se tranqüilo nas ruas da cidade só é possível acostumando-se diariamente aos seus cantos, aos seus becos escuros, a suas calçadas estreitas, aos esbarrões dos desconhecidos que passam, à velocidade e à proximidade dos carros. Sem o exercício do hábito “seria nosso espírito incapaz de nos tornar habitável qualquer alojamento”.<sup>42</sup> Ele distende nossos sentidos deixando-nos viver rotineiramente com nossa atenção no estreito limite do necessário. No primeiro volume de *Em busca do tempo perdido*, o personagem lembra, quando criança, dos passeios feitos nas noites claras em Combray. O caminho, facilmente desvendado se percorrido durante o dia, é, sob a tênue iluminação da lua, uma terra estranha. Nestas sendas, o corpo desperta do torpor cotidiano e registra atenciosamente o que acontece a sua volta. Com pouca capacidade para orientar-se, a atenção é redobrada. Mas quando o pai surpreende a todos mostrando que o portão de casa está a dois passos a frente, os sentidos são acolhidos e acalmados pelo hábito. O narrador nos descreve o estado hipnótico imediatamente instaurado ao se deparar com a entrada de sua casa: “[...] eu não tinha de dar mais um único passo, o chão andava por mim naquele jardim onde, de há muito, a atenção voluntária havia deixado de acompanhar meus atos: o hábito vinha tomar-me em seus braços e carregava-me até minha cama como a uma criancinha”.<sup>43</sup> Este guardião da banalidade está presente em todos os volumes de *Em busca do tempo perdido*. Ele organiza os espaços, constrói nossa morada, mas para viver protegido nessa familiaridade somos vítimas de seu “poder aniquilador que suprime a originalidade e até a consciência das percepções”.<sup>44</sup> Contudo, o domínio do hábito não subsiste à ação do sofrimento. A dor retesa o corpo, desperta os sentidos sensibilizando violentamente a percepção. O sofrimento representa a suspensão de um estado anterior, um recomeço porquanto impele a um reaprendizado de cada objeto, de cada passo. A

primeira parte de *A fugitiva* detalha a lenta agonia e morte de Albertine na vida de Proust. Mesmo após um acidente durante um passeio a cavalo que vitima Albertine, ela ainda sobrevive por muito tempo na casa do narrador. “Dividida em pequenos deuses familiares, ela habitou por muito tempo a chama da vela, a maçaneta da porta, o espaldar de uma cadeira e outros domínios menos materiais, como uma noite de insônia”.<sup>45</sup> Não só o amor evoca pequenos deuses familiares a habitarem as coisas. A doação para um prostíbulo de alguns móveis, recebidos como herança de sua tia Leonie e até então guardados num depósito, faz com que Proust deixe de freqüentá-lo porque reconhece os pequenos deuses de sua infância em Combray daqueles objetos e não suporta vê-los profanados. “Não sofreria mais se tivesse feito violar uma morta. [...] eles me pareciam viver e suplicar-me, como esses objetos aparentemente inanimados de um conto persa onde estão encerradas almas que sofrem um martírio e imploram libertação”.<sup>46</sup> Em silêncio, esses pequenos deuses permanecem em suas moradas até que a supressão do hábito faz com que eles devolvam o olhar e, quando reconhecidos, são libertados. Mas se, “[...] a coisa alguma é dado permanecer e durar, nem sequer à dor”<sup>47</sup> o hábito cuja “efígie insignificante tão incrustada em nosso coração, que, ao se destacar ou se afastar, [...] nos inflige tormentos mais terríveis que quaisquer outros [...]” lentamente retorna com seu poder narcótico. Nos termos de Proust, ainda tratados nos próximos capítulos, a reaprendizagem leva ao esquecimento da vida anterior ou do eu anterior. O consolo, alcançado só na morte de si mesmo, é realizado paulatinamente porque “a morte de nós mesmo não é nem impossível nem extraordinária; ela se consuma a nossa revelia, se preciso contra a nossa vontade, a cada dia [...]”.<sup>48</sup> Walter Benjamin quer universalizar essa vivência personalística de Proust. Ao destacar o trabalho do fotógrafo francês Eugène Atget, cujas fotos mostram espaços públicos, cotidianamente movimentados, totalmente desertos, Benjamin nos mostra como o encanto do hábito comum é quebrado. O esvaziamento da cidade nas fotos de Atget (FIGURA 1.4) nos assombra. “Esses lugares não são solitários, e sim privados de toda a atmosfera; nessas imagens, a cidade foi esvaziada, como uma casa que ainda não encontrou moradores”.<sup>49</sup> Os sentidos, mergulhados do entorpecimento da rotina, sobressal-



FIGURA 1.4: Sem título, fotografia de Eugène Atget.  
FONTE: ATGET, Eugène. *Masters of photography*. p. 39.

tam-se ao ver ruas, cafés, praças outrora corriqueiros. A interrupção temporária do hábito, em Benjamin, é o momento do despertar revolucionário, do recomeço.

\*\*\*

[...] não se deve temer no amor, como na vida habitual, tão-somente o futuro, mas também o passado, o qual não se realiza para nós muitas vezes senão depois do futuro, e não falamos apenas do passado que só se nos revela mais tarde, mas daquele que conservamos há muito tempo em nós e que de repente aprendemos a ler.<sup>50</sup>

As passagens surgem no século XIX em Paris. Corredores comerciais que ligam ruas, elas se tornaram “o carimbo oficial de uma metrópole ‘moderna’<sup>51</sup> e logo seu modelo arquitetônico é copiado em todo o mundo (FIGURAS 1.5 e 1.6). Essas galerias, sob seus tetos de vidro, abrigam o pedestre da exterioridade das ruas protegendo-o dos carros e envolvendo-o com a iluminação aprazível das vitrines que expõem mercadorias encantadoras. As passagens “[...] foram o primeiro estilo internacional da arquitetura moderna, e portanto, parte da experiência vivida por uma geração metropolitana e, mais amplamente, em escala mundial”.<sup>52</sup> Nelas Walter Benjamin encontra os vestígios do inconsciente do sonho coletivo de uma época. Ele lê nos objetos do passado, como o grafólogo lê na escrita manual de outrem imagens dispostas alí involuntariamente, os sinais da História. No século XX – Benjamin nasce em 1892 – as passagens são lugares decadentes. As grandes lojas de departamento, repletas de produtos industriais, obscurecem as vitrines das casas de objetos semi-artesanais das passagens. Benjamin caminha por esses corredores já escuros, alguns prestes a serem demolidos, observando os antigos artefatos burgueses, contemplando um passado recente que se fez distante.

Como os doces preferidos por Proust, nos passeios com o pequeno bando de moças em Balbec, tagarelavam sobre os dias vividos outrora em Combray, no Champs-Élysées e sobre





FIGURA 1.5 - GUM, Moscou.

FONTE: BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar*. Walter Benjamin e o projeto das Passagens. p. 69



FIGURA 1.6 - Passage de l'Opéra, Paris.

FONTE: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. p. 865.

as aflições de seu amor por Gilberte\*, as passagens com seus restaurantes, cafés, lojas de mercadorias e serviços falam aos olhos de Benjamin. Ele encara os objetos, procurando traduzir o seu potencial expressivo, o que eles “conservam [...] dos olhos que os miraram”.<sup>53</sup> Seu trabalho detetivesco vasculha os refugos da cidade como o trapeiro vê no lixo material para suas criações. Transformando restos, o trapeiro aproxima-se da prática alegórica: ver em um objeto vestígios de um outro. A alegoria tira as coisas de seu uso habitual para *resignificá-las*. Esta forma tão comum ao Barroco ressurgiu nas ruas da metrópole moderna dos poemas de Baudelaire. O poeta vê no operário, mercadoria; na mercadoria, “humanização”; no artista, prostituta; na novidade, o obsoleto... Tipos e objetos: hieróglifos urbanos que Benjamin procura decifrar. As passagens decadentes são seu sítio arqueológico, nelas são encontrados “todos os erros da consciência burguesa [...] (fetichismo, coisificação, o mundo como ‘interioridade’), assim como (na moda, na prostituição, na jogatina) todos os seus sonhos utópicos”.<sup>54</sup> Nestes ambientes a força do hábito embota-se, os objetos perdem seu caráter de sonho e, desencantados, retomam seu *status* de objeto. Vazios, o olhar alegórico lhes atribui nova alma fazendo-os, mais uma vez, significar.

[...] ruínas: marcas tanto da destruição como também da conservação: para Benjamin “a destruição fortalece” a eternidade dos destroços. As ruínas da lembrança, em parte soterradas, guardam o esquecido que choca aquele que se recorda com o segredo que ele (isto é, o esquecido) encerrava. “Talvez o que [...] faça [o esquecido] tão carregado e prenhe” – afirmou ele no seu livro *Infância em Berlim* – “não seja outra coisa que o vestígio de hábitos perdidos, nos quais já não poderíamos nos encontrar.”<sup>55</sup>

---

\* “Minhas amigas preferiam os sanduíches e estranhavam ver-me comer apenas um doce de chocolate goticamente enfeitado de açúcar [...]. É que com sanduíches de queijo e alface, alimento ignorante e novo, eu nada tinha que conversar. Mas os doces eram instruídos e tagarelas as tornas. Havia nos primeiros um velho saber de creme e nas segundas uma frescura de frutas que muito sabiam a respeito de Combray, de Gilberte [...]”. PROUST, Marcel. *À sombra das raparigas em flor*. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p. 369.

## Notas

- <sup>1</sup> BENJAMIN, Walter. Parque central. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas III*. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. 3. ed. Trad. José Carlos M. Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 172.
- <sup>2</sup> Id. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas III*. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. 3. ed. Trad. José Carlos M. Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 142.
- <sup>3</sup> WOOLF, Virginia apud WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade*: na história e na literatura. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das letras, 1989. p. 327.
- <sup>4</sup> BECKETT, Samuel. *Proust*. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 27.
- <sup>5</sup> BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar*: Walter Benjamin e o projeto das Passagens. Trad. Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 473. [grifo do autor]
- <sup>6</sup> GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. 2. ed. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p.69.
- <sup>7</sup> PROUST, Marcel. *Sodoma e Gomorra*. 15. ed. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2001. p. 377.
- <sup>8</sup> Ibid., p. 385.
- <sup>9</sup> BENJAMIN, op. cit., p. 124, nota 2.
- <sup>10</sup> FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Trad. Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 2003. p. 16.
- <sup>11</sup> Ibid., p. 33.
- <sup>12</sup> Ibid., p. 37.
- <sup>13</sup> PROUST, op. cit., p. 363, nota 7.
- <sup>14</sup> AUSTER, Paul. Cidade de vidro. In: \_\_\_\_\_. *A Trilogia de Nova York*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 10.
- <sup>15</sup> BECKETT, op. cit., p. 19, nota 4.
- <sup>16</sup> CRARY, Jonathan. A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. 2. ed. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 69.
- <sup>17</sup> BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 345.
- <sup>18</sup> BENJAMIN, op. cit., p. 118, nota 2.
- <sup>19</sup> Idem.
- <sup>20</sup> Ibid., p.124.
- <sup>21</sup> Idem.
- <sup>22</sup> Id. Paris do segundo império. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas III*. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. 1. ed. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. p.38.
- <sup>23</sup> Ibid., p.44.

- <sup>24</sup> Id. Experiência e Pobreza. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas III*. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. 1. ed. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. p.115.
- <sup>25</sup> BUCK-MORSS, op. cit., p. 166, nota 5.
- <sup>26</sup> Ibid., p. 161.
- <sup>27</sup> BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas v. II: Rua de Mão Única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995. P. 15
- <sup>28</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 48. [grifo do autor]
- <sup>29</sup> BAUDELAIRE, op. cit., p. 331, nota 17.
- <sup>30</sup> Ibid., p. 167.
- <sup>31</sup> PROUST, Marcel. *À sombra das raparigas em flor*. 15. ed. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p. 13.
- <sup>32</sup> Ibid., p. 76.
- <sup>33</sup> BUCK-MORSS, op. cit., p. 47, nota 5.
- <sup>34</sup> BAUDELAIRE, op. cit., p. 337, nota 17.
- <sup>35</sup> BUCK-MORSS, op. cit., p. 145, nota 5.
- <sup>36</sup> ENGELS, F. apud BUCK-MORSS, op. cit., p. 140, nota 5.
- <sup>37</sup> BAUDELAIRE, op. cit., p. 353, nota 17.
- <sup>38</sup> BUCK-MORSS, op. cit., p. 139, nota 5.
- <sup>39</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Trad. Gilson Maurity. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 175
- <sup>40</sup> Id., op. cit., p. 313, nota 17.
- <sup>41</sup> PROUST, op. cit., p. 189, nota 31.
- <sup>42</sup> Id. *No caminho de Swann*. 5. ed. Trad. Mário Quintana. Porto Alegre: Editora Globo, 1981. p. 15.
- <sup>43</sup> Ibid., p. 103.
- <sup>44</sup> Id. *A fugitiva*. 11. ed. Trad. Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Globo, 2003. p. 10. [citação modificada]
- <sup>45</sup> Ibid., p. 99.
- <sup>46</sup> Id., op. cit., p. 123, nota 31.
- <sup>47</sup> Ibid., p. 163.
- <sup>48</sup> Id., op. cit., p. 66, nota 43.
- <sup>49</sup> BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas I*: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 102.

- <sup>50</sup> PROUST, Marcel. *A prisioneira*. 13. ed. Trad. Manoel Bandeira e Lourdes Sousa de Alencar. São Paulo: Globo, 2002. p. 79.
- <sup>51</sup> BUCK-MORSS, op. cit., p. 67, nota 5.
- <sup>52</sup> Ibid., p. 66.
- <sup>53</sup> PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. 15. ed. Trad. Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 2004. p. 163.
- <sup>54</sup> BUCK-MORSS, op. cit., p. 66, nota 5.
- <sup>55</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. A catástrofe do cotidiano, a apocalíptica e a redentora: sobre Walter Benjamin e a escritura da memória. In: DUARTE, Rodrigo. FIGUEIREDO, Virgínia. (Orgs.). *Mimesis e Expressão*. Belo Horizonte: UFMG, 2001. p. 376

## CAPÍTULO 3

[...] jamais sofri uma humilhação na vida sem que não tivesse encontrado, na fisionomia de Françoise, condolências já preparadas; e se, na minha cólera de ser lamentando por ela, eu procurava dar a entender, pelo contrário, que havia obtido um sucesso, minhas mentiras vinham inutilmente quebrar-se contra a sua incredulidade respeitosa, mas visível, e contra a consciência que ela possuía da sua própria infalibilidade. Pois ela sabia a verdade; calava-a e fazia apenas um pequeno movimento dos lábios [...]. Calava-a, pelo menos assim o julguei por muito tempo, pois naquela época eu ainda imaginava que era por meio de palavras que a gente revela aos outros a verdade [...]. Mas Françoise foi quem primeiro me deu o exemplo [...] de que a verdade não tem necessidade de ser dita para ser manifestada, e que podemos talvez colhê-la mais seguramente sem esperar pelas palavras e até mesmo sem levá-las em conta, em mil sinais exteriores, mesmo em certos fenômenos invisíveis, análogos, no mundo dos caracteres, ao que são, na natureza física, as mudanças atmosféricas.<sup>1</sup>

Walter Benjamin, diante da obra de Marcel Proust, um “trêfego freqüentador de salões”<sup>2</sup>, vê-se tão influenciado que afasta-se a fim de evitar uma “dependência de drogado que impediria... sua própria produção”.<sup>3</sup> A crítica literária compõe boa parte da obra benjaminiana, escritores como Baudelaire, Kafka, Aragon, Leskov são essenciais para compreensão de seu trabalho. Em Baudelaire estão as ruas da Paris de 1900, os contornos da cidade moderna, e Proust, ao seguir “[...] uma marcha inversa à dos povos que não se servem da escrita fonética senão depois de só terem considerado os caracteres como uma seqüência de símbolos”<sup>4</sup>, narra o processo de aprendizagem na leitura dessa “capacidade suprema de produzir semelhanças”<sup>5</sup> que o homem possui. Em Benjamin, como também em Proust, o tempo linear e vazio, descrito pelo progresso, adquire sinuosidade tornando-se labiríntico. “O passado traz consigo um índice misterioso”<sup>6</sup>, ao decifrá-lo, e somente assim, é possível nos apropriarmos do que passou, como o narrador de *No caminho Swann* se apropria de sua infância em Combray ao compreender o sabor da *madeleine* mergulhada na xícara de chá. As passagens e tudo o que elas abrigavam foram, para Benjamin, “um longa e duradoura *Madeleine*”.<sup>7</sup>

Os sete volumes de *Em busca do tempo perdido* são a descrição detalhada do processo de decifração das confissões ciciadas pelo século XIX a Marcel Proust. “Não somente as pessoas, mas também as épocas, têm essa maneira inocente, ou antes, astuciosa e frívola, de comunicar seu segredo mais íntimo ao primeiro desconhecido”.<sup>8</sup> Rejeitando os limites da vivência (*Erlebnis*) singular, Proust tece uma outra forma de contar histórias, evidentemente, não fundamentada na experiência (*Erfahrung*) tradicional. Sua narrativa nasce da leitura de insignificâncias, sua atenção está voltada aos rebotalhos, a palavras e atitudes ditas e executadas na distração. Procedimento semelhante ao do “materialista histórico”, descrito por Benjamin, cujo trabalho é dizer os acontecimentos à maneira de um colecionador que não despreza nenhuma peça de sua coleção por menor que esta seja. Assim, Benjamin nos diz “[...] como escrever uma história descontínua, como contar uma tradição esburacada, dizer a ruptura, a queda, o salto [...]”.<sup>9</sup> Ele engendra uma outra forma de contar a História, não linear, como uma seqüência de acontecimentos e causas. Proust nos ajuda a compreender como isto é possível porquanto sua obra constrói “um invisível labirinto de tempo”<sup>10</sup>.

[...] ao risco de fazê-los parecer seres monstruosos, mostraria os homens ocupando no Tempo um lugar muito mais considerável do que o tão restrito a eles reservado no espaço, um lugar, ao contrário, desmesurado, pois, à semelhança de gigantes, tocam simultaneamente, imersos nos anos, todas as épocas de suas vidas, tão distantes – entre as quais tantos dias cabe – no Tempo.<sup>11</sup>

Os caminhos desse labirinto destroem a linha de ordenação cronológica dos acontecimentos. “A eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é a do tempo infinito, e sim a do tempo entrecruzado”.<sup>12</sup> Mas é para buscar a verdade, e a verdade tem uma relação essencial com o tempo, que o autor ergue esse labirinto. Nas muitas veredas que se bifurcam, se fudem e se entrecruzam são deixados vários vestígios de verdade que, por acidente, exigem investigação. “A realidade nunca é mais do que uma isca lançada a um desconhecido em cujo caminho não podemos ir muito longe”.<sup>13</sup> O principal tema de *Em*

*busca do tempo perdido*, como afirma Deleuze, não é a memória mas o relato de um aprendizado na leitura de signos.

\*\*\*

No início do século XIX as fisiologias eram um tipo de literatura comum. Estes livros tratavam de descrever pessoas e, mais tarde, lugares. A necessidade de ler nos rostos que se cruzam nas ruas, e em partes da cidade, sinais a fim de trazer o que é descrito para perto de quem lê é uma tentativa de ordenar e identificar o que se mostrava estranho e desconexo. “De fato, o mais indicado era dar às pessoas uma imagem amistosa das outras. Com isso, as fisiologias teciam, a seu modo, a fantasmagoria da vida parisiense”.<sup>14</sup> Trabalhos como os do fotógrafo alemão August Sander (FIGURAS 2.1 E 2.2), citado por Benjamin em *Pequena história da fotografia*, tratando de classificar os tipos urbanos, concorreram para habituar o transeunte a olhar e ser visto. Assim, atentamos em como “aperfeiçoar e tornar mais exato o processo de captar traços fisionômicos”<sup>15</sup> se fez uma preocupação comum. Funcionários das docas (FIGURA 2.3), mães com seus filhos, boêmios, *dândis*, banqueiros todos foram registrados. “Sander parte do camponês, do homem ligado à terra, conduz o observador por todas as camadas e profissões, desde os representantes da mais alta civilização até os idiotas”<sup>16</sup>. Esses retratos provêm da simples observação, o fotógrafo alemão não usa métodos científicos para catalogar os tipos. Em Paris, anos antes do ‘atlas’ de Sander<sup>17</sup>, a fotografia estava sendo usada como meio, não só de identificação, mas também de controle direto. A polícia parisiense além de fotografar os criminosos desenvolvia métodos de decifração do indivíduo. Dessa forma, o corpo do habitante da cidade vai recebendo marcas.

Quando o número de crimes começou a aumentar, identificar estes anônimos e catalogá-los tornava-se cada vez mais indispensável. Muitos métodos com o fim de localizar alguém no “caos de corpos individuais”<sup>18</sup> começaram a surgir. Em meados do século XIX a fotografia





FIGURA 2.1: Motorista de Taxi, fotografia de August Sander.  
DISPONÍVEL EM: <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artMakerDetails?maker=1786>. Acesso em: 22 de out. 2006.



FIGURA 2.2: Crianças, fotografia de August Sander.  
DISPONÍVEL EM: <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artMakerDetails?maker=1786>. Acesso em: 22 de out. 2006



FIGURA 2.3: Trabalhadores das docas, fotografia de August Sander.  
DISPONÍVEL EM: <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artMakerDetails?maker=1786>. Acesso em: 22 de out. 2006

passou a ser um instrumento da polícia para registrar a imagem do criminoso e para auxiliar nas investigações do local do crime. No entanto, muitos problemas faziam dela um meio falho de identificação; a lentidão das máquinas facilitava ao criminoso uma descaracterização de seus traços, a ausência de padrões ao fotografar, tais como a distância e a posição da máquina, também dificultavam o reconhecimento. Em pouco tempo, só a cidade de Paris já possuía um número gigantesco de fotos em sua galeria de criminosos e encontrar uma dessas fotos para identificar um assaltante reincidente, por exemplo, trazia sérios problemas. Alphonse Bertillon, estatístico da polícia francesa, desenvolve então um método para facilitar e precisar a identificação. Usando a antropometria, a precisão óptica da câmera fotográfica, um vocabulário fisionômico e a estatística<sup>19</sup>, este método, chamado por Bertillon de *sinalética* (FIGURA 2.4), marca sinais gerais nos corpos a fim de separá-los por grupos. Desta forma, os dados eram cruzados para se ter a descrição daquele que era apreendido ou procurado. Um crânio com uma certa medida, um nariz de certo tipo, olhos de cor e formato comuns são retalhos que compõem um rosto. Acreditava-se assim que as pessoas disfarçadas possuíam menores chances de escaparem incólumes, porque um criminoso de sangue frio poderia alterar a forma de seu nariz, mas o restante era, ainda, suficiente para identificá-lo. “Ele permitia separar, no momento do reconhecimento, dois indivíduos diferentes, mas não afirmar com segurança que duas séries idênticas de dados se referissem a um mesmo indivíduo”.<sup>20</sup> Além de possibilitar que traços fisionômicos fossem quantificáveis, Bertillon também fez do corpo fotografado “um texto articulado em características morfológicas e que pode ser ‘memorizado’<sup>21</sup>; um vocabulário codificado de características físicas, simples e preciso: desenvolve-se o *retrato falado* (FIGURAS 2.5 E 2.6). Este meio de identificação, o qual tem por base a biometria, é, conhecidamente, até hoje utilizado. Mas sua eficácia depende de um bom observador que possa transmitir características do criminoso com precisão, de um perito hábil em transcrevê-las e, todos, com uma capacidade de discernir sutilezas tais como a diferença entre “um nariz giboso-arcado de um nariz arcado-giboso” ou ainda alcançar “os matizes de um olho verde azulado”.<sup>22</sup>



FIGURA 2.4 : Ficha policial.

DISPONÍVEL EM: <http://www.historybroker.com/items/bert1.htm>. Acessado em: 22 out. 2006.



FIGURA 2.5 : Quadro fotográfico de Bertillon: tipos de orelha.  
DISPONÍVEL EM: <http://hermes.lib.olemiss.edu/mystery/exhibit.asp?ID=165>. Acessado em: 22 out. 2006.

		Nar		
		Morfologia	Tipificação	HOR
LEV	Base Levantada			
BAI	Base Abaixada			
Classificação	Aberto		Abe	
	Regular		Reg	
	Fechado		Fec	

FIGURA 2.6 : Um exemplo de sistema de codificação do tipo de nariz para estudos de aperfeiçoamento do software *PhotoComposer* para construção de retrato falado.  
DISPONÍVEL EM: <http://hermes.lib.olemiss.edu/mystery/exhibit.asp?ID=165>. Acessado em: 22 out. 2006.

Uma classificação pela média, desprezando sinais particulares, era o meio de organizar os arquivos policiais e identificar os corpos.

Acredito que a verdade não está sempre dentro dum poço. Acredito mesmo, no que concerne aos conhecimentos mais importantes, que ela se encontra invariavelmente à superfície.<sup>23</sup>

As palavras do detive de Poe, Dupin, nos fazem duvidar da massificação praticada pelo método de Bertillon e guiam nosso olhar para o que há de mais aparente. Desprezando as complexas formas de classificação, Dupin nos sugere uma leitura do que se apresenta. Em *Os Crimes da Rua Morgue*, enquanto a polícia ignorava os sinais particulares e procurava inutilmente uma solução para o assassinato por meio dos vestígios corriqueiros de um crime, Dupin investigava a peculiaridade, o que aconteceu neste caso que o diferencia de qualquer outro – questão certamente muito importante quando o criminoso não é um homem mas um orangotango. Bertillon generaliza os sinais particulares para encontrar um corpo específico, enquanto Dupin procura ver, investigar a superfície, juntar os indícios e decifrá-los. Para este último não existem suspeitos habituais. Assim age o médico italiano Geovani Morelli, citado por Carlo Ginzburg e, segundo este, lido por Freud, ao desenvolver um método para a identificação de obras de arte. Para Morelli, o falsário, ao reproduzir um determinado quadro, mantém sua atenção no que há de mais característico e esquece-se dos pequenos detalhes: se falsifica um Da Vinci, preocupa-se em imitar com máxima perfeição o sorriso mas esquece-se das unhas, por exemplo. Ao distender sua atenção, o falsário imprime na tela a marca de sua individualidade. Embora o método de Morelli observe pequenos detalhes, retalhando a pintura ao investigá-la, assim como Bertillon retalha o corpo para identificá-lo, o primeiro o faz buscando indícios de particularidades enquanto o que interessa ao outro é a generalização. Curioso que o método de Morelli seja facilmente observado nas histórias de detetive. Poe, em seus contos, não perde uma oportunidade de ridicularizar a polícia, através de seu personagem Dupin, pelo desprezo aos detalhes e o hábito da massificação.

[...] se o Chefe de Polícia e sua corte são tão frequentemente mal sucedidos é, primeiro, por falta dessa identificação, e, em segundo lugar, pela má apreciação, ou antes, pela não apreciação do intelecto com que se estão medindo. Consideram somente suas *próprias* idéias engenhosas e, na procura de algo oculto, só cuidam dos meios de que eles se teriam servido para ocultá-lo. Tem bastante razão nisto de ser sua própria engenhosidade uma representação fiel da *massa*; mas quando a astúcia dum malfeitor particular é de caráter diverso da deles, o malfeitor naturalmente os “enrola”.<sup>24</sup>

Com a mesma argúcia atua Sherlock Holmes, cuja perspicácia teve como inspiração um professor de medicina de Arthur Conan Doyle. Morelli também teve, nos seus estudos médicos, o desenvolvimento da habilidade para a observação de minúcias porque diagnosticar uma doença através dos sintomas, que em cada corpo pode se apresentar de formas variadas, exige um longo aprendizado de leitura e decifração.

Na rua, enquanto um homem prepara sua atitude, ele tem menos chances de ser descoberto, mas quando se esquece de si, se deixa ver. A investigação policial nos contos de Poe, o método do italiano Geovanni Morelli para a identificação dos quadros, a psicanálise de Freud, nos dizem o mesmo. Criminoso, falsário e paciente são identificados por meio de refugos. Quanto menos a atenção se fizer presente, mais indícios de si são deixados, é o que afirma a psicanálise em sua leitura de atos falhos capazes de desvelar o indivíduo em sua extrema particularidade. Proust, quase à maneira de um psicanalista, treina seus sentidos na leitura destes sinais.

[...] eu, que durante tantos anos não buscara a vida e o pensamento reais das pessoas senão no enunciado direto que deles me forneciam elas voluntariamente, chegara, por culpa delas, a, pelo contrário, só dar importância aos testemunhos, que não são uma expressão racional e analítica da verdade; as mesmas palavras só me elucidavam sob a condição de serem interpretadas como um afluxo de sangue às faces de uma pessoa que se perturba, ou ainda com um silêncio súbito.<sup>25</sup>

Figuras como Cottard, Saint-Loup e Norpois mostram ao personagem narrador a diversidade dos “mundos” e as especificidades dos sinais encerrados em cada um destes.

São eles, ainda no começo de *Em busca do tempo perdido*, os primeiros emissores de signos. A figura de Cottard nos dá um exemplo burlesco de um médico exímio em ler os sintomas da doença no corpo, se tornando um clínico respeitável, permanece um idiota em sociedade. “O doutor Cottard nunca sabia ao certo em que tom devia responder a alguém, e se o seu interlocutor estava gracejando ou falando sério”.<sup>26</sup> Em seu rosto havia “a oferta de um condicional e provisório sorriso [...] se a frase que lhe diziam fosse de fato chistosa”<sup>27</sup> e, como havia a hipótese contrária, “não deixava que o sorriso se firmasse nitidamente”<sup>28</sup> revelando, a um observador atento, uma constante incerteza. Também as estratégias de guerra discutidas por Saint-Loup, nos jantares em Doncières com um grupo de militares, participam da formação do personagem narrador na leitura de sinais. Longas páginas de *O caminho de Guermantes* narram como os generais são treinados para interpretar signos ambíguos e falhos, destinados muitas vezes a enganar. O “senso divinatório” destes profetas bélicos é comparado a um diagnóstico clínico: “[...] há grandes generais, como há grandes cirurgiões que, sendo os mesmos sob o ponto de vista material os elementos oferecidos por dois estados mórbidos, sentem no entanto por um nada, talvez tirado de sua experiência, mas interpretado, que num caso é preferível fazer isto, noutra caso aquilo, aqui convém operar, ali abster-se”.<sup>29</sup> E ainda Norpois, com os signos diplomáticos e sua linguagem cifrada sob palavras cotidianas, nos diz como cada “mundo” possui e exprime seus sinais e de que maneira eles não se interpenetram, obrigando ao intérprete um aprendizado distinto, uma iniciação outra.

\*\*\*

Em alto grau, o maior número daqueles que passavam tinha um porte convencido de gente atarefada, e parecia estar pensando apenas em abrir caminho pela multidão. Franziam as sobranceiras seus olhos rolavam com vivacidade. Quando encontrados por outros passantes, não davam sinal de impaciência, mas concertavam a roupa e se apressavam.<sup>30</sup>

*O homem das multidões*, de Edgar Allan Poe, “é algo como a radiografia do romance policial”<sup>31</sup>, diz Benjamin. No conto, não há um crime. Seu tema principal, é o apagamento dos vestígios do indivíduo na multidão. A massa que toma as ruas de Londres ao entardecer é composta de pessoas imersas no isolamento de sua vivência singular. As respostas dos transeuntes aos encontrões dados ao acaso são reflexas. Eles “se comportam como se, adaptados à automatização, só conseguissem se expressar de forma automática. Seu comportamento é uma reação a choques.”<sup>32</sup> Absorvido em sua individualidade, o cidadão não se reconhece parte dessa aglomeração sincrônica que toma a rua numa “relação entre selvageria e disciplina”.<sup>33</sup> Através da cidade movimentada, uma pessoa é capaz de caminhar durante horas sem encontrar um único conhecido. Esse anonimato gerado pela vida nos populosos centros urbanos do século XIX, impõe meios de identificação mais rigorosos como formas de controle, a fim de atenuar um total desaparecimento do indivíduo. Mas em *O homem das multidões*, lemos uma rigorosa classificação dos passantes, à maneira de um botânico que relaciona os espécimes de uma flora, feita pelo personagem narrador: um homem, que observa pela janela de um café londrino a massa humana que começa a tomar as ruas ao fim da tarde, colhe, no comportamento e no vestuário daqueles que caminham, indícios capazes de dizer a que grupo social cada transeunte pertence.

A princípio minhas observações tomaram um jeito abstrato e generalizador. [...] Em breve, porém, desci a pormenores e examinei com minudente interesse as inúmeras variedades de figura, roupa, ar, andar, rosto e expressão fisionômica.

Havia muitos indivíduos de aparência vivaz, que facilmente reconheci como pertencentes à raça dos elegantes batedores de carteira[...].

Os jogadores profissionais que descobri em quantidade não pequena – eram ainda mais facilmente identificáveis. Usavam roupa de todas as espécies, desde a vestimenta berrante e audaciosa [...] até às vestes do clérigo escrupulosamente desadornada [...].<sup>34</sup>

Mas esse notável catalogador tem o corpo debilitado pela doença, seus sentidos não são confiáveis. É um homem ainda entorpecido pela febre. A segurança das descrições é



interrompida quando um velho, que foge a qualquer tentativa de classificação “por causa da absoluta peculiaridade de sua expressão”<sup>35</sup>, surge. Diante da angústia do inclassificável, o observador ganha as ruas de Londres numa longa perseguição. Como o método da polícia parisiense para a identificação de criminosos deixa dúvidas quanto sua eficácia por montar um indivíduo juntando retalhos, a classificação dos tipos urbanos por comportamentos gerais, atitudes formais, não considerando aspectos particulares, não se mostra segura. “*Er lässt sich nicht lesen* – não se deixa ler”<sup>36</sup>, é o que encontramos logo na primeira linha do conto. A possibilidade de desvendar o caráter das pessoas através de traços fisionômicos, embora equívoca, tranquilizou por algum tempo o cidadão da metrópole moderna que se via obrigado a permanecer por horas, ao lado de um estranho. “O desconhecimento a respeito do lugar de onde vem e para onde vai o indivíduo que se encontra a poucos centímetros de nós pode levar a imaginação até paragens sombrias. Sua aparência silenciosa parece sugerir uma vidraça invisível separando observador e observado”.<sup>37</sup> Perdido na fragmentação da cidade e de si, o homem moderno precisa decifrar, ler os sinais que a rua apresenta, como o caçador na antiguidade se tornava sensível aos signos da selva para perseguir a sua caça. Uma volúpia de ver alimentada pela necessidade de orientação. Quem primeiro aprende a ler os hieróglifos urbanos é o *flâneur*. Calçadas e becos lhe são tão familiares quanto são ao burguês os corredores e quartos de sua casa. Mas a *flanerie* parisiense que tanto encantou Walter Benjamin não acontece nas ruas apertadas por onde caminha a multidão apressada de Poe. São as galerias, ou passagens, que proporcionam um ambiente propício ao passeio ocioso dessa espécie de andarilho urbano. A multidão é “seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes.[...] Para o perfeito flâneur [sic], para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no figidio e no infinito.”<sup>38</sup> No entanto, ele não quer ter sua individualidade diluída nas massas populares. O “gosto da fantasia e da máscara, o ódio ao domicílio e a paixão por viagens”<sup>39</sup> são desfrutados pelo *flâneur* a distância, em seu isolamento.

\*\*\*

Até aqui temos considerado um sujeito móvel perante um objeto ideal, imutável e incorruptível. Mas nossa percepção vulgar não se refere a nada além de fenômenos vulgares. Isenção de fluxo interno num dado objeto não altera o ato de ele ser o correlativo de um sujeito que não goza de tal imunidade. O observador inocula o observado com sua própria mobilidade. Além disso, quando se trata de um caso de inter-relação humana, encontramos-nos face ao problema de um objeto cuja mobilidade não é meramente função da mobilidade do sujeito, mas independente e pessoal: dois dinamismo intrínsecos e separados, carentes de um sistema de sincronização. De modo que, seja qual for o objeto, nosso desejo de posse é, por definição, insaciável.<sup>40</sup>

Em *A posição do narrador no romance contemporâneo*, Adorno nos fala do paradoxo do romance que exige narração enquanto ela já não é possível. Pressupondo um indivíduo na primeira significação da palavra, a narrativa romanesca procura erigir um sentido. Em quartos aveludados, o homem moderno pode isolar-se na lenitiva companhia da história de uma vida plena. No entanto, a fragmentação da cidade é também fragmentação do indivíduo, corpo e espírito como papel picado caindo de um saco, nos diz Vigínia Woolf. É sobre o solo movediço desse observador inconstante que Marcel Proust funda sua obra. O autor francês destrói a ilusão do romance como se nos mostrasse os bastidores do palco italiano, escreve Adorno. Proust, evidentemente, não renuncia ao estilo literário dominante em sua classe burguesa, mas crê “que a leitura, na sua essência original, neste milagre fecundo de uma comunicação no seio da solidão, é alguma coisa mais, [...] não creio, apesar disso, que se possa reconhecer-lhe para a nossa vida espiritual o papel preponderante”.<sup>41</sup> A solidão, antes sintoma de perda e desorientação, torna-se o ambiente favorável a um aprendizado, o início necessário de uma formação. No abismo da incomunicabilidade, as horas passadas com um amigo são um desperdício inútil. “A amizade, segundo Proust, é a negação da solidão irremediável à qual cada ser está condenado. A amizade pressupõe uma aceitação quase piedosa das aparências. A amizade é um expediente social, como carpetes e cortinas ou a distribuição de sacos de lixo. Não tem qualquer significado espiritual.”<sup>42</sup> Aprender não é mais

resultado de um processo narrativo porque "nas raras ocasiões em que palavra e gesto ocorrem ser expressões válidas da personalidade, perderão seu significado ao passar através da catarata da personalidade alheia."<sup>43</sup>

Os laços entre uma pessoa e nós só existem em nosso pensamento. Ao debilitar-se, a memória os afrouxa, e, malgrado a ilusão com que gostaríamos de nos enganar, e com a qual, por amor, por amizade, por respeito humano, por dever, enganamos os outros, nós existimos sozinhos. O homem é a criatura que não pode sair de si, que só conhece os outros em si, e, dizendo o contrário, mente.<sup>44</sup>

Cada indivíduo constitui um universo isolado regido por leis singulares. Em sua obra, Proust mostra um caminho pelo qual essas leis são estabelecidas. *Em busca do tempo perdido* é a busca da verdade, não verdades objetivas, intelectuais, que podem ser transmitidas, mas de verdades subjetivas, verdades do indivíduo. "E se [... a obra] se chama busca do tempo perdido é apenas porque a verdade tem uma relação essencial com tempo".<sup>45</sup> Nem os amores e tampouco as frívolas reuniões sociais, por aquilo que expressam diretamente, têm alguma importância. "Cada dia dou menos valor a inteligência".<sup>46</sup> Em Proust a verdade se dá por coação. Não há uma boa vontade prévia do indivíduo em procurá-la, ela é "o resultado de uma violência sobre o pensamento".<sup>47</sup> O que recebemos voluntariamente, pouco contribui para o aprendizado. Procuramos o saber por necessidade porque um sofrimento nos impele em sua busca. É no amor, e sobretudo no ciúme, do personagem narrador por Albertine que esta lição é apreendida.

A tudo quanto não sabemos que se reporta à vida real da pessoa que amamos não prestamos nenhuma atenção, esquecemos logo o que ela nos disse a propósito de tal fato ou de tais pessoas que não conhecemos, e o ar que tinha quando não-lo disse. Por isso, quando depois o nosso ciúme é excitado a propósito dessas mesmas pessoas, para saber se ele não está enganado, se é mesmo a elas que se deve relacionar certa pressa que nossa amante mostra de sair, certo descontentamento de ter sido privada de o fazer pelo nosso regresso mais cedo, o nosso ciúme, esquadrinhando o passado em busca de indicações, nada encontra nele; sempre retrospectivo, é como um historiador que tivesse de escrever uma história

para a qual não possui nenhum documento; sempre em atraso, precipita-se como um touro furioso [...].<sup>48</sup>

O ciúme o compele a deslindar a verdade nos sinais involuntários emitidos por Albertine, a fazer “profecias retrospectivas”<sup>49</sup>. O que ela diz espontaneamente deve ser lido como um anagrama. Se anuncia: “É possível que eu vá amanhã à casa dos Verdurin, não sei de todo se irei, não estou com muita vontade”; lê-se: “Irei amanhã à casa dos Verdurin, com toda a certeza, pois dou a isso a maior importância”.<sup>50</sup> De igual forma, as relações sociais demandam um trabalho de tradução, embora os signos mundanos exijam maneiras diferentes de interpretação porquanto se manifestam de outro modo. Cumprimentos devem ser lidos com a mesma precisão de um diagnóstico.

Pouco tempo depois recebi, aliás, uma lição que acabou ensinando-me, com a mais perfeita exatidão, a extensão e dos limites de certas formas de amabilidade aristocrática. Era numa vespéral dada pela duquesa de Montmorency em honra da rainha da Inglaterra; houve uma espécie de pequeno cortejo para ir ao bufê, e à frente marchava a soberana, tendo ao braço o duque de Guermantes. Cheguei neste momento. Com a mão livre, o duque me fez, pelo menos a quarenta metros de distância, mil acenos de apelo e de amizade e que pareciam querer dizer que eu podia aproximar-me sem receio. Que não seria comido cru em lugar dos sanduíches de chester. Mas eu que começava a aperfeiçoar-me na linguagem da corte, sem aproximar-me um único passo, inclinei-me profundamente, dos meus quarenta metros de distância, mas sem sorrir, como teria feito ante a uma pessoa a quem mal conhecesse, depois continuei meu caminho em sentido oposto. Poderia eu ter escrito uma obra-prima, que os Guermantes me honrariam menos do que por essa saudação.<sup>51</sup>

A sociedade é pródiga na emissão de seus signos, indispensável é compreendê-los para ser recebido por ela. Cada grupo possui seus códigos específicos e o que funciona na casa dos Verdurin não pode ser aplicado na casa dos Guermantes.

O signo mundano não remete a alguma coisa; ele a “substitui”, prentede valer por seu sentido. Antecipa ação e pensamento, anula pensamento e ação, e se declara suficiente. Daí seu aspecto estereotipado e sua vacuidade, embora não se possa concluir que esses signos sejam

desprezíveis. O aprendizado seria imperfeito e até mesmo impossível se não passasse por eles.<sup>52</sup>

\*\*\*

O homem moderno no romance proustiano é solitário e múltiplo. A alma cindida cujas partes coabitam e garantem certa identidade plagiando-se, porque, numa das célebres frases do autor francês, “O plágio humano a que os indivíduos escapam mais dificilmente [...] é o plágio de nós mesmos”<sup>53</sup>, são aspectos que possibilitam o surgimento de uma nova narrativa. Proust, à maneira do *flâneur* que em seu passeio ocioso se torna hábil no conhecimento dos hieróglifos urbanos, perde tempo nos salões, em visitas, com mulheres medíocres para se tornar sensível aos sinais da mundanidade, do amor, e, principalmente, da arte. “Nunca se sabe como uma pessoa aprende; mas, de qualquer forma que aprenda, é sempre por intermédio de signos, perdendo tempo, e não pela assimilação de conteúdos objetivos”.<sup>54</sup> A memória integra esse aprendizado. Falemos então sobre a famosa distinção proustiana da memória, evidenciada por Walter Benjamin em *Sobre alguns temas em Baudelaire*.

O que Proust chama de memória voluntária, ou memória da inteligência, é o dano causado pela força de um acontecimento. Este tipo de memória está sempre pronto a ser evocado enquanto meio de proteção. Sujeita aos apelos da atenção, a memória voluntária aniquila as impressões do acontecimento e, desta forma, “as informações sobre o passado, por ela transmitidas, não guardam nenhum traço dele”<sup>55</sup>; dos acontecimentos tocados pela consciência, são destruídas as impressões do vivido, fazendo com que o passado se restrinja a uma sucessão de momentos cronologicamente ordenados. É necessário para a conservação das impressões na memória que o acontecimento não se repita exaustivamente na consciência, isto porque “a função da memória consiste em proteger as impressões, a lembrança tende a desagregá-las. A memória é essencialmente conservadora a lembrança é destrutiva”.<sup>56</sup> Tudo o que for retido pela consciência como controle dos

estímulos torna-se memória voluntária. Essa sobrecarga na atividade sensorial, ou choque como nos diz Benjamin, compõe esse tipo de memória pronto a apresentar-se quando solicitado. Porém, ele não restitui o passado no presente, mas atualiza um “presente anterior” no presente; “algumas pretensas amostras do passado que nada conservavam do mesmo”<sup>57</sup> é o que a inteligência encerra.

Certamente podem-se prolongar os espetáculos da memória voluntária, não demandando esforço maior do que o de folhear um livro de figuras. Assim como outrora, por exemplo, no dia em que ia visitar pela primeira vez a princesa de Guermantes, do pátio ensolarado de nossa casa de Paris eu contemplava preguiçosamente, à minha escolha, ora a praça da igreja em Combray, ora a praia de Balbec, como teria enchido de paisagens a claridade reinante folhando um caderno de aquerelas feitas nos diversos lugares onde estivera e, com prazer egoísta de colecionar, dissera a mim mesmo, ao catalogar destarte as estampas de minha memória: “Afinal, vi muita coisa bela em minha vida”.<sup>58</sup>

Diante do presente atual a memória voluntária exhibe um presente anterior. Ela não nos dá o passado porque não guarda dele mais que imagens sem temporalidade que não nos dizem nada da criatura que fomos. Em contraposição à memória voluntária, Proust descreve uma memória involuntária. Esta, não se fixa no consciente e está longe do enfraquecimento das impressões imposto pela repetição formadora do hábito. Na famosa passagem da *madeleine*, não é a forma que desperta em Proust recordações da cidade de Combray, mas o gosto do bolinho no chá que há muito ele não provava, porque não era seu hábito tomar chá. Esse gosto ficou restrito a sua infância e senti-lo novamente, depois de tanto tempo, foi capaz de libertar as impressões e as imagens de um passado que ele julgava morto.

Mas quando mais nada subsistisse de um passado remoto, após a morte das criaturas e a destruição das coisas, - sozinhos, mais frágeis, - o odor e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, lembrando, aguardando, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais, e suportando sem ceder, em sua gotícula impalpável, o edifício imenso da recordação.<sup>59</sup>

O gosto, bem como o cheiro, são registrados em uma distração do consciente e, nele não se fixando, vão logo depositar-se nas camadas mais profundas do espírito. Por isso são, em maior número, “sésamos” que abrem os vasos onde estão encerradas as memórias involuntárias. Os demais sentidos podem preservar imagens do passado, mas o fazem em menor circunstância, especialmente a visão, por ser preponderante na modernidade. Dificilmente o visto não é inscrito no consciente, degradando-se em várias rememorações. Para salva-lo, é necessário que o hábito rapidamente suprima a chave desse acontecimento como no caso de um livro lido na juventude e não mais visto desde então. Evocada por um encontro fortuito, a memória involutária nos possibilita compreender os signos sensíveis, cuja importância em Proust é essencial enquanto são eles que abrem caminho para a interpretação dos signos da arte. Neste tipo de memória cabe ao acaso que um gosto, um cheiro, um som liberte as impressões do vivido que não foram retidas pela consciência, mas passaram quase sem que ela percebesse. “Aprendemos uma qualidade sensível como signo; sentimos um imperativo que nos força a procurar seu sentido. Então, a Memória involutária, diretamente solicitada pelo signo, nos fornece seu sentido (como Combray para a *madeleine*, Veneza para as pedras do calçamento...)”.<sup>60</sup> Este tipo de reminiscência associa dois momentos distintos “por algum milagre de analogia”<sup>61</sup> e nos faz reconhecer e libertar a alma contida num objeto. O que não foi retido pela memória voluntária pode ser recolhido pelo sumidouro da memória involutária surgindo, talvez, mais tarde em outros sítios. O encontro com um passado que se supunha perdido tem no acaso a marca de sua autenticidade. As verdades, em Proust, só tem validade quando um acontecimento casual rouba nossa tranquilidade e nos força a buscar esse saber que se fez necessário; “as verdades direta e claramente apreendidas pela inteligência no mundo da plena luz são de qualquer modo mais superficiais do que as que a vida nos comunica a nossa revelia numa impressão física, já que entrou pelos sentidos, mas da qual podemos extrair o espírito”.<sup>62</sup> A supressão do hábito, desajustando, como diz Samuel Beckett, nossa sensibilidade orgânica, é uma inquietação inevitável para que o significado dos signos sensíveis seja desvendado. São destacados do universo da rotina que os objetos podem nos encantar.

Como o hábito enfraquece tudo, o que melhor nos recorda uma criatura é justamente o que havíamos esquecido. Eis por que a maior parte da nossa memória está fora de nós, numa viração de chuva, num cheiro de quarto fechado ou no cheiro de uma primeira labareda, em toda parte onde encontramos de nós mesmos o que nossa inteligência desdenhara, por não lhe achar utilidade, a última reserva do passado, a melhor [...].<sup>63</sup>

Se o personagem narrador ainda mantivesse em sua casa aquele antigo exemplar de *François le champi*, nada lhe revelaria o reencontro com o livro de Georg Sand na biblioteca dos Guermantes.

Indagara com raiva que estranho me vinha perturbar, e o estranho era eu mesmo, a criança que fora, logo suscitada pelo livro que só dela tomava em mim conhecimento, só a ela invocava [...]. Por seu lado, este livro, cuja leitura minha mãe me fizera em Combray até alta madrugada, guardara para mim todo o encanto daquela noite. [...] mil nadas de Combray, há muito esquecidos, se punham por si mesmos a saltar, airosos [...] em fila interminável e trêmula de lembranças. Se ainda possuísse o *François le champi* por mamãe tirado uma noite do embrulho de livros que minha avó acabara de me dar como presente de aniversário, nunca o olharia; temeria inserir nele, pouco a pouco, minhas impressões de hoje, recobrando inteiramente as antigas, temeria vê-lo tornar-se de tal maneira atual que, quando lhe pedisse para invocar de novo a criança que lhe soletrara o título no quarto de Combray, esta, não lhe reconhecendo a voz, não respondesse mais ao apelo e permanesse para sempre sepultada no esquecimento.<sup>64</sup>

Esses refugos das impressões, embora guardem a essência do passado, podem permancer encobertos no transcorrer de toda a vida. A memória involuntária está muito mais próxima do esquecimento que da lembrança. Deparar-se com uma destas memórias é um achado capaz de romper a estrutura de um tempo linear e vazio. São elas “uma antecipação do tempo redescoberto”<sup>65</sup> diz Deleuze, porque quando encontradas revelam, no presente, não um passado ressecado mas vivo, fértil, brilhante. A lembrança involutária de Combray traz “um pouco de tempo em estado puro”<sup>66</sup>, ela “ressurge de forma absolutamente nova. Não surge como esteve presente; surge como passado, mas esse passado não é mais relativo ao presente que ele foi, não é mais relativo ao presente em relação ao qual é agora passado”.<sup>67</sup> A alegria que invade o personagem narrador no acaso dessas reminiscências,



exceto quando se lembra da avó morta, é a satisfação de uma verdade decifrada, a verdade do tempo. A busca do tempo perdido é retribuída com a revelação do tempo reencontrado.

\*\*\*

Observar pessoas, lugares, coisas ao andar pelas ruas guarda um gesto detetivesco. O olhar moderno é necessariamente investigativo. A concepção histórica de Walter Benjamin fundamenta-se na leitura indiciária e, em alemão, indícios são sinais da verdade (*Wahrzeichen*). Benjamin nos transforma em detetives históricos, nos apontando como é possível identificar e desvendar os sinais que o futuro negligenciou no passado. “[...] os fatos não se situam no conjunto dos reflexos contidos nesse pobre espelhinho que a inteligência leva a sua frente e a que chama de futuro, senão que estão fora deles, surgindo tão bruscamente como a pessoa que vai testemunhar o flagrante de um crime”.<sup>68</sup> À maneira do personagem narrador de Proust, tornamo-nos sensíveis a estes sinais aprendendo não com que os outros nos dizem mas com aqueles que não tem relação de semelhança com nosso aprendizado. Uma História feita de rebotalhos. Esta é a tarefa do “materialista histórico” cujo sentido não-tradicional, forjado por Benjamin, preserva, em diversos aspectos, um caráter de identidade com o narrador proustiano. Aos olhos deste historiador materialista nada é desprezível, um pequeno detalhe pode ser a porta para a libertação de um longo período de domínio, a porta por onde entrará o Messias. Assim, Benjamin tece uma historiografia da ruptura. Ele não quer, como no historicismo, costurar os fatos, com o fim de dar-lhes uma falsa coesão. O “materialismo histórico”, evidencia a falta, a ruína, o salto porquanto, como nos diz Jeanne Marie Gagnebin, nem ao contar nossa própria história, de nosso nascimento e morte, não podemos encontrar um começo e um fim absolutos possíveis a narração, pois dependemos de ações e narrações de outros que não nós mesmos. “O universo é verdadeiro para todos nós e diferente para cada um de nós. [...] são milhões de universos que despertam todas as manhãs, quase tão numerosos quantas são as pupilas e inteligências humanas”.<sup>69</sup> Como admitir uma narrativa absoluta? A crônica, segundo

Benjamin, é a forma épica que reúne todas as maneiras de contar uma história, como a multiplicidade de cores do espectro, se reunidas, formam a cor branca. Nela, a explicação verificável dá lugar à exegese “que não se preocupa com o encadeamento exato de fatos determinados, mas com a maneira de sua inserção no fluxo insondável das coisas”.<sup>70</sup>

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso.<sup>71</sup>

As verdades objetivas da memória voluntária, recebidas por transmissão, pouco importam. As que perturbam a tranquilidade cotidiana são as que nos interessam, verdades são sucedâneos dos desgostos, nos diz Proust. O que não precisamos decifrar não nos pertence, é alheio a nossa vida. Dilacerado pelo ciúme, Proust descobre as verdades sobre o amor, não sobre seu envolvimento com Albertine unicamente, mas sobre as verdades gerais do amor. Da mesma forma, ele descobre as verdades da sociedade burguesa-aristocrática, do tempo e da arte, sendo a arte seu fim último. Segundo o autor francês, somente no acaso a descoberta da verdade é autêntica. Benjamin não atribui um caráter tão casual às revelações. As imagens do passado são trazidas pelo “materialista histórico”, mas desvendar suas potencialidades cabe ao sujeito (histórico). O passado fragmentado, trazido pelo materialista, tem o poder de provocar, de despertar, porque pode se abrir, a cada segundo, como redenção. Os fatos ordenados do historicismo jamais têm esse poder enquanto nos vêm como verdades objetivas, como conteúdos a serem assimilados. Em Benjamin, o despertar também é fruto de uma violência. O sujeito histórico é arrancado de seu sono por uma sonora bofetada: a reminiscência que relampeja no momento do perigo.

O materialista histórico não pode renunciar ao conceito de um presente que não é transição, mas pára no tempo e se imobiliza. [...] O historicista apresenta a imagem “eterna” do passado, o materialista histórico faz desse passado uma experiência única [...] para fazer saltar pelos ares o *continuum* da história.<sup>72</sup>

As manifestações dos signos sensíveis na memória involuntária rompem o tempo cronológico e vazio. Veneza transpõe os limites da cinzenta lembrança dada pela inteligência quando, ao tropeçar no calçamento do pátio da casa dos Guermantes, o personagem narrador de Proust, a recorda não como ela foi de fato vivida, mas em sua essência - a essência, nos diz Deleuze, é aquilo que individualiza, puro ponto de vista que faz do acontecimento totalmente único mas irreduzível tanto ao objeto que traz o signo, quanto ao sujeito que o sente. A memória involuntária ordena a ressurreição de um tempo e do ser que éramos nós, ou na admirável linguagem de Beckett, a restauração “não somente [d]o objeto passado mas também [d]o Lázaro fascinado ou torturado por ele”.<sup>73</sup> É muito importante compreendermos que não existe, nem em Proust e tampouco em Benjamin, qualquer impulso de restabelecer uma antiga ordem. Ambos os autores tem suas obras voltadas para o futuro, não para o passado. A reminiscência nos traz a restauração pura do vivido em um instante extratemporal que não poderíamos, a força de nossa vontade, perpetuar porque ele está cheio de hábitos de uma pessoa que não somos mais e que não poderíamos voltar a ser, “[...] os verdadeiros paraísos são os que perdemos”.<sup>74</sup> Respirar um ar novo, precisamente por ser um ar já respirado, é o que a recordação nos provoca, segundo Proust. A memória involuntária nos dá a nós mesmos, nos revela o real que não reside na ação efetiva. Baldado é revisitar lugares do passado e procurar pessoas que dele fizeram parte, a realidade não pode ser conhecida pela experiência, ela está inscrita dentro do universo de nós mesmos.

Benjamin vê nas velhas passagens parienses uma concentração de hieróglifos da cidade moderna. Em seus ensaios, o labirinto de tempo erguido pela lembrança tem a mesma iluminação baça, vacilante, destes corredores quando decadentes. Só tem o poder de nos encantar aquilo que foi extirpado da ordem cotidiana. As épocas, a nosso modo, povoam de deuses objetos prozaicos e, no momento em que o hábito os esquece, é possível reconhecer e libertar os espíritos ali encerrados. Aquilo que Proust vivencia individualmente, Benjamin quer público, como demonstra em *Infância em Berlim*. O isolamento do homem

moderno é quebrado pelo despertar coletivo que insurge contra a dominação. Instante do recomeço, para Benjamin, quando o sol pára e os relógios são alvejados, a antiga ordem interrompida. A felicidade de um tempo redescoberto inagura o novo e afugenta, por instantes, o temor da morte. Mais uma vez ressurgem crianças que precisam reaprender o mundo e, com os sentidos atentos pela retirada momentânea do hábito, procuram brinquedos, constroem semelhanças, estabelecem outras leis. “O mundo não foi criado de uma vez por todas [...]. Ele incorpora, no curso da vida, coisas de que não suspeitávamos”.<sup>75</sup> Proust encontra na memória involuntária o caminho para arte e na arte a possibilidade de comunicar a essência individual abrindo uma passagem para os universos múltiplos e solitários que são os outros seres. “A única viagem verdadeira [...] seria não partir em demanda de novas paisagens, mas ter outros olhos, ver o universo com os olhos de outra pessoa, de cem pessoas, ver os cem universos que cada uma delas vê, que cada uma delas é; e isso, podemos-lo fazer com um Elstir, com um Vinteuil”.<sup>76</sup> Benjamin também pretende uma comunicabilidade, mas ele a quer por meio da ação política, construindo em seu projeto, *Das Passagen-Werk*, uma escrita com o poder de suscitar em seus leitores uma consciência revolucionária.

\*\*\*

## Notas

- <sup>1</sup> PROUST, Marcel. *O caminho de Guermantes*. Trad. Mario Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 1988. p. 58.
- <sup>2</sup> *ibid.*, p. 40.
- <sup>3</sup> SZONDI, Peter apud GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 15.
- <sup>4</sup> PROUST, Marcel. *A prisioneira*. 13. ed. Trad. Manuel Bandeira e Lourdes de Sousa de Alencar. São Paulo: Globo, 2002. p. 80
- <sup>5</sup> BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 108.
- <sup>6</sup> Id. Sobre o conceito de história. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 223.
- <sup>7</sup> OLIVEIRA, Bernardo. A crítica como caminho de pensamento: Walter Benjamin e algumas de suas leituras. In: Amaral, Sérgio; Salgueiro, Wilberth. (Orgs.). *Vale a escrita? Criação e crítica na contemporaneidade 2*. 1 ed. Vitória: Flor e Cultura/Programa de Pós-Graduação em Letras da UFES, 2003, v. 1, p. 118.
- <sup>8</sup> BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 40.
- <sup>9</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. História e narração em Walter Benjamin. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 99.
- <sup>10</sup> BORGES, Jorge Luis. O jardim de veredas que se bifurcam. In: \_\_\_\_\_. *Ficções*. 8. ed. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1999. p. 95.
- <sup>11</sup> PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. 15. ed. Trad. Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 2004. p. 292.
- <sup>12</sup> BENJAMIN, op. cit., p. 45, nota 2.
- <sup>13</sup> PROUST, op. cit., p. 23, nota 4.
- <sup>14</sup> Id. Paris do segundo império. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 3. ed. Trad. José Carlos M. Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 36.
- <sup>15</sup> Id. Pequena história da fotografia. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 103.
- <sup>16</sup> *Ibid.*, p. 103.
- <sup>17</sup> *Ibid.*, p. 103.
- <sup>18</sup> GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. 2. ed. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 60.
- <sup>19</sup> “Bertillon procurou quebrar o conhecimento do criminoso profissional sobre disfarces, identidades falsas, múltiplas identidades e álibis. Ele fez isso juntando antropometria [a mensuração precisa das partes do corpo], a precisão óptica da câmera, um vocabulário fisionômico refinado e estatística”. (*ibid.*, p. 57).

- <sup>20</sup> GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*. morfologia e história. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 174.
- <sup>21</sup> GUNNING, op. cit., p. 50.
- <sup>22</sup> GINZBURG, op. cit., p. 174.
- <sup>23</sup> POE, Edgar Allan. Os crimes da rua Morgue. In: \_\_\_\_\_. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001. p. 76.
- <sup>24</sup> Ibid., p. 180.
- <sup>25</sup> PROUST, op. cit., p. 80, nota 5.
- <sup>26</sup> PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. 5. ed. Trad. Mário Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 1981. p. 171.
- <sup>27</sup> Ibid.
- <sup>28</sup> Ibid.
- <sup>29</sup> PROUST, op. cit., p. 102, nota 1.
- <sup>30</sup> POE, Edgar Allan. A carta furtada. In: \_\_\_\_\_. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001. p. 393.
- <sup>31</sup> BENJAMIN, Walter. Paris do segundo império. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 3. ed. Trad. José Carlos M. Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 45.
- <sup>32</sup> Id. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. 3. ed. Trad. José Carlos M. Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 126.
- <sup>33</sup> Ibid.
- <sup>34</sup> POE, op. cit., p. 393, nota 28.
- <sup>35</sup> Ibid., p. 395.
- <sup>36</sup> Ibid., p. 392.
- <sup>37</sup> OLIVEIRA, Bernardo. Percepção moderna e narrativa dos vestígios: Schlegel, Novalis, Poe e Kafka, um arquipélago benjaminiano. In: COLNAGO, Atílio; MURTA, Claudia (Orgs.). *Mito e arte*. filosofia e suas fronteiras. Vitória: Multiplicidade, 2004. p. 39.
- <sup>38</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. p. 20.
- <sup>39</sup> Id. *Pequenos poemas em prosa*. Trad. Gilson Maurity. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 67.
- <sup>40</sup> BECKETT, Samuel. *Proust*. Trad. Artru Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 15.
- <sup>41</sup> PROUST, Marcel. *Sobre a leitura*. 4. ed. Trad. Carlos Vogt. Campinas, SP: Pontes, 2003. p. 28.
- <sup>42</sup> BECKETT, op. cit., p. 67.
- <sup>43</sup> Ibid., p. 67.
- <sup>44</sup> PROUST, Marcel. *A Fugitiva*. 11. ed. Trad. Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Editora Globo, 2003. p. 36.

- <sup>45</sup> DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. 14.
- <sup>46</sup> PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve*: notas sobre crítica e literatura. Trad. Haroldo Ramanzini. São Paulo: Iluminuras, 1988. p. 39.
- <sup>47</sup> DELEUZE, op. cit., p. 15.
- <sup>48</sup> PROUST, op. cit., p. 136, nota 5.
- <sup>49</sup> GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*: morfologia e história. Trad. Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 169.
- <sup>50</sup> Ibid., p. 83.
- <sup>51</sup> Id. *Sodoma e Gomorra*. 15. ed. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Editora Globo, 2001. p. 69.
- <sup>52</sup> DELEUZE, op. cit., p. 6.
- <sup>53</sup> PROUST, op. cit., p. 23, nota 42.
- <sup>54</sup> DELEUZE, op. cit., p. 21.
- <sup>55</sup> BENJAMIN, Walter. Parque Central. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas III*: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 106.
- <sup>56</sup> Ibid., p. 108.
- <sup>57</sup> PROUST, op. cit., p. 287, nota 1.
- <sup>58</sup> Id., op. cit., p. 154, nota 11.
- <sup>59</sup> PROUST, op. cit., p. 47, nota 1.
- <sup>60</sup> DELEUZE, op. cit., p. 50.
- <sup>61</sup> BECKETT, op. cit., p. 77.
- <sup>62</sup> PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. 15. ed. Trad. Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 2004. p. 158.
- <sup>63</sup> Id. *À sombra das raparigas em flor*. Trad. Mario Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p. 172.
- <sup>64</sup> Id. op. cit., p. 162 et seq., nota 59.
- <sup>65</sup> DELEUZE, op. cit., p. 51.
- <sup>66</sup> PROUST, op. cit., p. 153, nota 59.
- <sup>67</sup> DELEUZE, op. cit., p. 57.
- <sup>68</sup> PROUST, op. cit., p. 30, nota 42.
- <sup>69</sup> Ibid., p. 177.
- <sup>70</sup> BENJAMIN, Walter. O narrador: consideração sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas I*: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 209.
- <sup>71</sup> BENJAMIN, op. cit., p. 224, nota 7.

<sup>72</sup> Ibid., p. 230 [grifo do autor].

<sup>73</sup> BECKETT, op. cit., p. 33.

<sup>74</sup> PROUST, op. cit., p. 152, nota 11.

<sup>75</sup> PROUST, op. cit., p. 59, nota 42.

<sup>76</sup> Id., op. cit., p. 238, nota 5.



## REFERÊNCIAS

- AGNON, Sch. I. *Novelas de Jerusalém*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: 1967: Perspectiva, 1967.
- AUSTER, Paul. *A trilogia de Nova York*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Sobre a modernidade: sobre o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Pequenos poemas em prosa*. Tradução Gilson Maurity Santos. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- BECKETT, Samuel. *Proust*. Tradução Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 1. ed. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas II: rua de mão única*. 5. ed. Tradução Rubens Rodrigues T. Filho, José Carlos M. Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. 1. ed. Tradução José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. 1. ed. Tradução Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades, 2002.
- BORGES, Jorge Luis. O jardim de veredas que se bifurcam. In: \_\_\_\_\_. *Ficções*. 8. ed. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1999.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Tradução Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó/SC: Editora Universitária Argos, 2002.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs). *O cinema e a invenção da vida moderna*. 2. ed. Tradução Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *Proust e os Signos*. 2. ed. Tradução Antônio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia. (Orgs.). *Mimesis e expressão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Tradução Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2003.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

\_\_\_\_\_. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1997.

GUINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Tradução Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LESKOV, Nikolai. *Apenas um retrato de mulher*. Tradução Otto Schneider. São Paulo: Edições Melhoramentos, [19--].

OLIVEIRA, Bernardo. A crítica como caminho de pensamento: Walter Benjamin e algumas de suas leituras. In: Amaral, Sérgio; Salgueiro, Wilberth. (Orgs.). *Vale a escrita? Criação e crítica na contemporaneidade 2*. 1 ed. Vitória: Flor e Cultura/Programa de Pós-Graduação em Letras da UFES, 2003, v. 1, p. 113-123.

OLIVEIRA, Bernardo. Percepção moderna e narrativa dos vestígios: Schlegel, Novalis, Poe e Kafka, um arquipélago benjaminiano. In: COLNAGO, Atilio; MURTA, Claudia (Orgs.). *Mito e arte: filosofia e suas fronteiras*. Vitória: Multiplicidade, 2004. p. 35-45.

OLIVEIRA, Bernardo. Walter Benjamin e as narrativas. Algumas considerações a partir de Machado de Assis. In: PESSOA, Fernando (Org.). *Arte no pensamento*. Vitória: Seminários Internacionais Museu Vale do Rio Doce, 2006. p. 226-248.

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Tradução Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2001

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Tradução Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 2004.

\_\_\_\_\_. *À sombra das raparigas em flor*. Tradução Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

\_\_\_\_\_. *O caminho de Guermantes*. 8. ed. Tradução Mário Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

\_\_\_\_\_. *Sodoma e Gomorra*. 15. ed. Tradução Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2001.

\_\_\_\_\_. *A prisioneira*. 13. ed. Tradução Manuel Bandeira. São Paulo: Globo, 2002.

\_\_\_\_\_. *A fugitiva*. 11. ed. Tradução Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Globo, 2003.

\_\_\_\_\_. *O tempo redescoberto*. 15. ed. Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 2004.

\_\_\_\_\_. *Sobre a leitura*. 4. ed. Tradução Carlos Vogt. Campinas/SP: Pontes, 2003.

ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Tradução Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)