

CARLA MILANI DAMIÃO

**FILOSOFIA E NARRATIVAS AUTOBIOGRÁFICAS
A PARTIR DE UM PROJETO DE WALTER BENJAMIN**

Tese de Doutorado apresentada ao
Departamento de Filosofia do Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas da Universidade
Estadual de Campinas sob a orientação da
Profa. Dra. Jeanne Marie Gagnebin.

Este exemplar corresponde à redação
final da Tese defendida e aprovada
pela Comissão Julgadora em
26 / Junho/ 2003

BANCA

Prof^ª. Dr^ª. Jeanne Marie Gagnebin

Prof. Dr. Franklin Leopoldo e Silva

Prof^ª. Dr^ª. Maria Cristina Franco Ferraz

Prof. Dr. Oswaldo Giacóia Jr.

Prof. Dr. Márcio Seligmann-Silva

Prof. Dr. Ernani Chaves

Prof^ª. Dr^ª. Susana Kampff Lages

JUNHO/2003

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	TIUNICAMP
	DIBAL
V	EX
TOMBO BC/	55848
PROC.	16-124/03
C	☐
D	☒
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	18/9/03
Nº CPD	

BIBID. 300846

CM00188101-7

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

D 184 f **Damião, Carla Milani**
Filosofia e narrativas autobiográficas a partir de um projeto de
Walter Benjamin / Carla Milani Damião . - - Campinas, SP :
[s. n.], 2003.

Orientador: Jeanne Marie Gagnebin.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Benjamin, Walter, 1892-1940. 2. Filosofia. 3. Memória.
4. Autobiografia. 5. Subjetividade. 6. Sinceridade. I. Gagnebin,
Jeanne Marie . II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto
de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

RESUMO

O tema dessa tese participa da fronteira entre filosofia e literatura, concentrando-se no debate sobre a questão da subjetividade e da narrativa autobiográfica. Dentro desse tema, investigamos um projeto de Walter Benjamin, cuja intenção seria a de comparar as *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau com o *Journal* de André Gide. Dessa comparação deveria surgir uma crítica histórica que apontasse para o declínio da sinceridade como a marca de um caráter social.

Da investigação desse projeto ampliamos a discussão para a relação entre filosofia e narrativa autobiográfica, ressaltando os seguintes aspectos: a constituição da subjetividade e da identidade narrativa; o problema da verdade ou sinceridade do relato; a questão da memória. As diferentes interpretações, quase sempre conflitantes, colaboram na fundamentação do projeto anunciado por Benjamin e nos conduz a outros exemplos de narrativas autobiográficas na filosofia. O *Ecce Homo* de Nietzsche e a *Berliner Kindheit* de Benjamin, associadas à *recherche* proustiana, são obras que se relacionam entre si quanto à concepção de identidade narrativa como *medium*, do qual emerge uma compreensão diferente de subjetividade.

ABSTRACT

The theme of this thesis lies somewhere in the borderland shared by philosophy and literature, and concentrates on the debate over the question of the self and autobiographical writing. Within this theme we have investigated a Walter Benjamin project in which he sought to compare the *Confessions* of Jean-Jacques Rousseau with the *Journal* of André Gide. As a result of this comparison, there should emerge a historical critique that would indicate a decline in sincerity as a sign of social character.

From the investigation of Benjamin's project we broadened the discussion concerning the relationship between philosophy and autobiographical writing, highlighting the following aspects: the constitution of the self and the narrative identity; the matter of truth and sincerity in the narrative; the question of memory. The different, often conflicting, interpretations enable us to anchor the investigation of Benjamin's project and lead us to other examples of autobiographical writing in philosophy. Nietzsche's *Ecce Homo* and Benjamin's *Berliner Kindheit*, related to the Proustian *Recherche*, are linked to each other wherever identity is conceived in the narrative as a *medium* from which a different understanding of self emerges.

AGRADECIMENTOS

À **Capes** pelo auxílio concedido no período de agosto de 1996 a dezembro de 1997.

Ao **Serviço de Intercâmbio Acadêmico Alemão (DAAD)** em convênio com a **Capes** por conceder a pesquisa e estadia na Alemanha no período de janeiro de 1998 à setembro de 1999 e por continuar incentivando o contato com a língua e cultura alemã.

À minha querida orientadora Prof^a Dr^a Jeanne Marie Gagnebin, sempre encorajadora, amiga e exigente.

Aos meus amigos de Berlim – Anne Zimmermann, Flávio Balod, Luciana Mendanha, Luiz Moraes, Ernani Chaves e Ali Alizera – pela solidariedade e companhia.

Ao casal Susan e Clive Clarke pelo envio de textos de última hora.

À amiga Graciela Deri de Codina por mais um incentivo e pela leitura generosa.

Ao amigo “wilde-nietzscheano” Rodrigo Rosas Fernandes pela leitura atenta.

Aos meus pais, Carlos e Cecília, pelo apoio infinito e infindável.

À “sorella” Cloé, sempre presente, embora distante.

A Maria Luiza e Dr. Carlinhos pela ajuda final.

Ao Neil Wall por tudo e por ter vindo padecer no paraíso tropical da paternidade.

Especialmente ao André, pela paciência, companhia, carinho e compreensão.

Aos meus amores mais duráveis,

André, quem ainda criança descobriu sozinho a “coluna da vitória” em Berlim

e

Jonas, “irlandesinho” alegre e charmoso

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I – O DECLÍNIO DO SUJEITO SINCERO: O PROJETO ROUSSEAU-GIDE.....	41
CAPÍTULO II – <i>ECCE HOMO</i> E OS MÚLTIPLOS “EUS” EM NIETZSCHE..	121
CAPÍTULO III – O “EU” DE <i>EM BUSCA DO TEMPO PERDIDO</i> DE PROUST.....	153
CAPÍTULO IV – O ANTI-SUBJETIVISMO NA <i>INFÂNCIA BERLINENSE</i> <i>POR VOLTA DE 1900</i> DE WALTER BENJAMIN.....	179
CONCLUSÃO.....	205
BIBLIOGRAFIA.....	212

ANEXOS

INTRODUÇÃO

O tema de nossa tese se inclui no debate em torno do limite entre filosofia e literatura. Por um lado, o filósofo em questão – Walter Benjamin – nos conduz a essa fronteira, seja como crítico literário, seja como, ele próprio, escritor. Partimos da hipótese de que os instrumentos de construção e crítica literária empregues por ele são provenientes de sua filosofia, o que torna quase impossível a interpretação de quaisquer de suas críticas literárias e escritos em geral, sem o conhecimento prévio de conceitos estruturais de seu pensamento.

Um desses conceitos é o de experiência (*Erfahrung*). Trata-se de um conceito que Benjamin desenvolveu, a partir da década de 20, em estreita relação com uma interpretação materialista da história. Esse conceito articula as idéias de declínio, de enfraquecimento e mudança social, e se aplica ao campo das formas artísticas, da narrativa e da história. O “materialismo histórico” de Benjamin adota a idéia marxiana de um “sujeito genérico”, social e coletivo em oposição à idéia de sujeito absoluto do idealismo, bem como do sujeito socialmente caracterizado pelo capitalismo, alienado de si mesmo e individualizado. O século XIX tornou-se o foco de atenção, a partir do qual Benjamin pode indicar os sinais de declínio da experiência na constituição da sociedade capitalista burguesa. Diferentemente de uma incorporação estrita do materialismo histórico, Benjamin soube amalgamar em sua análise outras

correntes do pensamento preocupadas, sobretudo, com um novo modo de conhecimento. Freud, Jung, Proust e o surrealismo auxiliaram Benjamin a compor uma teoria do conhecimento baseada na percepção de dimensões não conscientes que, por sua vez, possibilitaria um “alargamento da consciência” e o “despertar do sujeito histórico”. Sua teoria da percepção visaria excluir a divisão sujeito-objeto, operando uma crítica frontal ao raciocínio unicamente dedutivo, à pretensão de verdade absoluta e à idéia totalizadora do sistema. Crítica que marca, por sua vez, um outro procedimento metodológico que inclui a forma literária do fragmento e a montagem como meios de apresentação do pensamento. A arte, em sua dimensão plástica, narrativa e dramática, torna-se o campo privilegiado de suas investigações. A teoria da história, de forma também diferente de uma interpretação estrita do materialismo histórico, tem como princípio a noção de declínio da experiência social-coletiva, ao mesmo tempo que insiste numa possibilidade incerta de redenção do passado, em oposição à idéia de progresso.

O século XIX e o emblemático tema das *Passagens Parisienses* foram objeto de profunda pesquisa e estudo de Benjamin, resultando na extensa “obra” inacabada sobre esse período, por ele intitulada *Projeto* ou *Trabalho das Passagens* (*Passagenarbeit*), publicada postumamente como *Obra das Passagens* (*Passagenwerk*). A reflexão sobre a história e a crítica à idéia de progresso são temas de conhecida importância. A chave de entendimento para a reflexão sobre a modernidade são os escritos e a(s) figura(s) do poeta Baudelaire.

Paralelamente a esse extenso trabalho de pesquisa inacabado, Benjamin escrevia artigos sob os mais diversos assuntos para serem

publicados em revistas e jornais. Alguns deles eram parte do *Projeto das Passagens*. Outros vários, pode-se supor, poderiam provir do mesmo material de pesquisa, outros ainda lhe eram sugeridos ou “encomendados”, e alguns não chegaram a ser desenvolvidos em função dos mais urgentes.

Faz parte dessa última suposição um projeto que Benjamin propõe, em carta a Horkheimer, de comparar as *Confissões* de Rousseau e o *Diário* de Gide. Motivos secundários seriam, de um lado, sua leitura recente da obra de Rousseau e, de outro, o lançamento de uma edição completa do *Diário* de Gide. Interesse: mostrar o declínio de um caráter social baseado na “sinceridade”. Extensão do período histórico em declínio: século XIX.

Num primeiro momento, nossa intenção é investigar as possíveis dimensões desse projeto em três principais direcionamentos: o caráter social entendido como “sujeito histórico”; os relatos autobiográficos citados e suas definições em geral; e a questão da “sinceridade”. Não perderemos de vista Baudelaire e o século XIX nesse percurso, mas procuraremos explorar as balizas marcadas pela distância de cerca de um século. A questão do sujeito, entendido como caráter social, inclui uma teoria da percepção voltada ao coletivo, como uma espécie de reeducação moral e política. Neste caso, a estética e os novos meios artísticos e tecnológicos, como o cinema, unem-se à ética e à política, na constituição de uma abertura utópica no pensamento benjaminiano.

Essas questões serão desenvolvidas tendo em vista a contextualização do projeto Rousseau-Gide, cujos problemas internos, irão conduzir-nos a discutir um dos temas peculiarmente importante em Benjamin: a possibilidade da narrativa em estado de crise. A estrutura conceitual permanece, ou seja, a

idéia de uma mudança de experiência social, que provoca uma alteração da percepção humana, frente à qual Benjamin sugere novos paradigmas. Parte de seus escritos tratam dos gêneros narrativos, por exemplo, a epopéia e o romance, para circunscrever o declínio da experiência e a crise da narração. No projeto Rousseau-Gide, outro gênero vem à tona: a narrativa de si mesmo na autobiografia e no diário. Gênero que ele próprio emprega de maneira negativa e transgressora na *Infância berlinense por volta de 1900*, de modo a revelar a quase negação do si mesmo.

Não há uma preocupação em Benjamin em definir gêneros ¹ ou de verificar se tal obra é adequada à determinada forma, ou seja, de classificá-la a partir de um conjunto de regras e destas deduzir a obra. O gênero é concebido a partir de relações de significados internos à obra, e não a partir de um critério anterior provindo da ciência literária. Ao referir-se à obra de Proust, por exemplo, Benjamin diz: “Já se disse, com razão, que todas as grandes obras literárias ou inauguram um gênero ou o ultrapassam, isto é, constituem casos excepcionais. Mas esta é uma das menos classificáveis”². Neste sentido, se é possível conceber uma teoria do gênero em Benjamin, ela poderia estar no cerne de uma discussão que tomou forma a partir da década de 60 e que tem como motivo central a possibilidade ou impossibilidade de determinação do gênero autobiográfico.

Tema relevante nessa discussão é a relação intrínseca entre o gênero literário autobiográfico e a filosofia. Essa relação se desdobra em alguns aspectos centrais tais como: o conhecimento de si que define igualmente o

¹ Cf. Heinz Schlaffer, “Walter Benjamins Idee der Gattung”. In: Bolz/Farber, *Antike und Moderne. Zu Walter Benjamins ‚Passagen‘*, pp.41-49.

² W. Benjamin, “A imagem de Proust”. In: *Walter Benjamin. Obras Escolhidas I*, p.36.

sujeito do conhecimento, a constituição da identidade narrativa e a questão da verdade e sinceridade do relato. A possibilidade de haver uma narrativa autobiográfica que exclua o ponto de vista filosófico ou a impossibilidade de haver uma separação entre vida e obra, são os extremos de várias hipóteses levantadas por diferentes teóricos. Essas interpretações variadas e muitas vezes confrontantes servirão de base de comparação não só com relação ao projeto Rousseau-Gide de Benjamin, mas, num contexto mais abrangente, remete a outros exemplos na filosofia. Do aprofundamento dessa questão faz parte a leitura da autobiografia do próprio Benjamin e a de Nietzsche. Diretamente relacionada ao tema e ao exercício deste tipo de escrita em Benjamin, está também a obra *Em busca do tempo perdido* de Proust, sobre a qual empreenderemos uma exposição em torno do problema da narrativa como mediação na construção da noção de identidade.

Iniciaremos pela questão do sujeito no contexto da filosofia, de modo a introduzir os principais pontos de discussão que serão desenvolvidos no decorrer dos capítulos. Num segundo momento, trataremos das teorias que lidam mais recentemente com a fundamentação da autobiografia como gênero literário, tendo a filosofia como fonte originária.

A constituição do sujeito moderno, segundo o exaustivo estudo empreendido pelo autor Charles Taylor em seu livro *As fontes do self. A construção da identidade moderna*³ persegue a constituição da noção de interioridade desde Platão, passando por Santo Agostinho, até chegar aos séculos XVII e XVIII, encontrando em Montaigne uma expressão decisiva, sem

³ C. Taylor, *As Fontes do Self. A construção da identidade moderna*. São Paulo: Ed. Moderna, 1997.

obviamente esquecer o paradigma que tradicionalmente diz-se inaugurar a subjetividade moderna: o *cogito* cartesiano.

Haveria duas linhas de pensamento a partir do processo de interiorização do sujeito no decorrer da história. “O voltar-se para dentro de Agostinho”, diz o autor, “teve uma influência tremenda no Ocidente; no começo, ao inaugurar uma família de formas de espiritualidade cristã, que se manteve durante toda a Idade Média e floresceu outra vez na Renascença. Mais tarde, porém esse voltar-se para dentro adota formas secularizadas. Voltamo-nos para dentro, mas não necessariamente para encontrar Deus; interiorizamos-nos para descobrir ou conferir uma ordem qualquer, um significado ou justificativa, à nossa vida. Em retrospectiva, podemos ver as *Confissões*, de Agostinho, como a primeira grande obra de um gênero que inclui a obra de Rousseau com o mesmo título, *Poesia e Verdade* (*Dichtung und Wahrheit*) de Goethe, e *Prelúdio* (*Prelude*) de Wordsworth”⁴.

Nesse processo histórico de “auto-exploração”, distingue-se aquela reflexão que procura objetivar em geral a natureza humana, daquela que quer estabelecer sua identidade, sabendo para tanto que ainda não sabemos quem somos. Ou seja, o conhecimento de si não corresponderia ao conhecimento objetivo e universal da natureza humana como, por exemplo, seria para Platão ou será para Descartes. É diante dessa perspectiva que Taylor cita Montaigne, comparando-o a Descartes. “Descartes é o fundador do individualismo moderno, porque sua teoria faz o pensador individual voltar-se para sua própria responsabilidade, requer que ele construa uma ordem de pensamento para si mesmo, na primeira pessoa do singular. Mas ele deve fazer isso de acordo com

⁴ Idem, idem, p.232.

critérios universais; raciocina como qualquer um e como todos. Montaigne é um criador da busca da originalidade de cada pessoa; e não se trata apenas de uma busca diferente da cartesiana mas, de certo modo, antitética a ela. Ambas nos voltam de certa forma para o interior e procuram ordenar a alma de algum modo; mas essa semelhança é o que torna o conflito entre elas particularmente agudo. A busca cartesiana é de uma ordem da ciência, de conhecimento claro e distinto em termos universais, que, sempre que possível, será a base do controle instrumental. A aspiração montaigniana é sempre afrouxar o grilhão dessas categorias gerais de funcionamento 'normal' e, aos poucos, libertar nossa autocompreensão do peso monumental das interpretações universais, de modo que a forma de nossa originalidade possa ser vista. Sua meta não é encontrar uma ordem intelectual segundo a qual as coisas em geral possam ser examinadas, mas os modos de expressão que permitam que o particular não seja desprezado”⁵.

No percurso desse processo de interiorização, a “voz interior” que determina a consciência em Rousseau levará ao extremo o subjetivismo em sua forma mais moderna. Para Taylor, “Rousseau está na origem (...) das filosofias da auto-exploração (...). Ele é o ponto de partida de uma transformação na cultura moderna no sentido de uma interioridade mais profunda e de uma autonomia radical. Todas as correntes partem dele...”⁶.

O papel de Rousseau é muito mais significativo e não seria restrito às *Confissões*. Em *Emílio*, “As confissões de fé do vigário de Savoyard” representa quase uma obra à parte, ao refletir a questão da consciência. Em Agostinho a fonte da unidade do sujeito é Deus. Para comparar as *Confissões*

⁵ Ibidem, ibidem, pp.236-237.

⁶ Ibidem, ibid., p.464.

deste com as de Rousseau, Taylor lembra as teorias deístas do século XVIII, que teriam operado um deslocamento do divino para a natureza. Deus passa a ser identificado com a ordem que se apresenta na natureza, e inversamente, infere-se “da ordem das coisas a existência de um Deus bom” ⁷. Esse entendimento constituiria uma ética da imitação da natureza e representaria uma maior internalização do que a ética antiga orientada pela idéia de Bem. “O desígnio providencial da natureza”, diz o autor, “toma o lugar da ordem hierárquica da razão como bem constitutivo. Esse desígnio torna-se evidente para nós em parte por meio de nossas próprias motivações e sentimentos. O bem é descoberto em parte através de um voltar-se para dentro, de uma consulta a nossos próprios sentimentos e inclinações, e isso ajudou a ocasionar uma revolução filosófica na posição ocupada pelo sentimento na psicologia moral” ⁸. Rousseau, segundo o autor, teria conduzido essa revolução para mais longe. “A definição de consciência como um sentimento interior”, na passagem citada do *Emílio*, “poderia ser entendido num sentido muito mais poderoso. Não é só que, graças a Deus, tenho sentimentos que concordam com o que, por outros meios, entendo ser o bem universal, mas que a voz interior de meus verdadeiros sentimentos *definem* o que é o bem: como o *élan* da natureza é o bem, é ele que deve ser consultado para se descobrir o bem” ⁹. A “voz interior”, contudo, continuaria “atrelada à forma de compreender e reconhecer o bem universal”. Ainda não haveria uma completa autonomia da voz interior para determinar o agir moral, mas ela representaria o indício de

⁷ Idem, idem, p.462.

⁸ Ibidem, ibid., p.463.

⁹ Ibid., ibid., p.464.

uma nova ética fundamentada na natureza. A unidade do sujeito deve ser buscada na “voz interior” e toda felicidade existirá em conformidade com essa voz. Nas palavras do vigário de Savoyard: “Anseio pelo momento em que, libertado dos entraves do corpo, serei eu mesmo, sem contradição e sem divisão, e eu mesmo bastarei para minha própria felicidade” ¹⁰.

As considerações de Taylor ajudam a contextualizar a diferença entre as *Confissões* de Agostinho e as de Rousseau, no que diz respeito à unidade do sujeito encontrada na ordem providencial em Agostinho e na ordem natural em Rousseau. Ordem natural que, mesmo guardando uma profunda relação com a idéia de um bem universal, transfere para a subjetividade o papel principal.

É importante reconhecer esse deslocamento, quando abordarmos as *Confissões*, pois a afirmação da subjetividade que parte da total espontaneidade do conhecimento de si baseado no sentimento, nos escritos autobiográficos posteriores às *Confissões* se torna mais complexa e difícil. “O conhece-te a ti mesmo do templo de Delfos’ não é ‘uma máxima tão fácil de seguir como eu acreditara em minhas *Confissões*”, diz Rousseau nos *Devaneios* ¹¹. Para Starobinski, o que os escritos do gênero autobiográfico de Rousseau “vão colocar em discussão não será o conhecimento de si propriamente dito, mas o reconhecimento de Jean-Jacques pelos outros” ¹². Discutiremos em particular a questão do reconhecimento e do contraste existente entre as *Confissões* e os outros escritos autobiográficos, quando abordarmos a “sinceridade” no primeiro capítulo.

¹⁰ Ibid., *ibid.*, p.464.

¹¹ J.J. Rousseau, *Devaneios de uma caminhante solitário*, Quarto Passeio.

¹² J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. A transparência e o obstáculo*, p.189.

Paralelamente à tradição francesa e a partir do paradigma do *cogito* cartesiano, desenvolve-se na Alemanha uma concepção de sujeito de Kant a Hegel, calcada na procura pela totalidade. Em Kant haveria uma separação entre sujeito transcendental e sujeito empírico; separação que projetará o caminho para a idéia de sujeito absoluto a partir de Fichte. Não é nossa intenção expor esse percurso, mas apenas indicar a totalidade como alvo, tanto no idealismo quanto no primeiro romantismo, considerada as diferenças entre esses. Em Hegel, encontra-se uma distinção entre sujeito geral e indivíduo particular e a caracterização do impulso da consciência na busca pela superação da contradição entre a identidade e não-identidade do Eu. Busca que vai compor uma identidade a partir de sua negação, tornando-se dessa maneira uma identidade mediatizada pela negação do outro, o objeto. O problema da subjetividade encontraria sua solução na superação da relação sujeito-objeto.

Na segunda metade do século XIX, o conceito de sujeito como consciente de si mesmo, idêntico e autônomo, começa a ser questionado em diferentes aspectos ¹³. O marxismo, a psicanálise e Nietzsche, cada qual de diferente maneira, rejeita a idéia da repartição epistemológica sujeito-objeto, da identidade lógica do “Eu”, e colocam em questão a encenação narrativa do processo de auto-conhecimento na autobiografia. A crítica é baseada na certeza de que o sujeito não é mais nem “espírito”, nem “consciência”.

¹³ Cf. M. Günter, *Anatomie des Anti-Subjekts. Zur Subversion autobiographischen Schreibens bei S. Kracauer, W. Benjamin und C. Einstein*, pp. 36-52.

Para Marx o indivíduo “é o ser social” ¹⁴, um “ser genérico”, isto é, qualquer vida particular é necessariamente transposta na vida genérica ou social. Ele é o resultado de um comportamento geral e das condições materiais de produção, das quais depende. Os conceitos de automatização e reificação sustentam a idéia do homem alienado de si mesmo, por não reconhecer o processo do trabalho e da produção de mercadorias. A superação dessa condição depende da consciência de classe que pode tornar-se “sujeito da história”, libertando o trabalho da produção de mercadorias, por meio da revolução. Há com isso a possibilidade do indivíduo ganhar identidade e soberania, desde que o faça através do trabalho e que seja pensado a partir do corpo coletivo-social.

Freud e a psicanálise têm um pressuposto muito diferente do materialismo histórico, mas são igualmente contrários à idéia do sujeito filosófico do idealismo e se situam contra a psicologia da consciência. A partir desse posicionamento crítico, Freud desenvolveu uma teoria, na qual o conceito-chave de inconsciente torna bastante relativa a constituição da subjetividade. Existiria um estado de pré-consciência que pode tornar-se consciência, mas o que é inconsciente aparece distanciado e ocultado, manifestando-se sob a forma das pulsões de vida e de morte, que formam um impulso paradoxal na constituição do “Eu”, sem que este tenha consciência do seu processo de formação. O sonho e os sintomas corpóreos representam a condição, na qual o inconsciente se manifesta de maneira enigmática. Mesmo que o sonho represente um rico “material” de análise, tornando-se o “texto” a ser interpretado pelo psicanalista, nada garante, porém, que tudo será

¹⁴ K.Marx, *Manuscritos económicos-filosóficos*, p.16.

revelado. O “Eu” permanece em muitas zonas, obscuro e dominado por aquilo sobre o qual não tem esclarecimento ou consciência, deixando, nesse sentido, de ser soberano e perdendo por completo qualquer pretensão de “transparência”. Pode-se, a partir de Freud, com clareza, entender o emprego de aspas em termos como “sinceridade”.

É dentro desse “espírito”, porém sem relação imediata, que Nietzsche afirma o “desconhecimento de si”. Nós, conhecedores, permanecemos estranhos a nós mesmos, de onde resultaria como consequência uma grande dificuldade de expressão da verdade. Günter ¹⁵ comenta as afirmações paradoxais de Nietzsche, visto que, ao mesmo tempo, é possível dizer tudo. Outro paradoxo refere-se diretamente à filosofia e à autobiografia, quando Nietzsche diz ser a filosofia uma autobiografia disfarçada, o que tornaria todos os textos, autobiográficos; mas, também é possível a ele afirmar a separação entre vida e obra, desde que se reconheça a relação intrínseca entre elas. O perspectivismo nietzscheano, sobre o qual nos estenderemos no segundo capítulo, tornará o sujeito igualmente perspectivo ou múltiplo, estranho a si mesmo, devendo passar necessariamente pela experiência da dissolução para perceber-se outro.

Um outro aspecto do projeto sobre Rousseau e Gide, cuja intenção seria a de marcar o declínio do “sujeito sincero”, é a estranha comparação entre dois gêneros diferentes: a autobiografia e o diário. O ponto de vista de Benjamin, no entanto, como dissemos, não é parte de uma classificação formal, da qual se deduz a obra, entendimento que possibilitará entender a pertinência dessa comparação.

¹⁵ M. Günter, *Anatomie des Anti-Subjekts. Zur Subversion autobiographischen Schreibens bei S. Kracauer, W. Benjamin und C. Einstein*, p. 43.

A busca por uma classificação distintiva desses gêneros ganhou vulto na teoria literária e na filosofia, fomentando um debate de interesse direto para o nosso assunto. Abordaremos, portanto, de maneira aleatória e introdutória algumas teorias importantes que mais recentemente discutem o gênero da autobiografia, e que necessariamente têm que lidar com a questão da subjetividade e da identidade narrativa. Interessante notar o forte apelo às *Confissões* de Rousseau como fundamento do gênero, por um lado, e, por outro, a discordância com relação a uma definição estrita, tendo em vista o próprio questionamento do sujeito capaz de narrar a partir de uma integridade que não mais se revela.

A discussão a respeito das características do gênero da autobiografia data da década de 60 ¹⁶, tendo seu ápice nas duas décadas seguintes. Em 1960 Roy Pascal publica uma obra sob o título *Design and Truth in Autobiography* ¹⁷, traçando um histórico do gênero com início nas *Confissões* de Santo Agostinho, sem, contudo, ignorar as inúmeras citações autobiográficas na literatura grega e romana. O autor se preocupa em definir o que é o gênero frente a outros tipos de relato como as memórias. Distingue a autobiografia do diário de maneira a conferir à primeira uma posição mais elevada. Ao mesmo tempo, insere tanto o diário quanto a correspondência na construção da obra autobiográfica, como documentos necessários para a garantia da verdade do relato. A “inapreensibilidade” da verdade para a construção do relato e a forma como é estruturada, mesmo que seja inapreensível, a verdade do mesmo, são questões que percorrem e concluem a obra.

¹⁶ Exceção feita a um estudo em psicologia em diferentes volumes publicados, com diferentes autores, a partir de 1930 (Worcester: Clark University Press) sobre a *História da Psicologia na Autobiografia (A History of Psychology in Autobiography)*.

¹⁷ R. Pascal. *Design and Truth in utobiography*. London: Routledge & Kegan, 1960.

Em sua teoria Roy Pascal passa pela problematização filosófica e religiosa como fontes de constituição do gênero, pensando inclusive na provável exclusão da reflexão filosófica e da reflexão mística para delimitar com maior precisão o campo literário. As teorias posteriores lidarão com o mesmo problema e o tema da exclusão ou o da impossibilidade da aproximação do gênero literário da filosofia reaparece.

Se procurarmos realizar um pequeno mapeamento de algumas teorias que procuraram definir o gênero autobiográfico nas décadas posteriores, relacionando-o à filosofia, notaremos que a grande dificuldade em tratar do tema autobiografia relacionada à filosofia é equilibrar, por um lado, as definições normativas estritas do gênero e, por outro, situar a prática do gênero realizada por alguns filósofos, prática que muitas vezes subverte a definição que se dá à autobiografia como gênero literário.

Como as definições e a prática nem sempre estão em acordo, o que se pensa em torno do conceito de “autobiografia filosófica”, por exemplo, beira, às vezes, a própria impossibilidade de existência do gênero ou fala-se da possibilidade de uma existência negativa desse.

Há diferentes denominações de autobiografia no interior da própria filosofia: “autobiografia espiritual” em Santo Agostinho; a “autobiografia intelectual” na qual procura se separar a vida da obra, seria no dizer de Collingwood, a história do pensamento do homem para quem pensar é seu ‘negócio’¹⁸. Definição que nos faz pensar que também na filosofia há um sentido bastante estrito do gênero. Mas o ponto de partida e de afirmação do gênero, em toda teoria, é a obra de Rousseau: *As Confissões*.

¹⁸ R.G. Collingwood, *An Autobiography*, V: “The autobiography of a man whose business is thinking, should be the story of his thought”.

Para aqueles que procuram definir com acuidade o gênero, a obra de Rousseau é, portanto, exemplar. Para os estudiosos da obra e de Rousseau, contudo, a autobiografia *As Confissões* é problemática se vista em separado de seus outros escritos autobiográficos.

Santo Agostinho – Rousseau – Nietzsche – e Sartre: esta costuma ser a trajetória de referência quando se fala em autobiografia filosófica. O que não exclui os exemplos ingleses e italianos, entre os quais, Stuart Mill e Vico.

As teorias mais citadas são de Philippe Lejeune, Georges Gusdorf e Jean Starobinski, mas existem inúmeras problematizações com relação a essas definições, sobre as quais faremos um breve comentário a fim de delimitar as principais questões.

O termo autobiografia, segundo Dominique Marie ¹⁹, surgiu no final do século XVIII, primeiramente em alemão (*Autobiographie*, em 1779) e depois em inglês (*autobiography*, 1809). O termo permitiu o agrupamento de certos textos e a classificação destes sob um gênero literário.

Philippe Lejeune afirma que o termo só surge no séc. XIX, mas o livro que reúne a dimensão do gênero é *As Confissões* de Rousseau de 1782 [data da publicação póstuma da 1ª parte: Livros I a VI] –1789 [2ª parte: Livros VII a XII]. É o que também afirma Miraux ²⁰ quando toma como “exemplo inaugural” a mesma obra de Rousseau.

Assim como se procura definir o romance em comparação com a epopéia, os limites em torno da autobiografia são marcados em relação ao próprio romance, ao diário, às memórias, aos ensaios, cadernos de anotações

¹⁹ *Création littéraire et autobiographie: Rousseau, Sartre*. Collection Litterature Vivante, 1994

²⁰ J.P. Miraux, *L'Autobiographie. Écriture de soi et sincérité*, p. 7

(*carnets*), e recordações (*souvenirs*). Observamos que há nessa distinção uma preocupação em demarcar limites, mas há também uma certa hierarquia entre os gêneros. O romance, por exemplo, adquire uma autonomia com relação à epopéia, mas jamais terá o mesmo alcance expressivo da narrativa épica. Bem como a autobiografia estaria um degrau abaixo do romance, e o diário, um abaixo da autobiografia.

Seguimos Miraux, quem, ao definir esses outros gêneros, ajuda-nos a distinguir o que não é característico da autobiografia.

- O **diário**: a grande diferença seria a imediatez do relato, que não lidaria com a memória, mas com a escrita do dia-a-dia. Não haveria também um destinatário (há algumas exceções).

- **Souvenirs** (recordações): não é um projeto que visa “dizer tudo” (“tout dire”). Informa sobre acontecimentos em relação aos quais o autor foi testemunha. Existe uma certa confiança entre autor e leitor.

- **Memórias**: próximas do *souvenir*. O autor tem uma função de testemunha, ele não é central e funciona como um cronista.

- **Essais** e **carnets**: a etimologia da palavra ensaio é examinar, pesar, provar, conferindo um caráter especulativo ao relato, no qual a experiência do mundo transformar-se-ia numa proposta universal. Exemplo de *Ensaio* a partir de Montaigne: relato de experiências, encontros, leituras, fornecendo ao leitor a crítica e a liberdade de interpretá-las. Exemplo de *Carnet* a partir de Joubert (século XIX) e Camus: relato que se funda em episódios da existência, dos quais se retiram preceitos, análises gerais, máximas e aforismos.

Falta a essa delimitação distinguir o que seriam “confissões”. Termo empregue não só por Santo Agostinho, mas título de outras obras conhecidas

da literatura como as *Confissões de um inglês comedor de ópio* (*Confessions of an English Opium-Eater*) de Thomas De Quincey, 1821 e *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* de James Hogg, 1824.

Jacques Voisine ²¹ relaciona diretamente o gênero autobiográfico ao hábito cristão do exame da consciência. Não só Santa Teresa de Avila escreve sua vida, mas muitos fundadores e adeptos de seitas como os *quakers* no Reino Unido, pietistas alemães e quietistas na França. Voisine cita autores que acreditam ser a origem da autobiografia essencialmente religiosa, entre os quais Goethe (em carta a Göttling, Weimar, 4/3/1826) ao dizer: “pergunta-se se os protestantes não serão mais inclinados à confissão do que os católicos, os quais podem dirigir a um confessor”.

Com relação às *Confissões* de Rousseau, como já foi dito anteriormente, distingue-se inicialmente essa obra das *Confissões* de Sto Agostinho, tendo em vista o caráter secularizado da obra de Rousseau. De maneira mais determinante procura-se o “destinatário” das confissões ou aquele para quem se faz o apelo e que terá o poder de julgar a vida ali narrada. No primeiro caso, Deus é o único juiz na terra e no céu a poder avaliar a vida de Agostinho. A exposição pública de sua confissão pode vir a persuadir ou encorajar as demais pessoas a seguirem o trajeto em busca da espiritualização, mas Agostinho não está justificando sua vida diante do leitor ou buscando um reconhecimento da sociedade. Já o apelo em Rousseau é direto ao leitor,

²¹ J. Voisine, “Introduction”, *Les Confessions*, ed. Garnier Frères, 1964. Cf. do mesmo autor: “Vom religiösen Bekenntnis zur Autobiographie und zum Tagebuch zwischen 1760 und 1820. In: *Die Autobiographie*. Org. Günter Niggel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.

quem na posição de jurado vai poder avaliar a sinceridade da narrativa e “fazer jus” à situação política e social em torno do autor ²².

É o próprio Rousseau, na verdade, quem cria a sua obra como um “exemplo inaugural” de autobiografia, ao evocar de início a realização de uma empresa sem precedentes na história: “Je forme une entreprise qui n’eut jamais d’exemple et dont l’exécution n’aura point d’imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et ce homme ce sera moi” (*As Confissões*, Livro I). Essa citação, por sua vez, traz à tona a relação entre escritura, verdade e destinatário (destinação), considerada por Miraux o “tripé” do gênero autobiográfico.

As Confissões de Rousseau, portanto, seria o “modelo puro” da narrativa autobiográfica. A definição seria construída em torno da questão da escrita, da verdade, da justificação, do reconhecimento público e do “pacto” com o leitor.

Lembramos anteriormente que para intérpretes dessa obra em particular e de Rousseau em geral ²³, a definição torna-se problemática, tendo-se em vista que essa obra é apenas parte dos escritos autobiográficos de Rousseau, entre os quais incluem-se os *Devaneios* (*Rêveries du promeneur solitaire*), e os *Diálogos* (*Rousseau juge de Jean-Jacques: Dialogues*).

A outra forma de abordagem, longe de excluir *As Confissões* de Rousseau como referência, procura enfatizar a descoberta de si mesmo, ou seja, a autobiografia de maneira mais próxima do “conhece-te a ti mesmo” de Sócrates. Alguns partem da premissa de que “toda verdadeira autobiografia

²² Cf. J. Goodwin, “Narcissus and Autobiography”, *Genre*, XII, n. 1, Spring, 1979, p.83.

²³ Cf. J. Starobinski, *J.-J. Rousseau. A transparência e o obstáculo* e J. Voisine, na “Introdução” à edição das *Confissões* pela editora Garnier Frères, 1964.

procura responder à questão: quem sou eu e como me tornei o que sou agora?” E que, portanto, “toda verdadeira autobiografia é, pois, inerentemente filosófica, desde que se pressuponha que o eu tornou-se um problema para si próprio”²⁴. Agostinho e Montaigne, segundo Richard White, procuraram realizar a união entre o eu e a escrita: o sujeito que se volta sobre si mesmo e se apreende por meio da escrita. Rousseau também é citado pelo autor em sua tarefa de afirmar sua singularidade.

Gusdorf²⁵ desmembra a palavra autobiografia de maneira a relevar essa relação entre a vida, a identidade e a escrita: *auto* é a identidade consciente de si mesmo durante o percurso de uma existência singular e autônoma; *bios* é a relação entre ser e existir (ontologia e fenomenologia); o significado do percurso vital e a continuidade da existência individual; e *grafia* é a maneira como o *auto* inscreve no *bios* a decisão de escrever. A escrita é a recomposição, reconstituição de uma vida singular.

As dificuldades, enumeradas pela filosofia da autobiografia, segundo Gusdorf referem-se à: questão do estilo da escrita que gera uma situação de angústia; afirmação de si diante do outro, o destinatário; e à constituição de um “tribunal da escrita”, relacionando o julgamento de si com a questão da verdade.

O aspecto da identidade relacionada à escrita se refere à distinção do emprego do “eu” na autobiografia que é muito diferente da “trindade narrativa” do romance: o autor (quem tem a tarefa da escrita), o narrador (sujeito da enunciação, encarregado pelo autor de contar a história), e o personagem (criatura fictícia, encarregada de assumir uma ou mais funções na narrativa).

²⁴ R. White, “Autobiography against itself”, *Philosophy Today*, vol.35, n.3,4, Fall, 1991, p. 291.

²⁵ G. Gusdorf. *Auto-bio-graphie*, Paris, Odile Jacob, 1991.

Em algumas narrativas na primeira pessoa do singular, como na narrativa proustiana de *Em busca do tempo perdido*, narrador e personagem confundem-se pelo emprego do “eu”. Da ficção para a autobiografia, passa-se dessas três instâncias do relato para a coincidência entre elas numa só pessoa, ou seja, deve existir uma identidade entre autor, narrador e personagem.

Starobinski ao pensar a questão do “estilo” na autobiografia, parte da afirmação de que: a) há uma identidade do autor com o herói da narração; b) há narração e não descrição; e c) narra-se o percurso ou o traçado de uma vida. Concorde com Gusdorf de que na medida que a autobiografia é um escrito auto-referencial, o estilo torna-se o centro da problemática do gênero. Rousseau, também para Starobinski, teria o mérito de fundar o estilo autobiográfico.

Philippe Lejeune, autor de *L'Autobiographie en France* (1971), *Le Pacte Autobiographique* (1973), *Je est un autre* (1980) e *Moi aussi* (1986), é um autor que se dedicou à investigação dos gêneros literários e forneceu a definição mais citada de autobiografia, sendo esta a: “narrativa retrospectiva em prosa que alguém faz de sua própria existência, de maneira a acentuar sua vida individual, em particular sobre a história de sua personalidade”. (“Récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité”).

Dominique Marie comenta essa definição, que não estaria completamente livre de incerteza (<l'accent principal>), dizendo que, apesar de ser muito normativa, tem o mérito de demarcar um gênero muito popular da literatura íntima. A definição enfatizaria: a) a forma de narrativa – prosa – (mais tarde

Lejeune expandirá esse limite); b) o sujeito tratado – vida individual; história de uma personalidade -; e c) a posição particular do autor: ponto de vista retrospectivo; identidade autor-narrador-personagem.

A questão da identidade autor-narrador-personagem é o elemento orientador do “pacto autobiográfico” segundo Lejeune. Não importa tanto saber se o texto é verdadeiro ou não, mas se a identidade é real. “Honrar a assinatura (*signature*)”, seria a principal afirmação do pacto autobiográfico. Haveria diferentes formas de manifestação do pacto, mas a questão da identidade seria a característica comum.

Após a questão da identidade, Lejeune aborda a questão da adequação dos fatos relatados à realidade. Essa relação só pode ser entendida a partir da própria narrativa, já que é uma relação por essência impossível de ser verificada. É o próprio texto ou a verdade que ele apresenta que pode se apresentar à verificação. Verifica-se, portanto, a autenticidade do relato e não sua exatidão. Essa questão caracteriza o que Lejeune chama de “pacto referencial”.

A terceira parte do “contrato autobiográfico” (os próprios termos empregues parecem ter uma inspiração rousseuniana) refere-se ao “pacto de leitura”, à problemática da recepção estética. As condições históricas da recepção determinam em grande parte, o “pacto da leitura”.

A concepção do gênero em Lejeune, portanto, dependeria dessa tripartição: o pacto autobiográfico, o pacto referencial e o pacto de leitura. Tripartição que se espelha nas instâncias: autor, escritura e leitor.

A teoria de Lejeune tornou-se referência fundamental em toda análise que desenvolvesse o tema sobre o relato autobiográfico. Várias partes da

definição como uma fonte legitimadora da análise de determinada obra abordada em seguida. Ou ainda, sua teoria servindo como modelo para estruturação de outras teorias que viriam paralelamente suprir o que nela faltava.

O próprio Lejeune corrige eventuais falhas de sua teoria, ao longo de seus escritos, passando a considerar, por exemplo, no livro *Moi aussi*, que a narrativa não necessariamente seria em prosa, mas poderia ser em verso também. Pode-se citar como exemplo a autobiografia de Thomas Hobbes, escrita em versos.

O mérito de sua teoria foi a de elevar a autobiografia à condição de gênero literário importante. Segundo ele mesmo comenta: “Desde 1969 eu havia escolhido trabalhar sobre a autobiografia porque, à parte do estudo fundador de Georges Gusdorf (*Conditions et limites de l'autobiographie*, 1956) e os ensaios de Jean Starobinski, praticamente não existia, em língua francesa, nenhum estudo sobre a autobiografia como *gênero*”.²⁶

Paul de Man em seu texto “Autobiografia como desfiguração” (“Autobiography as De-facement”)²⁷ busca desestruturar a definição de Lejeune. Ele parte do problema em se definir a autobiografia como um gênero literário entre outros. “Ao transformar a autobiografia num gênero”, diz de Man, “eleva-se essa acima do *status* literário da mera reportagem, crônica ou memória e abre-se espaço, apesar de modesto, entre a hierarquia canônica dos maiores gêneros literários. Isso não é feito sem embaraços, desde que

²⁶ P. Lejeune. “El diario personal: una investigación”. In: *Revista de Occidente*, julio-agosto 1996, n. 182-183.

²⁷ P. De Man. “Autobiography as De-facement”, *Modern Language Notes*, vol. 94, pp 9191-930.

comparada à tragédia, à epopéia ou à poesia lírica, a autobiografia parece não ter a mesma reputação e ser corruptível (*self-indulgent*) no sentido de ser talvez incompatível com a dignidade monumental dos valores estéticos”²⁸. De qualquer maneira, para o autor, a autobiografia responde pobremente à sua elevação de *status*.

Outra questão posta por esse autor é o problema de se eleger a obra autobiográfica como a fonte de relato da vida de alguém, excluindo outras obras que talvez fossem uma fonte mais fidedigna do que a própria autobiografia. Esse comentário é comum a vários autores. Lembramos que Freud, por exemplo, teria se exposto mais na *Interpretação dos Sonhos* do que em sua autobiografia.

A autobiografia, para De Man, não deveria ser considerada um gênero, “mas uma figura de leitura ou de entendimento que ocorre, em algum grau, em todos os textos”²⁹. Haveria um “momento autobiográfico”, por meio do qual “o autor declararia a si mesmo como o sujeito de seu próprio entendimento”³⁰. O que equivaleria dizer que “qualquer livro com um título legível é, em determinada extensão, autobiográfico”³¹. Mas, ao mesmo tempo, afirma o autor, que “se todos os textos são autobiográficos (...) nenhum deles é ou pode ser”³². Com isso querendo dizer da dificuldade em se achar uma definição ampla que dê conta do gênero.

²⁸ Idem, ibidem, p. 919.

²⁹ Ibidem, ibid., p. 921.

³⁰ Ibid. ibid., p. 921.

³¹ Ibid., ibid., p. 922.

³² Ibid., ibid., p. 922.

O que parece determinante em sua tese é o que ele chama de momento especulativo como parte de todo entendimento. Esse entendimento revelaria uma estrutura tropológica, na qual repousa a possibilidade de todo conhecimento, inclusive o conhecimento de si mesmo. Mas esse conhecimento está comprometido com a exposição escrita. Para ele, o interesse em torno da autobiografia não é revelar um conhecimento de si confiável – isso não é possível – mas sim demonstrar a impossibilidade de totalização de todo sistema textual feito por “substituições figurativas”³³.

O problema dos teóricos da autobiografia, segundo De Man, é de que eles são “obcecados pela necessidade de se transportar do terreno da cognição para a resolução e para a ação, do terreno especulativo para o político e para a autoridade legal”³⁴. Afirmação que nos lembra a definição de Lejeune. Ele não vê como um argumento convincente, afirmar a identidade da autobiografia, não só como representacional e cognitiva, mas “contratual”. Eu cito: “O nome no título da página não é o nome próprio de um sujeito capaz de um auto-conhecimento e entendimento, mas é a assinatura que fornece o contrato legal”³⁵. Haveria um deslocamento da identidade ontológica para a promessa do contrato. “Da figura especular do autor, o leitor se torna o juiz, o poder policial que tem a tarefa de verificar a *autenticidade* da assinatura e a

³³ P. De Man analisa em outro texto a linguagem figurativa utilizada por Rousseau nas *Confissões*, em Nietzsche, Rilke e Proust. A obra se chama *Alegorias da Leitura* (Rio de Janeiro: Imago, 1996). Na introdução, De Man comenta a diferença entre gramática e retórica, criticando a redução da figura lingüística à gramática. Para ele é impossível haver uma separação entre a estrutura gramatical ou sintática e a estrutura retórica do texto com a utilização de figuras de linguagem. A separação ocasionaria o erro de se associar a gramática à lógica e a retórica à persuasão, como se houvesse a um significado literal de um lado e um significado figurativo de outro. O importante para o autor não é mostrar essas instâncias em separado, mas mostrar que elas, embora diferentes, estão entrelaçadas na construção textual. Citando W.B. Yeats, ele pergunta “How can we know the dancer from the dance?” (“como distinguir da dança o dançarino?”).

³⁴ P. De Man, “Autobiography as de-facemete”, p. 922.

³⁵ Idem, idem, p. 922.

consistência do comportamento do assinante, a extensão por ele respeitada ou não ao honrar o na vida genérica ou social.”³⁶.

Podemos encontrar na crítica de De Man a Lejeune algumas inexatidões, como, por exemplo, afirmar que o leitor deve observar além do texto o comportamento do autor. A argumentação um tanto apaixonada de De Man, contudo, pode nos auxiliar a entender essa encruzilhada entre a autobiografia como uma fonte de conhecimento de si – o que nos remeteria às origens da filosofia – e a autobiografia como gênero literário que se pretende construir de forma normativa. Sendo a obra de referência para ambas as partes a de um filósofo, Rousseau, e mais remotamente, de Santo Agostinho.

Para De Man haveria, portanto, um “momento autobiográfico”, e não um gênero literário autobiográfico normatizado, sendo que o texto que resulta desse momento, o qual pode estar incluído em qualquer tipo de escrita, será sempre insuficiente para revelar o momento de apreensão cognitiva do sujeito.

Richard White³⁷ acredita que a relevância filosófica da maioria das autobiografias é problemática. O problema principal seria a questão da identidade, que seria apresentada em determinadas teorias de maneira acrítica, como uma concepção fixa e substancial do “eu”.

Os exemplos citados inicialmente são também Santo Agostinho e Rousseau. Ambos procurariam a verdade. Em Agostinho, a busca da verdade do eu aproximá-lo-ia de Deus; em Rousseau, da redescoberta do “eu natural”. Ambos mostram-se preocupados com o perigo do esquecimento de si mesmo e da influência corruptora de outras pessoas. O “outro” torna-se o inimigo; em Rousseau, a sociedade e seus costumes o afastaram em direção contrária ao

³⁶ Ibid., *ibid.*, p. 923.

³⁷ R. White. “Autobiography against itself”, *Philosophy Today*, Fall, 1991.

impulso mais profundo de seu eu verdadeiro. Depositar no outro as razões do desconhecimento de si, faz com que o “verdadeiro eu” permaneça oculto e não questionado.

O autor se baseia em determinada interpretação de Hume a afirmação da verdade de uma identidade pessoal nada mais é do que uma “ficção conveniente”. Essa interpretação do conceito de identidade em Hume vigorou durante certo período, tendo em Deleuze ³⁸ uma referência importante, mas tem sido questionada recentemente ³⁹.

Segundo a leitura deste autor, o “eu” humeano seria apenas uma convenção que facilitaria a relação com outras pessoas no mundo, mas tal idéia é filosoficamente insustentável, posto que o “eu” é apenas um apanhado de percepções e a idéia de identidade pessoal é fabricada quando a mente reflete acerca de impressões passadas e toma como semelhança um sinal de identidade.

O autor interpreta a crítica de Hume, com o intuito de afirmá-la atual nas questões em torno da “morte do sujeito”, “morte do autor”. Para ele, Marx e Freud teriam reforçado a crítica humeana ao colocarem nossas vidas como resultado determinado pelas forças econômicas ou libidinais que estariam além do nosso controle. Para o estruturalismo e o pós-estruturalismo, o “eu” não seria mais do que um efeito de superfície, cujo sentido deve permanecer para sempre fora dele mesmo nos vários sistemas e códigos, incluindo a linguagem,

³⁸ Cf. G. Deleuze, *Empirismo e subjetividade. Ensaio sobre a natureza humana Segundo Hume*.

³⁹ Cf. N. Capaldi. “The Historical and Philosophical Significance of Hume’s Theory of the Self”. In: *David Hume – Critical assessments*. Ed. By Stanley Tureyman, vol III. London/New York: Routledge.

que o precede e o mantém. A idéia de um eu substancial é profundamente problemática e deve ser construída como uma tentativa de alcançar uma plenitude imaginária (uma referência a Lacan), ou como um efeito de poder que cria sujeitos responsáveis (Nietzsche e Foucault).

Todas essas citações têm em vista nomear o débito da filosofia recente para com o empirismo e Hume, quem teria primeiro afirmado o caráter fragmentário da identidade e a idéia de que a atribuição de uma “identidade substancial é uma ficção convencional”.

A partir de Hume, portanto, o autor afirma ser o projeto de Agostinho e Rousseau, filosoficamente ingênuo. Mas se a idéia de autobiografia ou de projeto autobiográfico requer a unidade do sujeito que reúne memórias e salva seu “eu” da dispersão e do mau julgamento do mundo, como é possível, após tudo o que foi dito, a existência de tal gênero?

A tese do autor é de que há uma total impossibilidade de que o projeto autobiográfico fundamentado na idéia do *in-dividuum* (supondo a indivisibilidade do sujeito) se cumpra. “Se um indivíduo quiser permanecer escrupulosamente atento aos problemas da identidade pessoal, os quais foram colocados pelo empirismo e pela filosofia recente, então se deve *pensar* a autobiografia como uma forma de engano que cria somente a ilusão de uma identidade pessoal num momento de retrospectção”⁴⁰.

Mesmo chegando a essa conclusão, o autor se indaga sobre a possibilidade de uma anti-autobiografia filosófica, citando dois casos exemplares: o *Ecce Homo* de Nietzsche e *As Palavras* de Sartre.

⁴⁰ R. White, “Autobiography against itself”, *Philosophy Today*, fall, 1991, p.293.

Citando essa mesma obra de Sartre, outro autor, Martin Warner ⁴¹ afirma que ela explode toda convenção tradicional da autobiografia. A partir dela afirma-se que devemos reservar o termo “autobiografia filosófica” para os casos como esse nos quais o autor, ao escrever sobre si mesmo de acordo com os cânones da “autobiografia histórica”, expõe a inadequação desses cânones ao revelar sua identidade como insegura, tendo em vista a incerteza da natureza do “eu”.

Até aqui podemos afirmar em geral uma incongruência entre as várias interpretações ao redor do tema autobiografia, sendo suas principais vertentes: a) a busca pela fixação da autobiografia como gênero literário, por um lado; b) a caracterização de um tipo de narrativa que não busca em primeiro lugar a classificação literária, mas preocupa-se com os temas da auto-reflexão, do conhecimento de si, da identidade do sujeito que narra ao lembrar-se de sua história, e, por fim, que se preocupa com a verdade e sinceridade do relato; e c) a idéia de que a autobiografia como gênero não encontra sustentação na noção de sujeito como *individuum*, podendo-se, portanto, falar negativamente de uma anti-autobiografia para os casos que enfrentam a questão da dissolução do sujeito. Essas “preocupações” estão também presentes na interpretação sobre a fixação da autobiografia como gênero literário, mas são secundárias ou servem como fundamentação para a constituição do gênero; ao passo que no segundo tipo de interpretação, os temas citados vêm em primeiro lugar, levando em consideração a possibilidade de não classificá-los a partir de

⁴¹ M. Warner. “Philosophical Autobiography: St Augustine and John Stuart Mill”. In: Griffiths, A.P. *Philosophy and Literature*. Royal Institute of Philosophy Lecture Series: 16 Supplement to Philosophy 1983. Cambridge Uni. Press, 1984.

um gênero, e sim como um tipo de escrita que pode estar inserida em diferentes estilos de escrita e gêneros narrativos; e no terceiro, procura-se inverter o significado de autobiografia, tendo em vista a questão da fragilidade do conceito de sujeito.

As três vertentes relacionam a filosofia ao gênero autobiografia. A última, contudo, tem a pretensão de mostrar que a crise em torno da noção absoluta de sujeito é mais antiga do que a que se revela com maior clareza em meados do século XIX, como pudemos indicar anteriormente, a partir de Marx, Freud e Nietzsche. E, ao indicar a profunda dependência entre a noção de indivíduo e escrita autobiográfica, ela acaba por invalidar as teorias que pretendem definir e elevar a autobiografia ao patamar de gênero literário. Pode-se perguntar, portanto, pelo porquê da necessidade de se fundamentar o gênero em sua negatividade, como anti-autobiografia. A resposta nos indica um reflexo da crise em torno da questão do sujeito, propondo uma escrita que a revele de maneira crítica, à maneira das distopias ou anti-utopias que negam o gênero de seu próprio interior ao empregar o mesmo recurso narrativo. A teoria de De Man, nesse sentido, seria mais radical, no sentido de excluir qualquer “formatação” daquilo que é narrado por qualquer autor, e de não considerar a autobiografia capaz de responder às exigências mais altas da literatura. De Man, no entanto, parece seguir de perto o paradoxo nietzscheano com relação à inseparabilidade entre vida e obra, relação que se torna cindível após o reconhecimento dessa inseparabilidade.

A continuidade de nossa exposição nos conduzirá a pensar na autobiografia relacionada à questão da verdade e da sinceridade, à função da memória e a aprofundar a questão da constituição da identidade narrativa

como um “eu” que não é idêntico a si mesmo, o mesmo, mas que se desdobra em outro(s) eu(s) ⁴², ou a constituição de um anti-sujeito em prol da possibilidade de emersão de uma lembrança reconstituidora da experiência coletiva. Questões que serão desenvolvidas em concomitância com os autores e obras escolhidas: Rousseau, Gide, Nietzsche, Proust e Benjamin.

⁴² Cf. P. Ricouer, *O si mesmo e outro*.

CAPÍTULO I

O DECLÍNIO DO SUJEITO SINCERO: O PROJETO ROUSSEAU- GIDE

“Was die Alternative Gide-Baudelaire betriff, so ist Max so freundlich gewesen, mir die Wahl freizustellen. Ich habe mich für den Baudelaire entschieden” (Benjamin, carta a Adorno, 07.05.1940)⁴³

Em carta de 30.11.1939 a Horkheimer⁴⁴, Benjamin propõe um estudo comparativo entre *As Confissões* de Rousseau e o *Diário* de Gide:

“Une chose à vous proposer, ce serait une étude comparée des „Confessions” de Rousseau et du „Journal” de Gide. J’ai lu, là-bas, les „Confessions” que je n’avais pas connues encore. Le livre m’a paru constituer l’ébauche d’un caractère social dont le „Journal” de Gide (qui vient de paraître en édition complète), présenterait le déclin. Cette comparasion devrait fournir une sorte de critique historique de la „sincérité”.

⁴³ W. Benjamin, *Briefe II*, n.328, p.850: “No tocante à alternativa Gide-Baudelaire, Max foi amigável em deixar-me livre a escolha. Eu me decidi por Baudelaire”.

⁴⁴ Idem, idem, n.323, p.835.

Essa proposta é repetida em cartas a Gretel Karplus e a Adorno ⁴⁵, anunciando nessa última a escolha por retomar o trabalho sobre Baudelaire ⁴⁶ e o abandono do projeto Rousseau-Gide.

Deve-se pensar primeiramente no contexto no qual essa proposta a Horkheimer foi feita. Sabe-se por meio de estudos biográficos sobre Benjamin de sua complicada relação com o Instituto de Pesquisa Social (*Institut für Sozialforschung*) na função de colaborador (*Mitarbeiter*) ⁴⁷. Até que ponto Benjamin pôde ser integrado no grupo no qual participavam Adorno, Horkheimer, Löwenthal e Marcuse, é a pergunta formulada por vários autores, cuja resposta remete necessariamente ao leque de relações intelectuais estabelecidas por Benjamin, tornando o Instituto de Pesquisa Social uma de suas dobras ⁴⁸.

A correspondência entre Benjamin e Horkheimer demonstra as condições que embasavam tal proposta junto à relação que Benjamin mantinha com o Instituto de Pesquisa Social. O artigo encomendado em 1933 a Benjamin sobre o historiador da moral Eduard Fuchs, entregue apenas em 1937 e submetido à extensas críticas de Horkheimer e membros do Instituto, representa um exemplo

⁴⁵ Respectivamente: W. Benjamin, B.II, cartas 326 e 328, pp. 842 e 850, de 1940.

⁴⁶ De acordo com a biografia sobre W. Benjamin de Bernd Witte (*Walter Benjamin. An intellectual biography*, p. 199), alguns dias após renovar por mais um ano sua carteira de visitante na Biblioteca Nacional de Paris, em 11.01.1940, Benjamin escreveu a Gretel Adorno sobre sua indecisão de iniciar esse projeto ou retomar o trabalho sobre Baudelaire, decidindo retomar o último, mas terminando por escrever seu último texto as "Teses sobre o conceito de história".

⁴⁷ Cf. W. Benjamin, "Meine Beziehungen zum Institut", G.S., V-2, pp.1174-1175.

⁴⁸ Cf. C. Kambas, "Exkurs: zu Benjamins Mitarbeit im >>Institut für Sozialforschung<<. In: *Walter Benjamin im Exil. Zum Verhältnis von Literaturpolitik und Ästhetik*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1983.

peculiar dessa relação ⁴⁹. Paralelamente Benjamin propunha e desenvolvia vários outros projetos com especial atenção ao século XIX francês. Essa relação tensa com o Instituto nos interessa na medida em que o projeto Rousseau-Gide nela se insere e não seria vão perguntar se a proposta desse projeto fosse talvez apenas um “desvio” daquilo que lhe era requisitado pelo Instituto.

A nossa suposição, contudo, é a de que a proposta do projeto enviada a Horkheimer poderia ser uma espécie de resultante da pesquisa que Benjamin desenvolvia sobre o século XIX. Resultante no sentido de que as obras de Rousseau - século XVIII - e de Gide - século XX -, seriam balizas para o estudo central sobre determinado caráter social desenvolvido, melhor dizendo, “declinado” - durante o século XIX -, cuja principal característica seria a “sinceridade”.

Nesse sentido, escolhemos três vias, a serem exploradas conjuntamente, que poderão nos conduzir a uma melhor aproximação ao *Projeto das Passagens*: a constituição do “caráter social” como sendo a representação do “sujeito social” do século XIX; a idéia de declínio associada ao conceito de experiência (*Erfahrung*) e de vivência (*Erlebnis*); e o tema da “sinceridade” nos escritos autobiográficos de Rousseau a Gide.

Poderemos constatar mais adiante que o tema da sinceridade é extremamente importante para a cultura e literatura francesa em geral, e, particularmente importante para Rousseau e Gide. Para Benjamin, a designação do termo entre aspas, poderia indicar uma suspeição ou ao menos uma fragilidade

⁴⁹ Conferir transcrição de algumas cartas e comentários no anexo 1.

inerente ao conceito, herdada do questionamento da “consciência” plena e da autonomia do sujeito. A sinceridade, no entanto, continua sendo uma preocupação legítima em Gide e para aqueles que o cercam, o que torna pertinente a comparação com Rousseau.

Com relação ao gênero literário, a comparação da autobiografia de Gide – *Si le grain ne meurt* - com as *Confissões* de Rousseau não é inusitada. Inusitada, porém, é a comparação das *Confissões* com o *Diário* ⁵⁰. O diário sendo quase sempre considerado a partir de características próprias e diferentes da autobiografia, cuja construção literária seria menos complexa e o apelo à memória infinitamente mais breve e corriqueiro do que o esforço monumental da memória na autobiografia. Mas como dissemos anteriormente, a forma com regras pré-estabelecidas não limita a compreensão que Benjamin faz de gênero literário.

1. A questão do “sujeito” no contexto do *Projeto das Passagens*.

Antes de iniciarmos a aproximação do Projeto Rousseau-Gide da *Obra das Passagens*, faz-se necessária uma breve apresentação desta última e um comentário sobre a importância de Baudelaire, bem como do surrealismo, do marxismo e de Proust, para sua concepção ⁵¹.

⁵⁰ Klaus Mann (*André Gide und die Krise des modernen Denken*, p.149), por exemplo, desaconselha enfaticamente a comparação entre qualquer autobiografia, como a de Rousseau, e o *Diário* de Gide. Ele se baseia nas características de um gênero e do outro, tendo em vista a forma como cada qual lidaria com a memória: a memória do passado distante na autobiografia e a rememoração quase instantânea do dia-a-dia do diário.

⁵¹ Cito como principais intérpretes para esse comentário: Irving Wohlfarth (“Re-Fusing Theology. Some first Responses to Walter Benjamin’s Arcades Project” e “Et Cetera? The Historian as Chiffonnier”, ambos publicados na revista *New German Critique*, nº39, 1986, pp.3-24 e pp.143-168); Susan Buck-Morss, *Dialética do Olhar, Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*; Heinz Brüggemann, “Passagen”, in: *Benjamins Begriffe*, pp.573-618; Josef Fürnkäs, *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin – Weimarer Eibahnstrasse und Pariser Passagen*; Rolf Wiggershaus, *A Escola de Frankfurt*, pp.224-245; Norbert Bolz/Bernd Witte, *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des XIX Jahrhunderts*; Wili Bolle, *Fisiognomia da Metrópole Moderna*.

Um ano após a publicação em 1982 da então “legendária” *Obra das Passagens* (*Passagenwerk*), Irving Wohlfarth ⁵² comenta o fato de seu editor, Rolf Tiedemann, ter escolhido intitular de “Obra” (*Werk*) o que o próprio Benjamin chamava de “trabalho” ou “projeto” (*Passagenarbeit* ou *Passagenprojekt*). Embora considere as possíveis razões editoriais na adoção do título dado ao projeto, para Wohlfarth, Benjamin experimentava a prática surrealista da montagem nesse projeto, o que iria contra a idéia de uma “obra”, com pretensão sistemática e finalizada. Ao contrário, sua intenção era a de nos “despertar” da pretensão totalizadora dos sistemas filosóficos do século XIX. Percebe-se nesse comentário, portanto, a variação em torno das citações que nomeiam essa publicação póstuma, muitas preferindo manter seu caráter incompleto e aberto, intitulando como projeto ou trabalho das *Passagens*.

O projeto que teria inicialmente por volta de 50 páginas, tornou-se um escrito volumoso, no qual Benjamin trabalhou durante 13 anos, de 1927 até sua morte, deixando-o inacabado. Quando foi publicado em 1982, contava com mais de 1000 páginas.

O material de pesquisa recolhido e reunido sobre o século XIX nesse trabalho, servia a Benjamin, segundo comenta Wiggershaus ⁵³, ao mesmo tempo como “fonte e depósito para seus trabalhos menores em andamento”. Nesse rico material de pesquisa, pode-se, segundo esse autor, identificar alguns “dados programáticos”, que seriam:

⁵² I. Wohlfarth, “Re-Fusing Theology. Some first Responses to Walter Benjamin’s Arcades Project”, *New German Critique*, nº39, 1986, pp.3-24.

⁵³ R. Wiggershaus, *A Escola de Frankfurt*, p.224.

- “estudar o mundo das crianças (o de sua geração como o de sua época em geral);
- levar à explosão o *kitsch* do século XIX;
- descobrir o conjunto de fatores do despertar no século XIX;
- estudar o caráter de expressão dos primeiros produtos industriais, dos primeiros prédios industriais, das primeiras máquinas, mas também dos primeiros grandes magazines, das primeiras publicidades, etc.;
- conceber um processo econômico como o fenômeno original evidente do qual provêm todos os fenômenos vividos (...) do século XIX;
- fazer aparecer no tipo de habitação do século XIX, nos primórdios da técnica, a face atraente e ameaçadora da história primitiva;
- apresentar o século XIX como a forma original da pré-história;
- mostrar até que ponto Baudelaire está enraizado no século XIX;
- acrescentar uma evidência maior ao uso conseqüente do método marxista”⁵⁴.

O “ponto de fuga comum” desses dados levaria a “mostrar a imagem histórica do século XIX; como essa, no instante da crise, lança raios para o sujeito da história em uma reminiscência involuntária; salvar, assim, esse passado de sua transmissão reificada; e reconduzir ao presente as forças que o pressionam para fazer da técnica o leito nupcial da comunicação da humanidade e do cosmo” ⁵⁵. A crise ora nomeada, apresentava-se ornamentada pela técnica, como uma espécie de “recepção fracassada da técnica”, própria do século XIX (e do seguinte), na

⁵⁴ Idem, idem, p.225.

⁵⁵ Idem, ibidem, p.225.

qual não existia a consciência de que a técnica existia somente em função da produção de mercadorias.

Para romper essa recepção positivista da técnica, na qual se enxergava apenas o progresso da ciência, Benjamin evoca um “modo de percepção” que passa pelas experiências do “sonho” e do “êxtase” ou “iluminação”, como princípios de um “alargamento racional da consciência” ⁵⁶. Suas fontes mais conhecidas e citadas são Proust e os surrealistas. Wiggershaus destaca também Ludwig Klages, realçando sua importância e seu artigo de 1914, “*Vom Traumbewusstsein*” (“Da consciência onírica”). Benjamin teria em 1920 pedido a Klages a continuação desse artigo, que foi a ele remetido.

Klages escreveu uma série de artigos, nos quais não tratou do “conteúdo dos sonhos, mas da forma do sonho, da diferença característica entre os espaços de sonho e os de vigília, do tempo do sonho e do tempo da vigília. Essa análise formal não deveria valer apenas para os sonhos no sentido restrito, mas em geral para os ambientes de sonho que aparecem em circunstâncias mais diversas...” ⁵⁷, como, por exemplo, quando voltamos à cidade natal; quando viajamos de trem sozinhos numa cabine; “em momentos de completo esgotamento, de abatimento desesperado, de pesar extremo, assim como depois de ter usado uma droga” ⁵⁸. Klages afirmava “três características da atmosfera do sonho: a passividade do sentimento – o abandono às impressões que só a anulação ou a explosão das

⁵⁶ Idem, ibidem, p.225.

⁵⁷ Idem, ibidem.

⁵⁸ L. Klages, *Vom Traumbewusstsein, Sämtliche Werke* 3, 162.

formas normais de percepção tornam possível; o sentimento de distanciamento – que se prende até aos objetos mais próximos, na medida em que o fator decisivo não é o distanciamento, mas a aparência do distante; o sentimento de que tudo é volátil – por exemplo, a volatilidade das imagens da paisagem que desfilam à janela do trem ...”⁵⁹. Volatilidade ou “caducidade” são idéias importantes em Baudelaire⁶⁰ e Proust⁶¹ e serão repetidas e somadas a outros conceitos por Benjamin.

Quase um sinônimo da “atmosfera do sonho”, “o estado de consciência contemplativa”, é um conceito que Klages desenvolve no texto *Vom kosmogonischen Eros (Do Eros cosmogônico)*, a partir do estudo da “essência do êxtase”. Novamente a idéia do sentimento de distanciamento, que não é dado pela distância física do objeto observado, mas pela maneira como se olha/percebe o objeto. É o modo de perceber o objeto que o faz mais próximo ou distante e determina o modo de recepção contemplativa desse. “Klages chamava esse distanciamento das coisas contempladas nas imagens originais de ‘aura’ ou ‘auréola’”⁶².

Mesmo que mais tarde Benjamin critique Klages⁶³ por sua recusa a enxergar o papel da técnica no presente, é inegável a importância desse autor com relação à teoria dos modos de percepção que Benjamin desenvolve. O modo

⁵⁹ R. Wiggershaus, *A Escola de Frankfurt*, p.226.

⁶⁰ Baudelaire, “O pintor da vida moderna”: “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente...”, p.174.

⁶¹ Embora o tema da eternidade seja importante em Proust, Benjamin fala de um tempo “entrecruzado” em Proust, que “se manifesta com clareza na lembrança (internamente) e no envelhecimento (externamente)”, in “Imagem de Proust”, p.45.

⁶² Idem, idem, p.226.

⁶³ W. Benjamin, *G.S. III*, p.44. Resenha sobre Bachofen de 1926.

de recepção da “contemplação” associado à idéia de “dissolução da aura” ⁶⁴, por exemplo, que é contraposto a outro extremo como modo da “distração” ⁶⁵ no ensaio sobre a obra de arte – “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” -, é de extrema importância para a crítica estético-cognitiva benjaminiana. O tema da dissolução da aura reaparece em Baudelaire, e os temas do “êxtase” e da “atmosfera do sonho” reaparecem em conexão com o surrealismo.

As alusões ao surrealismo são evidentes: o sonho; a imagem e a linguagem ocupando o lugar do sentido e do Eu; a leitura topográfica de Aragon no livro de 1926 – *Le paysan de Paris* -; o interesse pelo banal expresso em imagens e objetos; o *kitsch*; o aspecto efêmero da história; o êxtase causado “propedeuticamente” pelas drogas – a “iluminação profana”; a montagem literária; a “experiência mágica com as palavras”.

Algumas referências em cartas a Gerhard Scholem tornam ainda mais explícitas a proximidade de Benjamin com o surrealismo. Em carta de 26.7.1932 ele se refere ao projeto *Pariser Passagen* como “ein höchst bedeutsames Buch über das Haschisch”, um livro significativo sobre o haxixe. Noutra carta de 9.8.1935, ele especifica: “Die Arbeit stellt sowohl die philosophische Verwertung des Surrealismus – und damit seine Aufhebung – dar wie auch den Versuch, das Bild der Geschichte in den unscheinbarsten Fixierungen des Daseins, seinen

⁶⁴ Conceito central para Benjamin, a aura ou a dissolução da aura, aparece nos ensaios sobre a fotografia e o cinema. Sua definição não é tão simples como supõe a resposta à pergunta direta que o próprio Benjamin formula no ensaio sobre a obra de arte. Josef Fűrnkäs, em *Benjamins Begriffe*, “Aura”, pp.95-146, lembra a importância de Klages, bem como a distância de Benjamin dele e outros “místicos” contemporâneos; fala do significado cabalístico de aura como “éter”; de seu declínio; do significado positivo de uma “libertação” da aura nas fotos de Eugène Atget das ruas desertas de Paris; e da estreita relação entre *Erfahrung* e aura.

⁶⁵ O conceito de “distração” (*Zerstreuung*) como modo de recepção que ocorre por meio do hábito e que tem seu espaço privilegiado na relação tátil com a imagem cinematográfica, é um conceito que provem da idéia de “culto da distração” desenvolvido por Siegfried Kracauer.

Abfällen gleichsam, festzuhalten”⁶⁶. E talvez a mais citada das aproximações: “Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen...”⁶⁷ PW[N I a, 8]”.

Para Benjamin o surrealismo havia primeiro enxergado a mistura entre antigo e moderno nas construções modernas que se já apresentavam como ruínas no século XIX. O mais onírico de seus objetos: Paris. A morada dos sonhos: as galerias ou Passagens. Onde moram as pessoas e seus sonhos, instala-se a lenda, o mito, nesse caso, sob o signo do efêmero⁶⁸.

A diferença de Benjamin para com o Surrealismo, e mais especificamente com Aragon, é que o surrealismo permaneceria dominado pela esfera do sonho; e Benjamin afirma que o *Projeto das Passagens*, contrariamente, deveria ser a “constelação do despertar” (PW [N I,9]). O “despertar”, ao mesmo tempo, teria como função a libertação do mito, uma “dissolução da mitologia”. Para Benjamin, Aragon teria mantido a mitologia de maneira “impressionista” e individual.

A proximidade com Proust e a importância do conceito de *mémoire involontaire* junto ao tema do despertar, será objeto de atenção na comparação com a *Infância berlinense*. Faremos, contudo, uma distinção introdutória que será útil ao nos referirmos à determinação do sujeito e da identidade narrativa. A lembrança (*Erinnerung*) em Proust é o meio pelo qual o Eu pode vir a reluzir na escuridão do esquecimento. O movimento voluntário da memória em trazer à consciência acontecimentos passados revela-se infrutífero na busca proustiana

⁶⁶ “O trabalho expõe tanto utilização filosófica do surrealismo – e por este meio sua superação – como também a tentativa de apreender a imagem da história na simples fixação da existência e, por assim dizer, de sua deteriorização”.

⁶⁷ “Método desse trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Só a mostrar ...”.

⁶⁸ Cf. J.M. Gagnebin, *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*, p.164-5: “... é importante notar que a ‘mitologia’ de Aragon não remete, como tantas outras mitologias contemporâneas, ao reencontro com uma pseudo-eternidade, mas sim, conseqüentemente, à fugacidade, à caducidade, ao efêmero”.

em relatar a infância. A corporeidade e o momento do despertar passam a representar, então, as instâncias que garantem o processo do lembrar, em preterimento do processo voluntário da consciência. Essas mesmas instâncias – a corporeidade e o despertar - serão privilegiadas por Benjamin em sua procura por um “alargamento da consciência”. A diferença se estabelece em relação ao sujeito, para Proust o “acordar” é individual, em Benjamin, coletivo.

Para melhor esclarecermos o que até agora foi exposto, de maneira a conduzir melhor a seqüência de nosso raciocínio, é necessário uma discussão mais aprofundada sobre a noção de sujeito em Benjamin. Noção que se estrutura em profunda relação com o materialismo histórico e com o conceito de experiência (*Erfahrung*)⁶⁹.

A exigência por uma nova conceituação da *Erfahrung* surge para Benjamin no período de juventude, quando participava do *Jugendbewegung*. O sentido de experiência é de “experiência de vida” dos adultos, que soava como discurso dominador para os jovens, ávidos em requisitar uma “experiência” baseada no coletivo – nossa experiência (*unsere Erfahrung*) - contra a experiência empírica e individual, que seria calcada numa atitude sem conteúdo. Esse sentido é apenas reivindicado, mas não desenvolvido.

Essa reivindicação idealista toma uma forma mais acentuadamente acadêmica, quando em 1917, Benjamin escreve o “Programa de uma filosofia futura” (*Programm einer kommenden Philosophie*). Baseado na leitura da obra *Kants Theorie der Erfahrung* de Herman Cohen, Benjamin procura fundamentar

⁶⁹ Baseamos parte dessa exposição no verbete sobre *Erfahrung* de Thomas Weber, in: *Benjamins Begriffe*, pp.230-259.

uma nova metafísica, ao criticar a ligação entre conhecimento e experiência humana limitada à consciência empírica. De fato, para Kant, a experiência seria um “conhecimento empírico”, e o conhecimento estaria necessariamente relacionado ao empirismo. O conceito de experiência não admitiria nenhuma metafísica. Contra isso, Benjamin quer, na “metafísica futura”, relacionar tanto o conhecimento quanto o conceito de experiência a partir da consciência transcendental. “Toda experiência legítima”, diz ele, “baseia-se na consciência do conhecimento teórico puro (transcendental)” ⁷⁰. No texto há várias incorrências do uso de palavras de teor metafísico, como: religião verdadeira (*wahre Religion*), conhecimento puro (*reine Erkenntnis*), experiência legítima (*echte Erfahrung*).

Vinte anos mais tarde, o conceito de *Erfahrung* ganha um perfil materialista-histórico, passando a servir como um conceito articulador. O conceito recebe três principais definições: é o resultado (*Ertrag*) do produto do trabalho; é algo que provem da tradição; e é possibilidade de comunicação. Esses três sentidos se articulam ao estarem relacionados a um contexto histórico-social e psicológico. Para a estruturação da experiência é decisiva a memória que é construída a partir das condições materiais do trabalho.

O conceito oposto ao de *Erfahrung* é o de *Erlebnis*, palavra escolhemos ser traduzida por “vivência”, podendo em geral ser traduzida igualmente a *Erfahrung* como experiência. A *Erlebnis* corresponderia a uma forma social e psicológica da auto-alienação humana. Nesta oposição evidencia-se o papel que Benjamin confere ao sujeito na modernidade capitalista: alienado de si mesmo, ele

⁷⁰ W. Benjamin, *G.S. II, I*, p.162: “Alle echte Erfahrung beruht auf dem reinen erkenntnistheoretischen (transzendente) Bewusstsein”.

representa o fracasso da articulação entre os pólos subjetivo e objetivo, homem e mundo. Esse fracasso é vivido e mesmo compensado pela experiência transmutata em *Erlebnis*: a vivência enfraquecida e individual.

Podemos enxergar em alguns de seus textos mais conhecidos a oscilação dos sentidos de *Erfahrung* e *Erlebnis*: nos ensaios “O Narrador”, “Experiência e Pobreza” e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”.

No ensaio “O Narrador” Benjamin afirma que “a arte de narrar tende para o fim”. Seu processo de extinção começou há muito tempo e, segundo Benjamin, não deve ser visto somente como um “fenômeno de decadência” (*Verfallserscheinung*), nem como um sintoma do “moderno”. Ele ocorre porque há um descrédito no hábito de se “trocar experiências”. Esse descrédito une-se de maneira determinante à mudança das “forças produtivas históricas e seculares”. A narrativa comporta-se como uma “manifestação secundária” dentro desse quadro de mudança histórica, mantendo, nesse sentido, uma estreita relação com a transformação da experiência humana. A associação entre *Erfahrung* e trabalho aparece sociologicamente caracterizado nas comunidades artesanais medievais. Nesse tipo de sociedade, o trabalho é manufaturado, o ritmo de vida é lento; existe uma tradição oral mantida pela narração de histórias e uma forma de dar conselhos, constituindo um hábito que é transmitido de geração a geração pelos contadores de histórias e pelas pessoas mais velhas da comunidade. Nota-se aqui a articulação entre trabalho, comunicação, tradição e memória (*Gedächtnis*) constituída pelo lembrar (*erinnern*) coletivo, a partir do hábito de contar histórias.

Benjamin fala do declínio da *Erfahrung* ao observar a nova configuração social que surge com o capitalismo e a modernidade. Em oposição ao trabalho

artesanal, os indivíduos na sociedade capitalista não possuem uma visão global de seu trabalho. As funções são seriadas, o tempo é parcial e o ritmo é intenso e rápido. Não há mais tempo para contar histórias. As pessoas mais velhas não possuem mais autoridade para a transmissão do conselho (*Rat*), e são postas à margem no processo de ensinamentos da tradição.

Nesse contexto há na teoria da narração um forte sentimento de nostalgia da *Erfahrung*, sobretudo no ensaio “O Narrador”. Em outros textos, como o ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, há uma contraposição dessa nostalgia na formulação de uma nova prática por meio dos recursos de reprodutibilidade técnica surgidos na sociedade capitalista. Ambas teorias – da narração e da arte, pressupõem, porém, o conceito de experiência no sentido da *Erfahrung*. A técnica, por sua vez, nem sempre possui o sentido “positivo” que caracteriza o ensaio sobre a obra de arte, posto que, por outro lado, contribui para o empobrecimento da experiência. É esse o sentido que aparece no início do texto “Experiência e Pobreza”: “Uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem (...) qual o valor de todo 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 humanidade”⁷¹.

Inicialmente, o texto acima citado passa da constatação da perda da experiência, que se inicia quando o conselho perdeu seu valor ao não influenciar os jovens pela sabedoria dos mais velhos. Da mesma forma que a velhice perde

sua autoridade, os provérbios e as narrativas não têm igualmente a mesma importância que tinham antes. A palavra do moribundo, como conta a fábula inicial do texto, não é mais ouvida. O elo que unia as gerações pela cadeia de narrativas, conselhos e provérbios, foi rompido. A experiência da guerra (1914-1918), segundo Benjamin, teria emudecido toda uma geração que voltava do campo de batalha vazia de experiências ricas a serem narradas. O desenvolvimento da técnica, nesse caso, aprisiona ainda mais o homem, a quem só resta confessar sua pobreza de experiência.

Todo esse “lamento” inicial do texto é contraposto em seguida, no mesmo texto, à idéia de barbárie, cujo sentido é aqui empregado com positividade. Esse outro lado do texto evoca a “reconstrução” do mundo sob novas prerrogativas. Operar a partir de uma *tábula rasa* e do nada traçar uma nova estrutura é uma tarefa destinada a homens capazes desse engenho. Benjamin nomeia alguns desses homens, entre os quais, Descartes, Einstein, Klee, Brecht e Paul Scheebart. Do engenho desse homens, diz Benjamin, “... a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura” ⁷².

A arquitetura, nesse texto, surge como “meio” que obriga o habitante a romper com aquilo que caracterizava a *Kultur*: o “lar burguês”, com seus tapetes, poltronas de veludos, cortinas, bibelôs, etc., é substituído pela arquitetura de vidro, “material frio e sóbrio”, que não permite guardar “vestígios” ou marcas. “As coisas de vidro não tem aura” nem oferecem mistério, só transparência. O vidro e o aço,

⁷¹ W. Benjamin, “Experiência e pobreza”, p.119.

⁷² Idem, idem, p.119.

utilizado pela *Bauhaus*, inauguram a “cultura do vidro” ao criarem o espaço no qual não se consegue “deixar rastros”. Benjamin cita a “Cartilha para os cidadãos” de Brecht, cujo estribilho do primeiro poema é justamente “Apague os rastros!”.

Libertar-se da experiência do passado, tornar-se bárbaro no “bom sentido”, ter capacidade de renunciar mantendo o riso, são as senhas finais desse texto, que se apresenta, em ênfase positiva, mais próximo do ensaio sobre a obra de arte ⁷³.

Dag T. Andersson ⁷⁴ nota a forte influência de Brecht na concepção positiva do conceito de “destruição”, lembrando a personagem *Herr Keuner*, cujo nome torna claro o “apagar” do privado e do subjetivo. Herr Keuner é o homem geral. “Ele não é um “caráter”, mas nenhum caráter” (*Er ist kein >Charakter<, sondern >Keiner<*)” ⁷⁵. A sabedoria, para Brecht, consiste na atitude (*Haltung*), não no conteúdo do discurso subjetivo ⁷⁶. O lugar a que nos conduz o “apagar os rastros”, diz Andersson, é o “ponto zero”, o limiar que Irving Wohlfarth ⁷⁷ chama de “terra de ninguém” (*No-Man’s-Land*). O texto “Experiência e Pobreza” marca muito claramente, bem como o ensaio “O Narrador” de um lado, e o ensaio sobre a obra de arte, de outro, essa ambigüidade entre a “destruição” positiva e a nostalgia do “declínio da aura”, como também lembra Wohlfarth em seu texto acima citado.

⁷³ Os dois primeiros parágrafos, entretanto, opõem-se a esse sentido e, não por acaso, são transcritos no ensaio “O Narrador”. O primeiro mantém a idéia do distanciamento das gerações por meio da desvalorização do conselho, do provérbio, etc., e o segundo é transcrito literalmente no segundo parágrafo do ensaio “O Narrador”.

⁷⁴ D. T. Andersson, “Destruktion/Konstruktion”, in: *Benjamins Begriffe*, p.172.

⁷⁵ Idem, ibidem, p.172, nota 28.

⁷⁶ B. Brecht, *Geschichte vom Herrn Keuner*. In: *Gesammelte Werke 12, Prosa 2*, p. 375. Herr Keuner, por exemplo, analisa pacientemente a atitude e a maneira de falar do filósofo visitante – sua atitude - e conclui: “Du sitzt unbequem, Du redest und Du denkst unbequem (...) Sehend deine Haltung, interessiert mich dein Ziel nicht”. (“Você senta de maneira desconfortável, fala e pensa desconfortavelmente (...) Vendo sua atitude, o seu objetivo não me interessa”).

⁷⁷ I. Wohlfarth, “No-Man’s-Land. On Walter Benjamin’s >Destructive Character<”. In: *Diacritics*, June, 1978, p.60.

Thomas Weber ⁷⁸, por outro lado, chama a atenção para o movimento destrutivo no processo de conversão da *Erfahrung* em *Erlebnis*. Esse processo representaria uma auto-transformação que se traduz numa transformação do mundo. Nesse ponto retornamos a Proust, pois esse movimento de destruição não é “voluntário”, não aparece como livre determinação, mas com a característica do “involuntário”.

Benjamin une ao conceito de memória voluntária e de memória involuntária, a diferença entre “consciente” e “inconsciente”. Freud e seu discípulo Theodor Reik são as referências para o conceito de experiência do choque (*Chockerlebnis*) e recepção do choque (*Chockrezeption*). Esses conceitos serão desenvolvidos nos estudos sobre Baudelaire e a modernidade e no ensaio sobre a obra de arte em relação ao cinema.

Nos escritos sobre Baudelaire que representam parte do *Projeto das Passagens*, Benjamin torna o sentido de *Erfahrung* mais estrito. A legítima experiência histórica deve unir passado individual e coletivo e, sob um ponto de vista materialista-histórico, a teoria de Proust (e Bergson) não será mais suficiente por ser individualizante. Benjamin encontra em Baudelaire os conceitos de *spleen* e *correspondances*, que virão ao encontro de sua tese “materialista” do trabalho.

Tendo como base o conceito articulador de *Erfahrung*, a idéia de “perda da auréola” ou da aura, a transformação da arte em mercadoria, e a concepção de um “sujeito alegórico”, os textos de Benjamin sobre Baudelaire fornecem um

⁷⁸Thomas Weber, “Erfahrung”, in: *Benjamins Begriffe*, pp.230-259.

aprofundamento dos temas até agora apresentados e delineiam com mais clareza a questão do sujeito.

Rouanet ⁷⁹ comenta que “segundo Benjamin, todos os homens têm o poder de captar e produzir semelhanças e correspondências. Elas estão inscritas objetivamente na natureza, e a elas corresponde a faculdade subjetiva de percebê-las: o dom mimético que permitia ao primitivo tornar-se semelhante e observar semelhanças. No mundo moderno, essa faculdade se degradou, mas não desapareceu de todo. Ela sobrevive na linguagem, que constitui ‘um arquivo de correspondências supra-sensíveis’. E sobrevive na arte, capaz de perceber semelhanças temporais e naturais”. Sobrevive também como capacidade de perceber, por exemplo, nas edificações modernas, a composição de imagens que apresentam o novo interpenetrado pelo antigo. Essas “imagens dialéticas”, sobre as quais Benjamin fala no ensaio “Paris, capital do século XIX”, correspondem a imagens do desejo coletivo que traduzem elementos de uma “proto-história” (*Urgeschichte*). No ensaio “Sobre alguns motivos em Baudelaire”, as *correspondances* são datas da lembrança, não como datas históricas, mas como datas da pré-história. A contraposição entre essas duas datas retoma a oposição entre origem (*Ursprung*) e gênese (*Entstehung*). A *Ursprung* se opõe à gênese como ponto de partida para o processo de desenvolvimento (*Entwicklung*). Embora a idéia de origem sugira a de totalidade, nesse caso, ela mostra também sua ausência no presente. Ela pode, contudo, funcionar como uma espécie de promessa de salvação (*Rettung*) do passado (da totalidade) no presente. Ela seria

⁷⁹ S.P. Rouanet, “Baudelaire ou as ruas de Paris”, in: *As razões do Iluminismo*, p.85.

um índice de possível restauração da *Erfahrung*, não sendo, contudo, uma garantia de realização. Nas imagens dialéticas, o passado volta como repetição, e ao voltar, torna-se novo. Porém, o conceito de renovação ou restauração do passado no presente, está necessariamente ligado à perda irremediável do primeiro. Não há identidade, mas pode-se falar em “semelhança” e “correspondência”. Para Benjamin, o que Baudelaire pretendia com as “correspondances” era salvar no presente a experiência com o valor de culto do passado.

Benjamin constrói a figura de Baudelaire como exemplo do limiar de uma época que experimentava o processo de “dissolução da aura”. Ele conseguiria ainda, por meio das “correspondances”, alcançar o sentido espiritual da experiência (*Erfahrung*) contida na tradição. Os primeiros poemas que abrem as *Flores do Mal*, devem, para Benjamin, ser compreendidos, como poemas devotados a algo que está irremediavelmente perdido no passado. Segue-se daí que o presente sem nenhuma ligação com o passado, torna-se vazio. A experiência de um presente vazio cria a necessidade de se estabelecer correspondências com o tempo perdido. Esse estado de tempo caracteriza o *spleen* e deste surge a busca de idealização do passado.

Spleen et idéal, traduzido por Stephan George para o alemão, tornou-se *Trübsinn und Vergeistigung* (melancolia e espiritualização). Para Benjamin o significado de *Vergeistigung* é apropriado ao “ideal” em Baudelaire. O *spleen* como *Trübsinn*, entretanto, não comportaria o mesmo grau de significação. O termo *Trübsinn* – melancolia -, evocaria um estado de depressão e abatimento. O *spleen* de Baudelaire, segundo Benjamin, significaria, de um lado, o resultado de

um estado de revolta, de fúria, e de outro, geraria um estado de uma “infinita reflexão sobre si mesmo”, aliado a uma auto-destruição irônica.

Benjamin associa a figura de Baudelaire ao personagem das teorias da melancolia no Barroco: o cismador (*Grübler*). No fragmento 28 do “Parque Central”, ele diz: “O cismador, cujo assustado olhar recai sobre o fragmentário (...) torna-se um alegorista (...) como é possível que uma postura, ao menos na aparência, tão ‘fora de época’ quanto a do alegórico tenha um primeiríssimo lugar na obra poética do último século?”

A alegoria em oposição ao símbolo, oposição que se afirma na estética classicista de Goethe e dos românticos, inscreve-se de maneira mais abrangente na oposição entre natureza e cultura, cultura e civilização, totalidade e carência, eterno e temporal, segundo comenta Jeanne Marie Gagnebin ⁸⁰. Para poder ser compreendida ou interpretada, a alegoria deve ser interpretada, ao passo que o símbolo revela o sentido imediato sem passar pela arbitrariedade da linguagem. A alegoria aprofunda-se na escrita e o símbolo, na imagem. Na sociedade capitalista moderna, porém, segundo Benjamin, perdeu-se a “capacidade de ver”, no sentido de se contemplar o sensível de maneira imediata. Assim sendo, o símbolo pouco se adequa à concepção moderna de arte. A deficiência do mundo, ou de “ver” o mundo, pode ser revelada pela alegoria. Ela enfatizará o lado temporal e mortal da natureza, ao passo que o símbolo procura nos fazer esquecer esse lado.

⁸⁰ J.M. Gagnebin, “Alegoria: que outro dizer?”, p.1.

Benjamin recupera a alegoria em Baudelaire, caracterizando-o como um retardatário, isolado em seu século. Mas distingue a visão alegórica do barroco - século XVII – como não sendo a mesma que se constitui no século XIX.

Duas características a distinguem: a melancolia carregada pela ira destruidora e a perda da aura ou a dessacralização. “A dessacralização e a perda da aura são fenômenos idênticos. Baudelaire coloca a seu serviço o artifício da alegoria” ⁸¹. “A alegoria de Baudelaire – ao contrário da barroca – ostenta os restos da concentrada ira que era necessária para entrar nesse mundo e deixar em pedaços as suas harmônicas imagens” ⁸².

Contra a teoria da “arte pela arte” (*l'art pour l'art*), para Benjamin, uma “teologia da arte” que ele avista no estilo *art nouveau* (*Jugendstil* na versão alemã), as *Flores do Mal* seriam, inversamente, uma “teologia negativa da arte”. As teorias da “arte pela arte” destacavam a sensibilidade como “o verdadeiro sujeito da poesia”. Ora, para Benjamin, nada convém mais à sensibilidade do que seu aspecto negativo e sofrido, o aspecto não revelado pelo caráter simbólico. As teorias do símbolo buscam uma ligação com a vida, sem pensar sua negatividade. A alegoria torna-se a forma negativa da vida, a presença da morte.

Para Benjamin, embora Baudelaire tivesse mantido-se preso ao catolicismo, ele guardaria um parentesco empírico com Nietzsche quanto à fórmula que conseguiria sintetizar ambas experiências: “Deus está morto”. “Para os homens,

⁸¹ W. Benjamin, “Parque Central”, 19-6, p.135.

⁸² Idem, idem, 20-3, p.135.

como hoje eles são, há apenas uma novidade radical – e esta é sempre a mesma: a morte”⁸³.

A primeira afirmação configura a morte do sujeito transcendental; a segunda é a marca do sujeito alegórico, que parte de uma deficiência originária e vai realizá-la na representação do sofrimento.

Baudelaire não escreve mais sobre o eterno, o durável, mas sobre aquilo que está destinado à morte. De um lado está a imagem do poeta maldito; de outro, o melancólico, saudosos, contrário à idéia de progresso, ciente da degradação e da perda do passado. A primeira imagem completa-se com a fúria arremetida contra tudo o que, dentro das novas leis de mercado, venha a se apresentar como harmonioso e simbólico.

“É essa morte do sujeito clássico e essa desintegração dos objetos que explica o ressurgimento da forma alegórica num autor moderno como Baudelaire. Benjamin vê no capitalismo moderno o termo desta destruição. Não há mais sujeito soberano num mundo em que as leis de mercado regem a vida de cada um, mesmo daquele que parecia escapar-lhe: o poeta”⁸⁴.

A interpretação que Benjamin faz do materialismo histórico, especialmente a partir do modo de produção e dos conceitos de alienação e fetiche da mercadoria, parece completar e, ao mesmo tempo, sustentar o trabalho de destruição do caráter individual do sujeito burguês e da tentativa de se recompor

⁸³ J.M. Gagnebin, “Alegoria: que outro dizer?”, p.19.

⁸⁴ Idem, *ibidem*.

esteticamente o sentido legítimo da *Erfahrung* como experiência orgânica, plena e aurática.

Benjamin, como dissemos, inspirado em Marx ⁸⁵, relaciona a *Erfahrung* ao modo de produção artesanal, no qual o trabalho é autônomo e o trabalhador, o Mestre, detém os instrumentos e organiza as condições do trabalho. O processo de desaparecimento desse modo de produção e, com ele, a experiência (*Erfahrung*), surge com a manufatura, processo que se torna dominante no capitalismo industrial. As máquinas tomam o lugar do trabalho autônomo e submetem o homem às condições automatizadas de trabalho. Perde-se a relação mestre-aprendiz e começa a surgir uma inversão entre sujeito e objeto.

A *Erfahrung* representava uma forma de assimilação social do comportamento individual; sujeito e mundo uniam-se num só comportamento. Esse elemento dinâmico que rege esse comportamento de assimilação do individual ao social é recalcado na forma da vivência individual (*Erlebnis*), tendo em conta, entre outras coisas, a avidez e cobiça.

Esse caminho parece tornar mais claro a crítica de Benjamin à idéia de sujeito como “*individuum*”. A alienação do homem encontra-se em tal proporção, fazendo surgir na mesma proporção a “fantasmagoria” da mercadoria. Esta dissolve as marcas de seu processo de produção, tornando o trabalho cada vez mais abstrato, e superando por completo seu valor de uso. Benjamin segue o efeito da teoria da ideologia em Marx, mas o efeito que apresenta não se limita ao sentido de inversão da realidade com intuito de manter a dominação do

⁸⁵ K. Marx, *Das Kapital*, in: K.Marx-F.Engels, *Werke*, 23, p.360.

proletariado, e sim à aparência estética da mercadoria mesma; aquilo que parte da própria mercadoria e de seu espaço de apresentação: as Passagens, lojas, exposições, etc. A mercadoria e o espaço no qual ela se apresenta não “representam” uma ideologia; elas “são” o material representado da ideologia como “presenças imediatas”. O que Benjamin sugere são aspectos ideológicos materiais.

A fantasmagoria da mercadoria se une a outros mecanismos que tornam o homem mais alienado de si mesmo: os efeitos da “empatia” (*Einfühlung*) e da “distração” (*Zerstreuung*) causados pela Indústria da Diversão (*Vergnügungsindustrie*); pelas Exposições, nas quais “tudo se pode ver, sem nada tocar”, e na qual se vai visando a distração; e pela propaganda. Esses efeitos participam da inversão na qual a mercadoria ganha “alma” (*ästhetischer Animismus*), tornando-se reduto da vivência (*Erlebnis*), e o sujeito se reifica.

No ensaio sobre a obra de arte, o efeito da “distração” é causado pelo cinema, mas nesse caso ele pode ser visto como uma forma de aprendizado do homem na modernidade em relação à técnica, dependendo do filme em questão. Já o efeito da “empatia” parece ser sempre negativo, no sentido de manter a ilusão de identidade, por meio da projeção ou transferência. Esse efeito é especialmente criticado por Benjamin em conjunto com a teoria do teatro épico de Brecht que busca os recursos do estranhamento, da interrupção e da montagem.

O movimento de destruição da fantasmagoria relaciona-se intimamente à *Erfahrung* como possibilidade de fazê-la reaparecer mesmo que de maneira incompleta e fugidia. Rompida a fantasmagoria, o encantamento do mundo da mercadoria, haveria a possibilidade de surgir um efeito construtivo que pode se

revelar na história, com o sentido de solidariedade com a tradição dos oprimidos; por meio do conselho (*Rat*) no cotidiano; no campo da luta de classes e também no campo cultural sob o prisma político.

Pode-se nessa altura talvez marcar a diferença entre o “sujeito genérico” de Marx, o sujeito coletivo da história – papel reservado ao proletariado -, e o de Benjamin, também “sujeito coletivo” da história que se opõe igualmente ao sujeito individualista burguês: o papel da arte entendida em termos políticos, ou seja, a que não foi submetida a aspectos decorativos (como o *art nouveau*) ou ao poder da propaganda e da estetização da política. É sob esse ponto de vista que a figura de Baudelaire é exemplar.

Fazendo valer a metáfora benjaminiana de “constelação”, poderíamos dizer que os conceitos de “aura” e de experiência como *Erfahrung*, entendidos em seu declínio, funcionam como os pontos cardeais de sua teoria estética e da teoria da história. A ênfase na idéia de declínio, bem como na de caráter destrutivo, vem marcar um aspecto crucial da crítica benjaminiana, contra tudo o que pudesse se apresentar como “pseudo-aura” ou “pseudo-experiência”. Proust, Freud e o surrealismo auxiliam Benjamin a romper em definitivo com a idéia de sujeito absoluto característico do século XVIII e a delinear um sujeito histórico no século XIX com características oníricas. O “despertar” (*Erwachen*) torna-se, então, o conceito de maior peso, cuja função dinâmica seria, por um lado, desconstrutora e crítica ao revelar as falsas auréolas da modernidade e, de outro, construtora e utópica ao pressupor um caráter coletivo legítimo - o sujeito histórico coletivo – a ser redimido.

A teoria estética se relaciona com a história e o próprio conhecer a partir da negação da totalidade e da procura por modos distintos de percepção que visam romper com a pretensão de verdade absoluta, com a divisão sujeito-objeto, com o raciocínio puramente dedutivo e a idéia de sistema.

2. De Rousseau a Gide: a constituição e destruição de um caráter social baseado na noção de “sinceridade”.

Podemos inicialmente perguntar se é possível configurar nessa estrutura gigantesca do *Projeto das Passagens* o declínio do “sujeito sincero” como um de seus prováveis “sub-temas”. O que se pode minimamente afirmar é que o tema da sinceridade relacionado à integridade do sujeito e à escrita autobiográfica – seja a autobiografia ou o diário – é passível de ser identificado no trajeto que vai do final do século XVIII ao início do século XX. Que nesse trajeto a noção de sinceridade vai perdendo a força inicial e que o espaço de manifestação da força e declínio dessa idéia é a França ou a tradição francesa do pensamento filosófico e literário. Tempo e espaço, por assim dizer, coincidem com o objeto de estudo de Benjamin ao escrever o *Projeto das Passagens*. A idéia de declínio participa de seus outros escritos, independentemente do projeto citado. A falência do sujeito que não duvida de sua integridade moral e que enxerga em si um modelo universal de homem, pode ser vista a partir da idéia de mudança de experiência, mas não é um tema nomeado diretamente por Benjamin. Se o modelo de sujeito íntegro e absolutamente sincero é Rousseau, veremos que há nesse ponto de partida também uma ambigüidade. Pode-se encontrar resquícios desse modelo em Gide?

Sim, bem como um sinal de crise que poderia ser visto como a imagem de Narciso partida em muitos pedaços.

Com relação ao gênero podemos supor que se a idéia do sujeito absoluto começa a esmorecer e individualizar-se, a autobiografia e o diário, são, nesse sentido, um bom e último refúgio. Não vai ser sem propósito que a *Infância berlinense* de Benjamin, numa inspiração brechtiana, venha cumprir o papel de destruir esse último aconchego burguês.

Uma outra hipótese seria a de que embora as “balizas” do projeto fossem Rousseau e Gide, o assunto central seria Baudelaire, assunto que Benjamin preferiu escolher.

A escolha dos diferentes gêneros a serem comparados não parece ser aleatória e lidaremos também com a hipótese de que Benjamin teria intuído corretamente a relação de declínio da “sinceridade” (do caráter social por ela composto) ao escolher autobiografia e o diário e os autores, Rousseau e Gide. Considerando, nessa hipótese, a idéia de que o gênero literário para Benjamin não é o resultado de uma convenção prévia da qual se deduz uma obra, mas aquilo que se apresenta como resultado de relações internas à própria obra.

Pensando em primeiro lugar nos autores. Não há como negar a absoluta profissão de sinceridade que Rousseau afirma nas *Confissões*, mesmo que, como veremos a seguir, ele a venha relativizar, a pretensão de “transparência” jamais foi descartada. Nos *Devaneios de um caminhante solitário*, ele nada mais fez do que procurar por argumentos que fundamentassem a diferença entre a verdadeira sinceridade e outra espécie de sinceridade tida como verdadeira - a que se associa à fidelidade dos fatos. E, mesmo admitindo a fábula e a ficção como não

verdades, renega o uso destas ao final e lamenta que tenha feito uso tão constante dessas. Mas, se o fez, foi pelo acúmulo social vivido por uma natureza tímida.

Em Gide, o “filho espiritual” de Rousseau, segundo diz Peyre⁸⁶ o problema moral é também muito importante, mas o tratamento é diferente. A sinceridade era um problema do qual ele não conseguiu se evadir, mas procurou nomear diferentes tipos, sendo a relação entre sinceridade e espontaneidade da escrita e de dinamismo da sinceridade, as definições mais amadurecidas.

Com relação aos gêneros, o estudo de Henri Peyre vem preencher o grande espaço de tempo e história entre as duas obras, indicando o descrédito no qual decaiu a autobiografia durante a metade do século XIX e como o diário surge para ocupar esse espaço íntimo que havia se tornado menos expressivo. O diário particular ou íntimo tendeu a se tornar o gênero favorito do século XX, o que ocorre por dois motivos: por uma vontade de manifestação de sinceridade e por um desprezo pela literatura. Como imaginar, segundo comenta o autor ao notar essa diferença na história, Dante, Shakespeare, Racine ou Voltaire, anotando em seu diário secreto, reflexões sobre o amor, sobre seus pequenos afazeres e leituras miúdas e comentários sarcásticos de seus inimigos? A vontade de se auto-retratar não existia em autores como Montesquieu, mesmo que este tivesse seus *carnets* com anotações pessoais.

Com o romantismo, no entanto, o diário como caderno secreto, surge como depositário da confiança de escritores sensíveis que a ele confiam seus

⁸⁶ H. Peyre, *Literature and sincerity*, p.87.

pensamentos mais recônditos. O interesse pelo diário cresce também pelo contraste com as memórias e autobiografias, porque teria uma conexão mais imediata entre o acontecido e o narrado, escapando assim dos enganos da memória. A falaciosa afirmação de que “os fatos falam por si mesmos”, passa a ser assegurada pelo jornalismo, que não só rejeita a autobiografia pela incerteza do relato, como afasta o romance por seu arcabouço fantasioso. “Os fatos falam por si mesmos” e bem de perto, murmurando em nossos ouvidos fatos e segredos inconfessáveis, formam a ilusão de que o leitor participa diretamente da vida daquele que é considerado importante nas ciências, artes, política e na literatura.

Há também um gosto pelo fragmentário, pelo inacabado. O que leva Peyre a comparar esse gosto com as máximas dos moralistas franceses. Máximas e pensamentos que almejavam ter uma validade universal. Cita Pascal, por exemplo, cujos fragmentários pensamentos, prenhes pelo tormento de ser sincero, tornaram-se modelo para Maine de Biran, Baudelaire e o para Nietzsche.

A idéia de diário íntimo ou secreto, quase sempre publicado após a morte de quem escreve, é suspeita, pois alguns autores gostam de ler partes desses em público e, como é o caso de Gide, publicam partes, anexos a uma edição mais completa, aguardando a reação do público leitor. Para Peyre, os diários de Gide representam uma obra muito bem calculada.

Pode-se nomear algumas características psicológicas com relação à escrita do diário. Haveria um tal narcisismo nos diaristas, cuja energia poderia servir talvez para compor dramas ou romances, se fosse possível a eles esquecerem-se de si um pouco, integrando-se aos demais. O diário enfatiza a solidão de quem escreve, mesmo que nomes sejam citados. A sinceridade geralmente não aparece

nos melhores momentos, ao contrário, aparece nos momentos de pesar e de observações sobre o fracasso. Os diaristas sentem-se inadaptados à época em que vivem, sentem-se oprimidos e à parte do mundo. Uma anotação de Gide em seu diário (8.10.1891) apresenta características semelhantes e complementares: “Des blancs de plus d’un mois. Parler de moi m’ennuie; un journal est utile dans les évolutions morales conscientes, voulues et difficiles. On veut savoir où l’on en est. Mais ce que je dirais maintenant, ce serait des ressassements sur moi-même. Un journal intime est intéressant surtout quand il note l’éveil des idées; ou des sens, lors de la puberté; ou bien enfin lorsqu’on se sente mourir. Il n’y a plus en moi de drame; il n’y a plus que des idées remuées. Je n’ai plus besoin de m’écrire”.

Com relação à escrita, o diarista, por outro lado, experimenta uma total liberdade. Não segue regras, nem mesmo a suposta regra da escrita diária, nem unidade de estilo ou ordenação da narrativa.

A combinação entre liberdade de estilo, libertação das regras e exposição do pensamento subjetivo de maneira espontânea, marcam a escrita que se pretende íntima do diário. A pretensão de sinceridade, por essas características e por não lidar com a memória, acentua-se, embora não exista a menor garantia de que ela venha se cumprir nas anotações.

O *Diário* de Gide parece ser um exemplo que, ao mesmo tempo que se encaixe totalmente nessa perspectiva, exacerba seus problemas, tornando caricatural uma prática que serve tanto a adolescentes quanto a grandes escritores e pensadores da época.

Talvez essa espécie de caricatura do diário íntimo pudesse derrocar a pretensão de sinceridade vivida pelo século XIX, tanto na escrita da autobiografia como na escrita de diários íntimos.

Com relação à diferenciação entre verdade e sinceridade, retornamos à questão da objetividade e subjetividade. A verdade teria um sentido lógico estrito com caráter de universalidade e objetividade que demarcaria a maior diferença para com uma provável definição de sinceridade, pois a subjetividade seria sua principal característica. Além do sentido lógico, fala-se da verdade “moral”, acepção que melhor aproximaria os dois termos em questão, unindo a esfera da objetividade e da subjetividade.

Roy Pascal, em *Design and Truth in Autobiography*, comenta a pretensão de verdade de toda autobiografia. A meta de toda autobiografia seria narrar a verdade sobre si mesmo. Tarefa de extrema dificuldade, notada já por Santo Agostinho ao indagar-se sobre a função de rememoração do passado. Lembrar o passado significa fazer uma escolha, eleger determinados acontecimentos. Para tanto, deve-se pensar num princípio que oriente essa escolha. O autor identifica três diferentes critérios que teriam orientado três diferentes formas de autobiografia: a “verdade da fé” seria o princípio da autobiografia religiosa; haveria em geral nas outras a verdade de alguma específica “visão de mundo” (*Weltanschauung*); e em Rousseau e a partir dele, a “verdade da essência humana”, a “verdade do comportamento humano” e “a imagem do homem na completa verdade da natureza”. Há, no entanto, uma inibição própria à autobiografia, tendo em vista uma censura interior e a rejeição de lembranças desagradáveis.

Ora, o autor está correto ao identificar um critério de escolha que orientará a “verdade” do relato. A maneira atenuada, contudo, que poderia impedir a efetiva aplicação do critério de verdade - inibição, censura interior, rejeição de lembranças desagradáveis -, lembra-nos uma passagem das *Confissões* de Rousseau, o episódio do roubo da fita e a incriminação de Marion. Passagem que vem ilustrar o significado de “sinceridade”, sobre a qual falaremos mais adiante comparando-a com a citação do mesmo caso na Quarta caminhada dos *Devaneios de um caminhante solitário*.

Com efeito, Rousseau afirma que suas confissões são orientadas por uma verdade absoluta e seu relato tem um caráter universal ao se expor como uma referência, com a qual todos poderão reconhecer-se e estabelecer equivalências com suas vidas particulares⁸⁷. Algumas lembranças desagradáveis, contudo, são sem inibição alguma relatadas (mas por inibição teriam sido causadas) e, poderíamos dizer, que sua função no relato seria a de aliviar o peso da “censura interior” e afirmar a procura por se mostrar completamente “sincero” e poder “dizer tudo”.

Assinalamos anteriormente o parentesco do gênero autobiográfico com a religião, lembrando que a sinceridade do relato poderia ser associada ao hábito cristão do exame da consciência, ocorra ele por meio da confissão católica ou na ausência da confissão auricular como ocorre no protestantismo. A necessidade de

⁸⁷ Cf. comentário de Gérard Lebrun in “As Palavras ou os Preconceitos da Infância”, *Discurso*, 22, 1993, 15-23.

ser sincero, de ser purificado ⁸⁸ dos erros cometidos, está profundamente enraizada na religião cristã.

A suposição de Goethe e outros autores de que os escritores de formação religiosa protestante – entre os quais Rousseau e Gide - seriam mais inclinados à escrita autobiográfica por sentirem necessidade de expressar – confessar a alguém seus erros é procedente.

Nesse sentido comentam Jacques Lecarme e Éliane Lecarme-Tabone ⁸⁹ que diante da obrigatoriedade da confissão na Igreja Católica, durante séculos, é de se supor que muitos católicos teriam preponderantemente uma inclinação para a escrita autobiográfica. Mas, para os autores, “não há dúvida que crescimento do individualismo, a necessidade interior do exame de consciência, a recusa da confissão auricular e secreta são uma grande aproximação do protestantismo ao espírito da autobiografia” ⁹⁰. Fundamentam essa afirmação dizendo que três quartos das autobiografias escritas ao menos até a metade do século XX, tinham autores de origem protestante. Sem deixar de nomear obviamente o exemplo inaugural de Rousseau.

Charles Taylor diz que o “auto-exame agostiniano” perdurou durante muito tempo nas correntes religiosas, tanto a dos jesuítas quanto a dos puritanos. Estes últimos são, segundo o autor, sempre relacionados ao surgimento da literatura inglesa moderna. O que para ele é notável foi a adaptação que Calvino teria feito da doutrina agostiniana do pecado, tornando a “transformação da vontade por

⁸⁸ Miraux lembra que o termo “sincero” vem do latim *sincius*, literalmente “sem cera”, cujo significado remete à pureza do mel, p.50.

⁸⁹ J. Lecarme, E. Lecarme-Tabone. *L'autobiographie* (Capítulo 5: “Autobiographie et religion”). Paris: Armand Colin/Masson, 1997.

meio da graça de Deus a chave da salvação”⁹¹. O exame contínuo vida interior do puritano serviria, segundo Taylor, “tanto para vislumbrar os sinais da graça e da eleição como para pôr seus pensamentos e sentimentos em harmonia com a disposição de louvor e gratidão a Deus concedida pela graça”⁹². O mais notável ainda é que esse hábito particular do exame de consciência não se limitava apenas a uma elite espiritual, mas a todo cristão. Taylor cita os autores Miller e Johnson⁹³ ao dizerem que na Nova Inglaterra parece que “quase todo puritano alfabetizado mantinha algum tipo de diário”, e encerra sua observação acerca do puritanismo afirmando que: “De Bunyan a Pepys e Boswell, e provavelmente até Rousseau, a cultura protestante da introspecção seculariza-se como forma de autobiografia confessional, ao mesmo tempo em que ajuda a constituir a nova forma assumida pelo romance inglês do século XVIII nas mãos de Defoe, Richardson e outros”⁹⁴. Importa menos ao autor os gêneros em questão, já que há uma mistura entre diário, autobiografia (confessional!) e romance, e importa mais o caráter de introspecção – seu principal objeto de análise - secularizado que se apresenta nessas narrativas.

Do estudo de Henri Peyre destaca-se também, o papel importante do protestantismo na narrativa que busca a sinceridade⁹⁵.

⁹⁰ Idem, idem, p.42.

⁹¹ C. Taylor, *As fontes do self*, p.239.

⁹² Idem, idem, pp.239-240.

⁹³ Ibidem, ibid., p.240, nota 22.

⁹⁴ Ibid., ibid. p.240.

⁹⁵ Idem, idem, pp.174-175: “If some day a philosophical history of the Protestant spirit in French literature is written, many common features should be described among those Protestants: Rousseau, Mame. De Stäel, Constant (all Swiss, but the latter of French origin), Loti, Gide. All of their being, tormented by the demon of analysis and by the fitful objurgations of their conscience, eager to depict their faults sincerely and thus to win absolution for them.”

A sinceridade situa-se, portanto, na encruzilhada de diferentes caminhos: o moral e religioso, o estético ao se associar à expressão literária, e o filosófico, tendo-se em vista a relação com a verdade e com a constituição da subjetividade que, ao narrar, expõe-se ao outro. É contudo um conceito frágil e, além de pouco definido, sempre sob suspeita. Historicamente a sinceridade está geralmente associada ao culto da espontaneidade.

É com essa fragilidade que o termo aparece na proposta de Benjamin sobre o projeto Rousseau-Gide, ao aparecer citado entre aspas. Desde Rousseau, a questão do “ser totalmente sincero” tem na literatura uma função importante. Com relação ao seu “declínio” ou às dúvidas que surgem na procura por uma narrativa sincera, Benjamin poderia ter parado, senão no próprio Rousseau, em Baudelaire ou Proust e no final do século XIX. Ou considerar Valéry como o grande opositor que pretendeu dar fim a essa aliança entre sinceridade e literatura.

Gostaríamos de, nesse ponto, marcar a importância do estudo do autor Henri Peyre, *Literature and Sincerity*, que traça uma longa e exaustiva abordagem da relação entre sinceridade e literatura, da antiguidade à contemporaneidade.

Peyre observa que a palavra sinceridade aparece com mais frequência no contexto filosófico e literário francês. De Montaigne a Gide, passando pelos moralistas, Rousseau e românticos, Stendhal e Baudelaire, a obrigação de ser sincero era algo inquestionável. Em francês também foram escritas algumas obras sobre a sinceridade, por exemplo, por Yvon Belaval, Georges Gusdorf e Régis

Jovilet ⁹⁶. Rousseau é, sem dúvida, aquele que, mesmo sendo criticado por não ser absolutamente sincero, foi quem mais aprofundou o entendimento do valor da sinceridade associada ao relato autobiográfico em geral.

Ernst Osterkamp ⁹⁷ distingue o contexto alemão do contexto francês, enfatizando a tradição moralista francesa como determinante para a constituição do relato autobiográfico, configurado a partir de Rousseau. A fonte da constituição da narrativa autobiográfica no contexto alemão é a tradição pietista. Tradição que se funda numa subjetivação da crença, não havendo mais intermediação da Igreja, na qual o “eu” ganha uma autonomia de expressão, tornando-se muito mais forte e importante. O auge dessa força e desse despreendimento, junto ao uso da ironia, pode ser encontrado na obra autobiográfica de Goethe pós-*Stürmer*.

Para a autora Manuela Günter ⁹⁸, a tradição pietista e as *Confissões* de Rousseau seriam as duas forças, a partir das quais se desenvolveu a autobiografia literária na Alemanha. Por um lado, com a tradição pietista, alcança-se um espaço de liberdade ao manter-se uma relação imediata com Deus, sem a mediação institucional, porém os princípios de subordinação e humildade terminam por ancorar a própria liberdade no espaço da ordem cristã. Em Rousseau não há a mediação religiosa, mas uma afirmação incondicional narcisista do sujeito. Algumas obras, como *Anton Reiser* de Karl Philipp Moritz, vão destacar-se dessas duas fontes, ao relacionarem as disposições psicológicas às condições

⁹⁶ As obras são, respectivamente: *Le Souci de sincérité*, Gallimard, 1944; *La découverte de soi*, Presses Universitaires, 1948; e *Essai sur le problème et les conditions de la sincérité*, Lyon, Vitte, 1951.

⁹⁷ E. Osterkamp e H. Pfeiffer, anotações das aulas sob o tema “Subjektivität und Autobiographie”, Humboldt Universität, WS – semestre de inverno, 1998/99.

⁹⁸ M. Günter, *Anatomie des Anti-Subjekts. Zur Subversion autobiographischen Schreibens bei Siegfried Kracauer, Walter Benjamin und Carl Einstein*, pp.27-35.

econômicas e sociais, elevando estas a uma categoria superior em relação ao indivíduo e às disposições divinas. O que está em primeiro plano é o próprio ato de escrever e a realidade. Da aliança entre desenvolvimento pessoal e condições de vida, chega-se à idéia de “criança do mundo” (*Weltkind*) em Goethe. A obra *Poesia e Verdade* (*Dichtung und Wahrheit*) de Goethe será a considerada o modelo de escrita autobiográfica no século XIX. A principal tarefa da escrita desse tipo é a de mostrar as relações da época e o quanto essa ofereceu de impulso ou retração àquele que narra, o poeta.

Essa pretensão da objetivação da experiência subjetiva, segundo Günter⁹⁹, é a marca que diferencia o sentimento subjetivo catártico da confissão. O texto autobiográfico não se constitui mais a partir da idéia de purificação dos pecados do Eu decaído, ou do Eu que insiste em dizer o que e como é para se ver reconhecido pelo outro mesmo em suas maiores fraquezas, mas surge a idéia de um desenvolvimento: “como alguém se torna o que é”. O ato de escrever passa a ser a fonte reveladora das condições históricas que possibilitaram a existência do indivíduo que narra.

Na metáfora do espelho, no qual se reflete o entrelaçamento do movimento de atração e repulsão que constitui a coincidência entre o Eu e o mundo por meio da produção literária, está implícito o “esquema de representação, no qual o microcosmo subjetivo e o macrocosmo objetivo constroem-se mutuamente”¹⁰⁰.

⁹⁹ Idem, ibidem, p. 28.

¹⁰⁰ Idem, ibid., p.28.

Cada olhar nesse espelho, diz a autora, parece consolidar o sujeito contra toda dúvida e o liberta, ao mesmo tempo, da estranheza do outro.

Conhecer a si mesmo significa, em Goethe, conhecer o seu século e as condições históricas, sociais e econômicas que fizeram do si o que ele é. Com esse conhecimento, o (auto)biógrafo torna-se historiador e, na sua exposição, seus contemporâneos podem se conhecer. Daí a expressão “criança do mundo” ou “criança de seu tempo” (*Kind seiner Zeit*). Nesse sentido, a experiência individual só é interessante ao unir-se ao social e ao histórico. Sem a revelação de si pelas condições do mundo ao redor, há incerteza e desconfiança de que o conhecimento de si mesmo seja possível.

A verdade histórica passa pelo filtro narrativo, pois ela só se torna compreensível se os fatos da vida tornarem-se ficção narrativa. O sentido da vida e sua verdade manifestam-se, portanto, essencialmente na forma estética. A escrita autobiográfica de Goethe transforma a identidade daquele que lembra em história de sua socialização e sua verdade depende necessariamente desse vínculo. A representação da harmonia entre identidade subjetiva e acontecimento objetivo remete à idéia de *kairos*¹⁰¹, como o encontro único que expressa a verdade do gênero. Essas idéias são importantes também na constituição da *Infância berlinense* de Benjamin.

Voltando à França, o critério de verdade passava menos pelo histórico e mais pelo pessoal. A partir de Rousseau, o tipo de relato que suas *Confissões* inauguram passa a ser extremamente cultivado, após a Revolução de 1789, por

¹⁰¹ Cf. Ingrid Aichinger, *Künstlerische Selbstdarstellung. Goethes Dichtung und Wahrheit und die Autobiographie der Folgezeit*, p.10.

mais de um século e meio, ele surge na forma da poesia lírica, do romance *psicológico*, da autobiografia e do diário íntimo. Pelo lado da criação, havia a exigência de sinceridade. Nesse período essa exigência beirava a arbitrariedade, pois que a sinceridade estava necessariamente aliada à personalidade excepcional do poeta ou escritor. Pelo lado da crítica e da teoria literária, a sinceridade passa a ser também um critério de avaliação de obras. O autor era julgado por sua honestidade e capacidade de dizer a verdade. Sinceridade e obra literária eram, portanto, inseparáveis nesse contexto.

A dúvida do conhecimento verdadeiro de si espelhado de maneira transparente na narrativa, torna a *ironia* um contraponto ou um refreamento à sinceridade, e tem no romantismo e em Goethe uma reação à chamada “estética da sinceridade”. Em torno da metade do século XIX, as dúvidas tornam-se mais expressas e o “culto de si” passa a ser duramente criticado.

É então a partir de meados do século XIX que a crítica torna-se mais radical. Leconte de Lisle (“Les Montreurs”), por exemplo, ao criticar os poetas românticos, compara-os à “charlatães e prostitutas que vendem sua ‘sinceridade’ ao populacho em troca de aplausos venais”. Rimbaud passa a criticar toda a poesia subjetiva e Flaubert professa a impessoalidade, aproximando a literatura da ciência. Baudelaire, até então visto como poeta original, passa a ser criticado (especialmente pelos críticos Sainte-Beuve e Brunetière) por sua falta de sinceridade. Só tempos após, com Gide e Thibaudet, procurar-se-á pensar novamente a sinceridade do poeta. Paul Claudel, por exemplo, verá no “remorso” a prova da sinceridade do poeta.

No centro de nossas atenções, a polêmica em torno a Baudelaire ocorreu por ele haver ressaltado um fator de ambigüidade na sinceridade, fator que se traduz na expressão “sinceridade artística” (termo utilizado mais tarde por Gide, nas páginas iniciais de seu *Diário*), como sendo a habilidade do artista em criar uma “impressão de verdade”.

Após Baudelaire, a ambigüidade da noção de sinceridade – por esta poder tornar-se “auto-engano” (noção associada ao engano pelos sentidos ou baseada no desejo) e por poder ser produto de criação artística – passa a caracterizar a literatura do final do século XIX. Baudelaire é, portanto, o marco a partir do qual se instala o declínio mais acentuado da sinceridade.

Após meados do século XIX, portanto, não se fala mais em expressão total do ser sincero, mas de “graus” de sinceridade. A reação contra a “estética do coração” do romantismo é ora atenuada, ora retomada. Alguns movimentos procuram aprofundar a descoberta romântica do subconsciente e a função do mal. Outros proclamavam a “arte pela arte”, movimento no qual pode-se supor a radicalização da “sinceridade artística”.

Na virada do século a noção de sinceridade – a “estética do coração” - chega a ser totalmente descartada como valor pertinente à obra de arte, por exemplo, por Paul Valéry. Temas românticos como “natureza” e “amor”, são igualmente afastados.

Nesse novo contexto resta à sinceridade ocupar os inúmeros diários íntimos e autobiografias informais como refúgio. É o momento também, no qual se desenvolve o romance psicológico, no qual se procura separar sinceridade e verdade. Não se pretende mais mostrar o que o autor realmente fez, mas a busca

pelos motivos que levaram tal e qual personagem a agir de tal e tal maneira. Essa forma narrativa aparece não só nos romances de Paul Bourget e Anatole France, por exemplo, mas também na prosa lírica de Rilke e Gide.

Peyre se atem ao contexto literário, mas é necessário lembrar a fundamental importância de Freud e do crescimento da compreensão psicológica e psicanalítica na virada do século XIX para o XX e nas primeiras décadas do século XX. Remetemo-nos às considerações feitas inicialmente a respeito da fragilização do sujeito diante da dimensão inconsciente. Quando o indivíduo passa a experimentar uma ausência de controle sobre si mesmo e sua consciência não é mais a medida exclusiva que determina seus atos, como afirmar uma sinceridade absoluta diante do desconhecimento, ao menos parcial, de si mesmo? A tarefa do conhecer-se nunca se revelou fácil nem ao próprio Rousseau (dos *Devaneios*), mas a consciência como única referência e razão do agir nunca esteve tão evidentemente em suspensão como após a teoria psicanalítica. Ao mesmo tempo que se empreende uma nova forma de conhecimento de si, buscando-se outras explicações.

É necessário também destacar, entre Rousseau e Gide, uma gama de autores franceses menos conhecidos que muito escreveram tendo a sinceridade como assunto principal, entre os quais Mme de Stäel e Maine de Biran.

Após nomearmos o percurso do declínio da sinceridade que tem Baudelaire como referência central, trataremos agora em particular do sentido de sinceridade em Rousseau e em Gide.

2.1 A sinceridade em Rousseau

“intus et in cute”

Antes de falarmos especificamente da questão da sinceridade em Rousseau, trataremos da construção de sua narrativa autobiográfica, situando alguns dados biográficos de relevância.

Seguimos a interpretação de que em Rousseau mais importante do que o “conhecimento de si”, é o “reconhecimento de si pelos outros” ¹⁰². O reconhecimento seria a marca principal das *Confissões* e de seus outros escritos autobiográficos.

No conjunto desses escritos – em especial *As Confissões*, *Rousseau juiz de Jean-Jacques: Diálogos* e *Devaneios de um caminhante solitário* - haveria a constituição de uma identidade heterogênea. Entre a confiança do sujeito íntegro que anuncia suas *Confissões*, ao lado de Deus e da natureza, a autêntica fala do coração, e a “escrita *aquém* da morte”, a resignação e o silêncio dos *Devaneios*, os *Diálogos* surgem como intermediação, revelando uma “escrita quebrada” e um sujeito desmembrado, que clama por justiça às novas gerações ¹⁰³. Procuraremos enxergar nos dois extremos, nas *Confissões* e nos *Devaneios* (“Quarta Caminhada”), essa mudança de identidade, sendo a “Quarta Caminhada” uma

¹⁰² Cf. J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. A transparência e o obstáculo*.

¹⁰³ Cf. Bento Prado, “Jean-Jacques Rousseau. Entre as flores e as palavras”, *Cadernos de Literatura e Ensaio*, Almanaque 8, Brasiliense, p.30.

reflexão a respeito da divisa utilizada nas *Confissões*: a sinceridade como a fala do coração.

Os três primeiros parágrafos das *Confissões* evidenciam a unidade do sujeito e a promessa de sinceridade:

“Je forme une entreprise qui n’eut jamais d’exemple, et dont l’exécution n’aura point d’imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute vérité de la nature; et cet homme, ce sera moi.

Moi seul. Je sens mon coeur et je connois les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaux pas mieux, au moins je suis autre. Si la nature a bien ou mal fait de briser le moule dans lequel elle m’a jetté, c’est ce dont on ne peut juger qu’après m’avoir lu.

Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra; je viendrai ce livre à la main me présenter devant le souverain juge. Je dirai hautement: voila ce que j’ai fait, ce que j’ai pensé, ce que je fus. J’ai dit le bien et le mal avec la même franchise. Je n’ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon, et s’il m’est arrivé d’employer quelque ornement indifférent, ce n’a jamais été que pour remplir un vide occasionné par mon défaut de mémoire; j’ai pu supposer vrai ce que je savois être, jamais ce que je savois être faux. Je me suis montré tel que je fus, méprisable et vil quand je l’ai été, bon, généreux, sublime, quand je l’ai été: j’ai dévoilé mon intérieur tel que tu l’as vu toi-même. Etre éternel, rassemble autour de moi l’innombrable foule de mes semblables: qu’ils écoutent mes confessions, qu’ils gémissent de mes indignités, qu’ils rougissent de mes misères. Que chacun d’eux

découvre à son tour son coeur aux pieds de ton trône avec la même sincérité; et puis qu'un seul te dise, s'il l'ose: *je fus meilleur que cet homme-là*.”¹⁰⁴

Essa introdução foi bastante abreviada em comparação com a primeira introdução escrita nos manuscritos das *Confissões* ¹⁰⁵ (*Ébauches des Confessions*) e rendeu a Rousseau vários comentários antipatizados por seu tom arrogante e pretencioso ¹⁰⁶. A introdução do Manuscrito de Neuchâtel (de 1767, composto pelos quatro primeiros livros) é mais desenvolvida do que o texto definitivo, permeada por conceitos filosóficos, como a diferenciação entre “amour-propre” e “amour de soi” ¹⁰⁷, pela crítica à sinceridade ou falsa sinceridade de outros autores como Montaigne, indicando de maneira mais detalhada a conexão entre sua auto-exposição com o estudo filosófico da natureza humana ¹⁰⁸.

Nas *Confissões*, o conhecimento de si para Rousseau, como interpreta Starobinski ¹⁰⁹, é um ato simples e espontâneo. “Não há diferença entre conhecer-se e sentir-se e (...) o sentimento decide imediatamente a inocência essencial do eu”. Então a resposta à questão “quem sou eu?” é instantânea: “Sinto meu coração”. O conhecimento de si nas *Confissões* não representa problema algum para Rousseau, ao contrário, é um dado, diz ele: “Passando minha vida comigo, devo conhecer-me”. Porém, ainda segundo Starobinski, a “transparência” interna

¹⁰⁴ J.-J. Rousseau, *Les Confessions. Autres textes autobiographiques. Oeuvres complètes*. Édition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond. Paris: Éditions Gallimard, 1959.

¹⁰⁵ Idem, idem, pp. 1148-1164.

¹⁰⁶ Ibidem, ibid., nota 2 da p.5, p. 1231.

¹⁰⁷ Rousseau diz que o conhecimento imperfeito que o homem tem de si mesmo provem da dupla ilusão do “amour-propre” ao empreender um conhecimento de si a partir dos outros; ele se desenvolveu na história e na ordenação social. O “amour de soi” corresponderia ao amor do mundo, à própria ordem do sentir, sendo mais próximo da natureza.

¹⁰⁸ Cf. C. Kelly, “Rousseau's *Confessions*”, p. 306.

¹⁰⁹ J. Starobinski, *Jean-Jacques Rousseau. A transparência e o Obstáculo*, p.187.

de Rousseau é uma “transparência sem espectadores”. Para que ou para quem escreve Rousseau? A quem dizer tudo?

Cabe aqui lembrar algumas datas e dados biográficos.

Em 1762 são publicadas as duas obras de Rousseau que o tornaram mais conhecido e, ao mesmo tempo, mais controvertido. São elas: *O Contrato Social* e *Emílio ou da Educação*. As duas obras, a primeira impressa na Holanda e a segunda em Paris, são proibidas na França. O Parlamento decide queimar as obras e determina a prisão de seu autor. Rousseau foge para Genebra, para ver lá se repetir a mesma condenação. Expulso do território de Berna, Rousseau se refugia em Neuchâtel, na Prússia. Nos dois anos seguintes procura, através de cartas, defender suas duas obras. Sofre críticas constantes, principalmente de Voltaire, quem em 1764, escreve “Sentimento dos cidadãos”, revelando que Rousseau havia abandonado seus filhos. É nessa data que Rousseau inicia as *Confissões*. Pode-se deduzir pela seqüência, que a escrita pessoal fosse motivada diretamente por esses acontecimentos, o que sem dúvida não seria um erro. Mas já no *Emílio*, Rousseau diz ter projetado inicialmente a obra como “memórias”, mas essa obra tornou-se, segundo diz, “grande demais, sem dúvida, para o que contém, mas pequena demais para a matéria de que trata”¹¹⁰. O primeiro texto considerado de fato autobiográfico foram as cartas a Malesherbes no início de 1762¹¹¹. Os anos que se seguiram à condenação de suas obras, de exílio e de

¹¹⁰ J.J. Rousseau, *Emílio ou da Educação*, prefácio, p.3.

¹¹¹ J. Starobinski, “*The motto vitam impendere vero and the question of lying*”. In: *The Cambridge Companion to Rousseau*, p.367.

isolamento voluntário, aguçaram em Rousseau um sentimento de perseguição. Após utilizar pseudônimos e se desentender com outras pessoas, entre as quais Hume, em cuja casa foi hospedado durante determinado período no ano de 1766 começa, por volta de 1768, a acreditar-se vítima de um complô universal. Em 1770 volta a Paris e até 1771 conclui *As Confissões*. Chega a ler trechos da obra em salões até as leituras serem proibidas. De 1772 a 1776, escreve *Rousseau juiz de Jean-Jaques: Diálogos*. De 1776 a 1778, escreve os *Devaneios de um caminhante solitário*. Morre em 1778, antes de terminar o décimo passeio dos *Devaneios*.

Após a descrição desses acontecimentos, pode-se perceber a importância da busca de Rousseau pelo reconhecimento; busca que tem como fundamento a convicção de sua inocência, e que procura por novas justificativas, além das já escritas nas *Confissões*, revelando o valor da verdade e da sinceridade sob outro prisma.

A declaração feita na *Carta a d'Alembert sobre os espetáculos*¹¹², de 1758, de “consagrar sua vida à verdade” - *vitam impendere vero*¹¹³ (dedicando-a de “boa fé” ao leitor), torna-se mais afirmativa a partir do momento em que Rousseau começa a tomar o “eu” como principal objeto da narrativa, chegando à divisa das *Confissões*: a sinceridade total. Nos escritos autobiográficos posteriores a

¹¹² J.J. Rousseau, *Carta a d'Alembert*. São Paulo: Unicamp, 1993.

¹¹³ Idem, idem, nota 63, p. 145. Rousseau empresta essa máxima da Quarta *Sátira* de Juvenal; máxima que já havia citado em carta (18/03/1759) e aparece como epígrafe nas *Cartas escritas da Montanha* de 1764. Citamos a longa nota 63, a partir da referida expressão: “*Vitam impendere vero*: eis aí a divisa que escolhi e de que me sinto digno. Leitores, posso enganar-me a mim mesmo, mas não vos enganar voluntariamente; temei os meus erros, não a minha má-fé. O amor do bem público é a única paixão que me faz falar ao público; sei então esquecer-me de mim mesmo e, se alguém me ofende, calo-me a seu respeito para que a cólera não me torne injusto. Esta máxima é boa para os meus inimigos, pois eles me prejudicam à vontade e sem medo de represálias, para os leitores, que não temem que meu ódio os iluda, e sobretudo para mim, que, permanecendo em paz enquanto me ultrajam, pelo menos só tenho o mal que me fazem e não o que ainda teria devolvendo-o. Santa e pura verdade a que consagrei a vida, nunca minhas paixões macularão o sincero amor que tenho por ti; nem o interesse nem o medo seriam capazes de degradar a homenagem que amo oferecer-te, e minha pena nunca te negará nada, a não ser o que teme conceder à vingança”.

oscilação da identidade permite a Rousseau uma revisão da sinceridade: não mais uma completa e absoluta sinceridade, mas graus de sinceridade.

Nesse sentido, o termo de comparação que o próprio Rousseau sugere como exemplo de variação do significado de sinceridade, é um episódio no final do livro II das *Confissões*, por ele retomado no quarto passeio ou caminhada dos *Devaneios*.

O conhecido episódio é o do roubo da fita rosa e prateada, ocorrido quando Rousseau conta ter sido um serviçal em uma residência aristocrática em Turim. Rousseau teria roubado a fita e acusado uma jovem e inocente criada. Os dois foram demitidos, após uma acareação. Ele julga ter sido a vontade de confessar esse erro, o que em grande parte o levou a escrever as *Confissões*: “Ce poides est donc resté jusqu’à ce jour sans allégement sur ma conscience, et je puis dire que le desir de m’en délivrer en quelque sorte a beaucoup contribué à la résolution que j’ai prise d’écrire mës confessions”¹¹⁴.

O episódio contado logo no início do livro (Livro II) tem o mérito de apresentar como exemplo uma falta por ele cometida que, ao ser rememorada em descrição detalhada, firma o compromisso de “tudo dizer” do ser sincero. A sinceridade, nesse caso, encontra-se estritamente ligada ao relato confessional do sujeito em busca da tentativa de superar o erro diante dos valores de verdade e falsidade. E esse é um dos aspectos que ajudam a definir o alcance da sinceridade. Ela necessariamente é subjetiva e tem diante de si o valor de uma

¹¹⁴ Idem, *Les Confessions, Livre Second*, p.86.

verdade objetiva, ao tornar-se aceita publicamente; ao mesmo tempo, realiza a função confessional de se reparar um erro cometido.

Há uma farta interpretação acerca desse episódio e de suas conseqüências. Para Jean-Philippe Miraux ¹¹⁵, por exemplo, “na origem do gesto autobiográfico de Rousseau, pouco teria importado a questão da verdade: a lei do gênero é antes o da sinceridade” ¹¹⁶. E sinceridade e verdade seriam distintas respectivamente pelo caráter subjetivo e o objetivo. Na escrita autobiográfica de Rousseau valeria o “movimento da subjetividade interior que *ressente* os fatos, os atos, os sentimentos como verdadeiros” ¹¹⁷. O autor considera completamente arbitrários os primeiros quatro livros das *Confissões*, sendo os posteriores mais confiáveis por basearem-se em documentos confiáveis como bilhetes e cartas. A sinceridade seria no máximo uma “forma de verdade”, mas completamente turva pela transformação ocorrida pela memória no momento da escrita. “Como se pode com efeito acreditar na interpretação do episódio da fita roubada?” ¹¹⁸

Para Paul De Man ¹¹⁹, o caso narrado por Rousseau não é arbitrário, é emblemático, tendo contudo outras conseqüências, quando ele não só ao relatar o ocorrido, vai além do fato, ao supor o que poderia ter acontecido à pobre Marion por ele acusada injustamente. O sentimento de culpa que advém de suas suposições, faz com que não só Rousseau queira confessar o erro, mas se desculpar ou se defender de conseqüências que ele próprio imagina. Extrapolação que marca outros episódios e faz com que seu relato exceda os limites da função

¹¹⁵ J-P. Miraux. *L'autobiographie. Écriture de soi et sincérité*. Paris: ed. Nathan, 1996.

¹¹⁶ Idem, idem, p.50.

¹¹⁷ Ibidem, ibid., p.50.

¹¹⁸ Ibid., ibid., p.50.

¹¹⁹ Paul De Man, in: *Alegorias da Leitura*, pp. 311-335.

puramente confessional e desenvolva um caráter de auto-defesa ou auto-justificação.

O mesmo episódio é comentado por Starobinski ¹²⁰, em comparação com a citação do mesmo episódio na “Quarta caminhada” dos *Devaneios*. Para esse autor, o episódio não é nem arbitrário, nem emblemático, muito menos inventado, e, se existem interpretações ou meta-interpretações psicologizantes desse, estas não deveriam sobrepor seus códigos de interpretação ao texto, ou seja, tornar o texto de Rousseau contingente às “razões reais” ou inconscientemente motivadas do episódio. Para ele, “a única possibilidade consiste em aceitar o texto tal como ele é apresentado (...), e tentar entendê-lo independentemente das razões inevitáveis que presumidamente o precederam. Em lugar dessas razões”, diz ele, “nossa atenção é suficientemente ocupada com as relações internas do texto, com as ligações que ele estabelece com outras partes da obra do autor ...” ¹²¹. É a partir desta perspectiva que Starobinski trata o episódio do roubo da fita nas *Confissões* e nos *Devaneios*, como um amostra da maneira como Rousseau conta sua história, ao sentir o peso cometido por um “crime”.

A evocação do episódio nas *Confissões* teria uma eloquência judicial baseada na retórica clássica. Há a formação de um tribunal doméstico e Rousseau, mesmo corando, acusa Marion de ter-lhe dado a fita. Marion o desmente, mas Rousseau permanece impassível. O modelo da retórica judicial empregue por Rousseau ao narrar o episódio, em primeiro lugar, certificaria, o

¹²⁰ J. Starobinski, “*Vitam impendere vero*”. In: *The Cambridge Companion to Rousseau*, pp. 365-396.

¹²¹ Idem, idem, p.380.

leitor de seu erro, mostrando que realmente era a parte culpada, mas em seguida, começa a evocar uma série de circunstâncias que atenuariam seu erro.

Duas palavras do vocabulário religioso são utilizadas: tentação e culpa (*coulpe*). A tentação é inicialmente a causa do roubo: “... ce ruban seul me tenta, je le volai ...”. Ao utilizar palavra culpa no desenvolvimento da defesa judicial, Rousseau minimiza sua associação com o pecado, tornando o acontecido um “pecadinho”.

O episódio, para Starobinski, é admitido como a razão principal da escrita das *Confissões*, porque Rousseau declara querer ser absolvido dessa culpa. Ele concede revelar o segredo, para ver redimido o seu erro. Ao final desse relato, no Livro II das *Confissões*, Rousseau solicita permissão para não mais mencionar o “crime” de Turim, mas ele próprio retorna ao episódio na Quarta Caminhada, com o intuito de iniciar “um longo exame sobre a verdade e a mentira” para melhor julgar a si próprio.

As explicações morais e “psicológicas” são as mesmas, mas organizadas de maneira diferente. Em primeiro lugar, Rousseau não tinha a intenção de prejudicar Marion. Sua mentira foi uma decorrência de sua timidez e embaraço. Ele afirma poder mentir em outras circunstâncias, mas, diz ele, “... je ne ments ni par intérêt ni par amour-propre, encor moins par envie ou par malignité: mais uniquement par embarras et mauvaise honte ...”¹²². A mentira não é engendrada

¹²² J.J. Rousseau, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, p.1034.

pelo vício, mas é criada de acordo com a circunstância e o sentimento de embaraço. Por meio do argumento da timidez, no contexto social, ele justifica o “falar sem pensar”, o “falar por falar” e a invenção de histórias, fábulas.

Starobinski se preocupa em mostrar que, mesmo não tendo interlocutores nesse escrito, o que diminui a argumentação jurídica do texto anterior, Rousseau não esquece determinadas noções de moral religiosa e reflexões filosóficas. Ele, contudo, não nomeia as fontes, por exemplo, ao não citar o nome do “Livro de Filosofia” a respeito da mentira, cuja definição seria esconder uma verdade para não torná-la pública. Starobinski se incumbe de procurar elucidar essas fontes, encontrando nos jusnaturalistas Samuel Pufendorf e Hugo Grotius, respectivamente em suas obras *Droit de la nature et des gens* (1672) e *Droit de la paix et de la guerre* (1625), definições que poderiam ter influenciado Rousseau nessa passagem, principalmente as que recorrem ao uso de uma terminologia jurídica. Starobinski parece procurar assegurar sua interpretação do roubo da fita sob o ponto de vista jurídico. Vejamos mais de perto o que diz Rousseau nessa passagem e se o “livro de filosofia” que ele lembra ter lido não poderia ser uma fonte mais distanciada da filosofia do direito, embora parta igualmente da associação entre verdade e justiça.

Na passagem citada Rousseau diz: “Lembro-me de ter lido num livro de filosofia que mentir é esconder uma verdade que deve ser manifestada. Conclui-se perfeitamente dessa definição que calar uma verdade que não se é obrigado a dizer não é mentir; mas aquele que, não contente, em semelhante caso, em não dizer a verdade, diz o contrário, mente então ou não mente? Segundo a definição,

não se poderia dizer que mente; pois se se dá uma moeda falsa a um homem ao qual nada se deve, sem dúvida, engana esse homem, mas não o rouba” ¹²³.

Rousseau considera duas questões a serem examinadas. “A primeira, quando e como se deve a outrem a verdade, já que não se a deve sempre. A segunda, se há casos em que se pode enganar inocentemente” ¹²⁴. A segunda questão tem duas respostas contraditórias; nos livros que cultivam uma “moral austera”, a resposta é negativa; na sociedade distanciada da frivolidade dos livros, a resposta é positiva. Rousseau propõe um exame dessas questões utilizando princípios próprios.

Em primeiro lugar distingue a “verdade geral e abstrata” da “verdade particular e individual”. A primeira é um bem que corresponde ao “olho da razão” que guia o homem em seu conhecimento e em seu agir. A segunda não chega a ser considerada um bem, podendo ser até o seu contrário ou mesmo algo indiferente, nem bem, nem mal. Na ordem moral, portanto, fala-se do primeiro tipo de verdade, a que possui utilidade na instrução e na prática, constituindo um bem devido. Essa é a verdade que interessa à justiça.

As verdades que não tem utilidade nem para o conhecimento, nem para a prática, não deveriam se chamar verdades, elas são “estéreis” e “inúteis a tudo”. Para a primeira questão, portanto, “quando e como se deve a outrem a verdade”, a “verdade” é a “verdade moral”, baseada na utilidade e associada à justiça. A segunda questão, “se há casos que se pode enganar inocentemente”, relaciona-se mais diretamente com o calar uma verdade e mentir ou “dizer ou que é falso”.

¹²³ Idem, idem, p. 1026. Tradução de Fúlvio M. L. Moretto, editora Unb, p.56.

¹²⁴ Ibidem, ibid., p.1026 – tradução, p. 56.

Duas coisas diferentes, mas das quais pode resultar o mesmo efeito, se a verdade em questão for a do tipo inútil: “...aquele que engana, dizendo o contrário da verdade, não é mais injusto do que aquele que engana não a declarando (...) Como se poderia ser injusto se não se prejudica ninguém, já que a injustiça consiste somente no mal feito a outrem?”¹²⁵.

Nesse momento da argumentação, Rousseau utiliza cada vez mais termos jurídicos - justiça e injustiça, eqüidade e inequidade, vantagem de um e prejuízo de outrem -, para fundamentar a distinção entre verdade e mentira. Ao introduzir esses termos e formular algumas questões, Rousseau diz que elas poderiam nos conduzir à “discussões embaraçosas”, das quais desvia para alcançar a qualidade e mesmo o risco de se ser verdadeiro.

Poderíamos brevemente nos “embaraçar” nas questões por ele levantadas, e lembrar que a associação entre justiça e verdade está presente num antigo livro de filosofia, *A República* de Platão. No Livro I, encontram-se algumas proposições acerca da justiça que serão negadas por Sócrates, com o objetivo de conduzir a própria definição de justiça a um maior aprofundamento, o que é feito ao longo da obra. A relação entre vantagem de um e prejuízo de outrem, corresponde ao segundo argumento de Trasímaco ao afirmar primeiro que “justiça é a conveniência do mais forte”¹²⁶ e, depois, que se “a vantagem do mais forte é a justiça, (...) a injustiça é qualquer coisa de útil a uma pessoa, e de vantajoso”¹²⁷, e se é vantajoso para uma pessoa, causa prejuízo a outra, o que corresponde à

¹²⁵ Ibidem, ibid., p.1027 – tradução, p.57.

¹²⁶ Platão, *A República*, 338c.

¹²⁷ Idem, idem, 344 c-d.

definição de injustiça. Mas a proposição inicial de Céfalos, parece guardar mais proximamente a relação entre justiça e verdade. A proposição é a de que justiça é “não ludibriar ninguém nem mentir, mesmo involuntariamente, nem ficar a dever, sejam sacrifícios aos deuses, seja dinheiro a um homem”¹²⁸. A contra-argumentação de Sócrates é rápida e nos conduz, nesse caso, indiretamente, à discussão de Rousseau. Sócrates reduz a proposição de Céfalos à definição de que justiça é “dizer a verdade e restituir aquilo que se tomou” emprestado. Ora, isso não é uma afirmação válida para toda e qualquer circunstância, diz Sócrates. Como exemplo, ele diz : “se alguém recebesse armas de um amigo em perfeito juízo, e este, tomado de loucura, lhas reclamasse, toda a gente diria que não se lhe deviam entregar, e que não seria justo restituir-lhas, nem tão-pouco consentir em dizer toda a verdade a um homem nesse estado”¹²⁹. “Calar em parte”, “não fazer nenhum mal a outrem”, “examinar o que se deve aos outros”, são idéias que integram as questões formuladas por Rousseau, que as particulariza ao dizer: “ao examinar o que se deve aos outros, terei examinado suficientemente o que se deve a si mesmo, o que se deve somente à verdade? Se não faço mal a outrem, enganando-o, conclui-se que não o faço a mim mesmo e basta nunca ser injusto para ser sempre inocente?”¹³⁰.

A parte da proposição de Céfalos de que se deve “dizer sempre a verdade e não enganar a outrem” contradita por Sócrates, se não é diretamente lembrada

¹²⁸ Ibidem, ibid., 331b.

¹²⁹ Ibidem, ibid., 331 c-d.

¹³⁰ J.J. Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire, quatrième promenade*, p.1028 – tradução, p.58.

por Rousseau – leitor da *República* - ¹³¹ torna-se sua questão ao dizer: “... tratava-se de distinguir os casos em que a verdade é rigorosamente devida, daqueles em que se a pode calar sem injustiça ...” ¹³². A argumentação de Rousseau na “Quarta caminhada”, segue, em geral, a associação entre justiça e verdade, culminando na determinação da própria definição de mentira e de um tipo de mentira não prejudicial, que Rousseau chamará de “ficção”.

Para que a mentira seja inofensiva é necessária a certeza de que não haverá prejuízo algum de outrem, ou seja, de que não haverá injustiça. “Mentir em vantagem própria é impostura, mentir em vantagem alheia é fraude, mentir para prejudicar é calúnia; é a pior espécie de mentira. Mentir sem proveito nem prejuízo para si nem para outrem não é mentir: não é mentira, é ficção” ¹³³. Mesmo as chamadas “mentiras oficiosas”, que não teriam a intenção direta de prejudicar alguém, na definição de Rousseau, são “verdadeiras mentiras”, porque engana-se o outro em vantagem própria ou de outra pessoa.

O limite entre verdade, mentira e ficção é, portanto, demarcado pela justiça: “tudo o que, sendo contrário à verdade, fere a justiça, de uma ou outra forma, é mentira”; e “tudo o que, sendo contrário à verdade, não interessa de nenhuma maneira à justiça, é apenas ficção” ¹³⁴.

¹³¹ Idem, *Emílio ou Da Educação*, p. 12: “Se quiserdes ter uma idéia da educação pública, lede a *República* de Platão. Não é uma obra política como se pensam os que só julgam os livros pelo título: é o mais belo tratado de educação jamais escrito”.

¹³² Idem, *Les rêveries du promeneur solitaire, quatrième promenade*, p. 1028 – tradução, p.58.

¹³³ Ibidem, idem, p.1029 – tradução, p. 59.

¹³⁴ Ibidem, ibid., p.1030 – tradução, p.60. Cf. B. Prado Jr., “Não dizer a verdade equivale a mentir?”, *Discurso*, 2º Semestre, 1983, nº15. Esse artigo reflete sobre Rousseau e a tradição, seguindo a idéia de conciliação entre “amor pela verdade” e “amor pelas quimeras”. Para o autor, Rousseau estaria mais próximo a Nietzsche, rompendo, ao mesmo tempo, com a tradição aristotélica e com Agostinho.

Após chegar a essa definição, Rousseau fala de dois tipos diferentes de verdade com relação à ficção. A verdade, característica às pessoas em sociedade não permitiria o desenvolvimento da ficção, porque estaria restrita à fidelidade em citar os lugares, datas e pessoas tais como realmente são. Essa distinção é extremamente valiosa em geral quando se fala em autobiografia e procura-se a certificação da narrativa com a realidade. Para Rousseau essa preocupação estaria limitada à *fidelidade* do relato e não voltada para sua *veracidade*. A cautela do relato que pretende ser fiel é o contrário da verdade; aprisiona a imaginação e restringe o percurso da memória.

O “homem verdadeiro” para Rousseau deve ser fiel à verdade que se relaciona à justiça. “Ele é *verdadeiro* porque não procura enganar ninguém, porque é tão fiel à verdade que o acusa quanto àquela que o honra e porque nunca engana em vantagem própria nem para prejudicar seu inimigo” ¹³⁵.

O “homem verdadeiro” de Rousseau, diz Starobinski, não distingue “justiça e verdade”. “Entretanto, para aquilo que não deriva da justiça, ele permite a si mesmo inventar, ele dá livre curso a sua imaginação, suplementando os fatos ausentes de sua memória com ficções e fábulas. Se Rousseau mentiu ao conversar ou escrever, foi ‘ou par l’embarras de parler ou pour le plaisir d’écrire’ ¹³⁶ .”¹³⁷

A maior parte da “Quarta caminhada” se ocupa em “amalgamar” o livre exercício da fabulação e da ficção com a consagração de Rousseau à verdade,

¹³⁵ Ibidem, ibid., p.1031, tradução, p.61. No original, Rousseau fala do “*homme vrai*”, verdadeiro, na tradução “homem sincero”.

¹³⁶ Ibidem, ibid. p. 1038.

¹³⁷ J. Starobinski, “The motto *vitam impendere vero* and the question of lying”, p.387.

sob o lema *vitam impendere vero*. Tendo demonstrado até então que ficção não se confunde com mentira, mesmo assim, ao final do texto, ele reconhece que deveria ter evitado inventar fábulas e ficções. Teria ele então, diz Starobinski, finalmente reconhecido que traiu sua máxima de dedicar sua vida à verdade e mentiu de fato como afirmavam seus inimigos? Se houve esse reconhecimento como sugere a última frase dessa caminhada – “... il n'est jamais trop tard pour apprendre à tous les âges, et il n'est jamais trop tard pour apprendre même de ses ennemis à être sage, vrai, modeste, et à moins présumer de soi”¹³⁸ - parece declarar que, sem dúvida, seus inimigos lhe fizeram um grande favor, como comenta Starobinski, permitindo-lhe, ao final da vida, ser verdadeiro ao reconhecer o perigo em se proclamar a si próprio como aquele que diz a verdade.

É interessante notar que em momento algum (apesar da tradução que utilizamos comparativamente) a palavra “sincérité” é empregada por Rousseau, mesmo quando ele se refere diretamente ao seu propósito de “tudo dizer” das *Confissões*: “Oui, je le dis et le sens avec une fière élévation d'ame, j'ai porté dans cet écrit la bonne foi, la véracité, la franchise aussi loin, plus loin même, au moins crois, que ne fit jamais aucun autre homme; sentant que le bien surpassoit le mal j'avois mon intérêt à tout dire, et j'ai tout dit”¹³⁹. Isso se deve ao fato de Rousseau, segundo alguns intérpretes, não elaborar uma distinção entre

¹³⁸ J.J. Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire, quatrième promenade*, p.1039.

¹³⁹ Idem, idem, p.1035. Como termo de comparação, lê-se na tradução de Fúlvia M.L. Moretto: “Sim, digo-o e sinto-o com uma altiva elevação de alma, levei, nesse escrito, a sinceridade, a veracidade, a franqueza, tão longe, mais longe mesmo, pelo menos creio, do que qualquer outro homem; sentindo que o bem ultrapassava o mal, tinha interesse em dizer tudo e tudo disse”, p.64.

“verdade” e “sinceridade”, entre “a verdade que devemos aos outros e aos fatos e a exaltação expressada apaixonadamente por nossa alma” ¹⁴⁰.

Seguimos a interpretação do autor já citado Henry Peyre, bastante elucidativa sobre os motivos da relação não distinta entre verdade e sinceridade em Rousseau. O autor comenta que Rousseau, ao conciliar mentira com verdade, o que de certa maneira é o que ele faz na passagem acima analisada, abre novos caminhos para a interpretação psicológica e propõe uma nova formulação para os problemas filosóficos. Diferentemente de Starobinski, Peyre não desconsidera as interpretações psicológicas ou psicanalíticas sugeridas pela narrativa de Rousseau, pois que essas interpretações são inspiradas pela sensualidade e pela sexualidade ¹⁴¹, ocupando um papel importante na maneira dele se auto-retratar e, sobretudo, efetuando uma elevação do sentimento acima do aspecto moral e intelectual.

Nas *Confissões*, Rousseau, segundo Peyre, previne seu leitor desde o início, que a verdade que ele procura é a “verdade de seus sentimentos e de suas reflexões” a respeito dos acontecimentos de sua vida, e não necessariamente a verdade no sentido da “fidelidade” aos fatos. Ele acredita assim estar mais próximo da própria verdade. Como e por que?, pergunta Peyre. Primeiro, diz ele,

¹⁴⁰ H. Peyre, *Literature and sincerity*, p.97. O autor cita como referência a esse seu comentário, o biógrafo e admirador de Rousseau Jean Guehénno.

¹⁴¹ Idem, idem, p.99. O autor comenta: “Students of the psychology of sex and psychoanalysts who have rediscovered the ‘polymorphous perversity’ of the child could well draw many a lesson from Jean-Jacques’s sincere analysis of his own sexuality. Where Montaigne, and of course Saint Augustine, had sinned by omission or excessive discretion, Rousseau broke all conventional barriers, without ever lapsing into indecency. For the first time, sex was granted an eminent part in the portrayal a serious writer offered of himself”

Para uma das análises mais psicanalíticas feitas das *Confissões*, cf. Patrick Malville, *Leçon littéraire sur les Confessions de Jean-Jacques Rousseau*, especialmente o capítulo 3: “L’autobiographie d’un homme qui aimait les femmes”.

porque Rousseau centraliza a vida interior do homem em sua “sensibilidade”. “Eu senti antes de pensar”, traduz Peyre como uma das intenções iniciais de Rousseau nas *Confissões*. “*Sentio, ergo sum*” seria a substituição de Rousseau para a fórmula cartesiana. É claro que Rousseau não está sozinho nessa afirmação, mas haveria nele a recusa por intelectualizar as sensações, ao questionar a superioridade do conhecimento puramente racional. Haveria duas categorias de sentimento: os que são relativos e condicionados pela sociedade, surgindo por comparação com o agir os outros; e o sentimento absoluto, que provem da natureza, criando uma identidade independente da relação socialmente construída entre os indivíduos. É só na segunda categoria que reside a “sinceridade”, quando resulta do sentimento natural que sobrevive na instância da “consciência”, permitindo-nos permanecer próximos à natureza, ao que se é. O “instinto moral” e a “consciência” têm a qualidade de conservar no coração toda a pureza e garantir o domínio das lembranças narradas como verdadeiras.

Para Peyre, os quatro pilares que sustentam o “templo da sinceridade” em Rousseau são: as sensações, os sentimentos, a imaginação e a memória. A memória, como mais tarde em Proust, despreende-se da inteligência puramente racional e alia-se à imaginação. Imaginação que, como vimos na “Quarta caminhada”, justifica a ausência de verdade na forma da ficção.

Totalmente sincero? Perguntam igualmente Peyre e Starobinski, utilizando vias diferentes. Nunca, diz o primeiro intérprete; também não, diz o segundo, porém ambos concordam que ninguém antes havia aprofundado tanto o valor da sinceridade como fez Rousseau.

Conheceu-se a si mesmo? *Intus et in cute* (interiormente e sob a pele): seu segundo lema, após a profissão de “amor à verdade” – *vitam impendere vero* -, que serve como epígrafe às *Confissões*?

Tanto a sinceridade total, quanto o conhecimento de si revelam-se problemáticos ao longo da vida e de suas narrativas autobiográficas. A busca pelo reconhecimento permanece até o final de sua vida, cumprindo um movimento oscilatório e contraditório entre o isolamento voluntário e a aparição em salões para a leitura pública de sua vida ou, mais ao final da vida, dois anos antes de sua morte, caminhando pelas ruas de Paris a entregar panfletos intitulados: “a todo francês que ainda ama a justiça e a verdade”. Embora julgasse-se perseguido por seus inimigos, Rousseau confiava em seu leitor e em seu juízo. Desconfiou apenas quando, na escrita dos *Diálogos*, imaginava só poder alcançar o devido reconhecimento ou pela posteridade ou por Deus. Com essa última intenção, planejou depositar o manuscrito dos *Diálogos* no altar da *Notre Dame* em Paris. Intento fracassado por encontrar o altar cercado com grades, fato que leva Rousseau a interpretar como uma recusa divina.

No final do segundo prefácio ao romance *La Nouvelle Héloïse*, composto em forma de diálogo, Rousseau responde a seu interlocutor: “Você gostaria que fossemos sempre consistentes. Eu duvido que isso seja possível. Mas uma coisa é possível, ser sempre verdadeiro. Isso é o que eu quero ser”. Ser verdadeiro não no sentido de ser “fiel” aos fatos ou às pessoas, mas a uma verdade superior comandada pelo sentimento interior que está mais próximo da natureza. O que vem contradizer essa vontade de ser verdadeiro ou sincero, resulta sempre do desconforto causado pela convenção social. Não ser verdadeiro provem do

embaraço, da timidez, da distância que se tem de si diante dos outros, por conta da artificialidade criada pela convenção social. Rousseau diz que se no julgamento criado por causa da fita roubada, ele tivesse tido a chance de conversar sozinho com os patrões, ele poderia ter retornado a si mesmo e contado a verdade, suplicando por desculpas. A contradição, a falsidade, a mentira, não existiria em nossa verdadeira natureza, mas sim como decorrência da “queda” do homem no estado social criado artificialmente e em bases desiguais. A situação do homem em sociedade é sujeita a oscilações, contradições, desde que ele se sinta alienado de sua verdadeira natureza. Em outros termos, trata-se da situação paradoxal e contraditória pensada por Pascal. Muda a referência ontológica. A sina ambígua e fatídica vivida pelo homem, não tem mais a marca do pecado original. Para Rousseau não há pecado na origem, o mal desenvolveu-se na história, no início tudo era bom, mas o que era bom e perfeito degenerou-se na sociedade.

Mas sua busca pela sinceridade talvez tenha ido mais longe do que a própria narrativa de sua vida e de seu desejo de ser reconhecido em sua sinceridade. Como comenta Peyre ¹⁴², a afirmação da sinceridade se destaca muito além da “descrição dos momentos indiscretos de sua existência quando ele se sentia culpado por insignificantes roubos, mentiras indesculpáveis, aberrações sensuais, inabilidade em controlar seu temperamento e sua mania de perseguição” ¹⁴³, e passou a contaminar de maneira lacerante várias gerações posteriores. Não houve durante todo o século XIX alguém que pudesse rivalizar

¹⁴² Ibidem, *ibid.*, p.103.

¹⁴³ Ibidem, *ibid.*, p.103.

com Rousseau em sua pretensão de ser sincero. Os sinceramente desolados e sofrendores jovens suicidas do romantismo não encontrariam consolo em Rousseau, porque para ele, estar próximo da sinceridade, significava educar-se moralmente. Se ter a coragem de mostrar-se como se é nem sempre é possível, mesmo porque encontramos-nos alienados de nosso verdadeiro ser, cedo ou tarde, aquele que assim procede, poderá tornar-se o que deveria ser ¹⁴⁴.

2.2 A sinceridade em Gide

“Je suis un être de dialogue; tout en moi combat et se contredit”

Nos termos da comparação de Benjamin, há o *Diário (Journal)* de Gide. No entanto, o leitor pode se deparar com uma pluralidade de diários de Gide e se perguntar a qual deles Benjamin se refere. Gide escreveu um diário ao longo de sua vida que mereceu diferentes publicações, anexos, “novas páginas” (*Le nouvelles pages du Journal*), e, ao mesmo tempo, escrevia diários durante a escrita de suas obras, um diário exclusivo no período da Segunda Guerra Mundial, e vários diários e *carnets* de viagem. Nas obras, os próprios personagens possuem diários e algumas narrativas são construídas a partir do diário das personagens. Nessa prática da escrita de múltiplos diários, o interessante é notar que não são obras publicadas postumamente, como costumam ser os diários, mas faziam parte da relação de Gide com o leitor, amigos e inimigos.

¹⁴⁴ Ibidem, ibid., p.208, nota 1. Referência a uma carta de Rousseau para Sophie de 13 Julho de 1757, segundo consta na obra *Rousseau. A transparência e o obstáculo* de J. Starobinski.

Há uma grande quantidade de ensaios e artigos a respeito de seus diários e de sua obra em geral ¹⁴⁵. Alguns desses artigos, mais ou menos recentes, avaliam a dificuldade de se precisar a noção de “sinceridade” que surge esparsamente em sua escrita. O *Diário*, em sua edição completa, parece fornecer inúmeras “pistas falsas”. É, por exemplo, o que comenta Jean Collignon ¹⁴⁶, na sua procura por uma definição de “sinceridade”: “Naturally enough, one is tempted to turn to Gide himself, expecting that a man so permanently interested in his mind and art might provide some first hand information. But over conscientious readers are bound to be shocked when across passages – in his diary and elsewhere – where Gide either confesses that, on the whole, he is not immoderately concerned with total sincerity or frankly admits that he is full of hypocrisy”.

O erro talvez esteja em tomar o *Diário* de Gide como uma espécie de documento de sinceras reflexões pessoais. Nesse sentido, Alain Girard ¹⁴⁷ defende a tese de que o *Diário* de Gide não é um “diário íntimo”, e sim uma obra de ficção. Ao passo que, em suas obras de ficção, encontrar-se-ia o lado mais íntimo do escritor.

Gide é entre os autores de sua época um dos mais polêmicos e será, por um lado, elogiado por sua imensa sinceridade (François Mauriac [in *D'autres et moi*], por exemplo, nomeia Gide como um caso de “sincérité terrible”); por outro lado, atacado por uma extensa lista de opositores, tais como Paul Claudel, Jean

¹⁴⁵ Há em torno de 20 estudos – entre obras e artigos – escritos só a respeito dos diários de Gide, que foram publicados na década de 80, segundo a ordenação bibliográfica de Catharine Savage Brosman, *An annotated bibliography of criticism on André Gide, 1973-1988*, New York & London, Garland Publishing, 1990.

¹⁴⁶ J. Collignon, “Gide’s sincerity”, *Yale French Studies*, number 7, New York, 1965, pp. 44-50.

¹⁴⁷ A. Girard, “Le journal dans l’oeuvre de Gide”, *Les critiques de notre temps et Gide*. Paris, Ed. Garnier, 1971.

Cocteau e Henri Rimbaud (escritor que se baseia em caso verídico para testemunhar contra a falta de sinceridade de Gide).

O texto que resultou do debate entre Gide, teóricos e escritores da época (entre os quais Jean Guéhenno, Gabriel Marcel, Jacques Maritain, Henri Massis, François Mauriac e outros), reunidos na associação “Union pour la Vérité” pelo crítico Ramon Fernandez reflete o tom de polêmica ao seu redor. Maritain, Massis e Claudel são extremos opositores de Gide. O objetivo da reunião com Gide, fazendo justiça ao nome da associação, era a de confrontar a de sinceridade de Gide relacionada, desta vez, não aos seus escritos, mas à posição política por ele assumida em favor do comunismo. O texto de Benjamin “André Gide e seus novos opositores”, é uma referência a esse debate, no qual Benjamin posiciona-se em defesa de Gide contra os escritores que o questionavam. Defesa que se mantém mesmo quando a própria esquerda passou a hostilizar Gide.

Gide, como já foi dito, escreve também uma autobiografia, conhecida por Benjamin, mas não escolhida como termo de comparação com *As Confissões* de Rousseau. Traduzida para o português como *Se o grão não morre*, a obra após a sua publicação não recebeu as mesmas dúvidas, quanto a sua classificação como gênero literário, como recebeu o *Diário*. Podemos refletir um pouco sobre essa diferença a partir do próprio Gide e sobre os motivos que o levaram a escolher esse tipo de relato.

Pode-se dizer que um dos motivos para se escrever uma autobiografia é o reconhecimento póstumo. Rousseau é parcialmente um exemplo para esse motivo quando escreve *Os Diálogos*. A vontade de ser reconhecido postumamente é

também manifestada por Nietzsche. Haveria, segundo Michael Lucey ¹⁴⁸, uma característica comum a alguns escritores, não só escritores, em imaginarem-se lidos e reconhecidos pela posteridade. Gide anuncia esse desejo nos *Novos frutos da terra (Les Nouvelles Nourritures)*. Ele elabora nesse momento suas “memórias” e um dado biográfico vem contribuir para a transformação das memórias na autobiografia *Si le grain ne meurt*. Gide foi casado durante 40 anos com Madeleine Gide, casamento aparentemente não consumado, tendo em vista a homossexualidade de Gide. Tratava-se de uma “união espiritual” para Gide. Em 1918, ele viaja com seu amante, Marc Allégret, para Cambridge ¹⁴⁹, e Madeleine queima toda correspondência escrita entre os dois. Gide escreverá mais tarde na obra *Et nunc manet in te*, a respeito desse momento de crise e de sua relação com Madeleine. Em seu *Diário*, ele anota (22/12/1918): “Certain jours, certaines nuits surtout, je me sens broyé par le regret de ces lettres anéanties. C’est en elles surtout que j’espérais survivre”. Em anotação anterior, de 24/11/1918, ele já lamentava o fato ao dizer: “*Peut-être n’y a-t-il jamais plus belle correspondance – car il ne suffit pas de dire que le meilleur de moi s’y trouvait, mais d’elle également, car je n’écrivais jamais pour moi-même. Ah! Que valent près de cela ma Porte étroite, mes Nourritures, étincelles fragiles échappées d’un immense foyer. Du moins à présent rien ne me retient plus de publier durant ma vie et Corydon et les Mémoires*”.

¹⁴⁸ M. Lucey, “Practices of Posterity: Gide and the cultural politics of sexuality”. In: T. Conner. *André Gide’s Politics. Rebellion and Ambivalence*, p.48.

¹⁴⁹ Cf. D.A. Steel, “Escape and aftermath: Gide in Cambridge 1918”. In: C.J. Rawson: *The yearbook of english studies. Anglo-French literary relations special number*. London: The Modern Humanities Research Association, 1985.

Lucey nota a brusca passagem do tom melodramático sobre a correspondência perdida para o tom frio da última frase: “ao menos agora nada mais me impede de publicar durante a minha vida o *Corydon* e as Memórias”. Passagem que demonstraria um cálculo premeditado de seu anseio pela posteridade. O *Corydon*, obra na qual ele procura nos gregos e na natureza a justificação da pederastia, já tinha sido publicada informalmente e a escrita das memórias já se encontrava em retoques finais. Ele ressentia a crise com Madeleine, mas vê como possibilidade tornar presente o que considerava só poder ser postumamente de conhecimento público. Após receber conselhos de seu amigo Roger Martin du Gard ¹⁵⁰ sobre sua exposição pessoal nas então Memórias, Gide, descontente até então com o “excesso de estilo” diz perder a timidez e encontrar a melhor forma de contar sua vida. A hora era aquela. Nas obras *Si le grain neurt mort* e *Corydon*, Gide marca, portanto, a sua diferença sexual. Para alguns autores ¹⁵¹, porém, a ênfase demasiada na homossexualidade por Gide, distorce o estudo de sua obra. Para Peyre, mesmo se Gide fosse “normal” (o termo é dele e está entre aspas), ele jamais teria se submetido aos convencionalismos religiosos e morais, dentro dos quais foi educado e dos quais procurou se libertar. Ou seja, faz parte de sua sinceridade a declaração de sua homossexualidade, mas não seria o fator determinante de seu pensamento e obra. Para outros autores, entre os quais o já citado Michael Lucey, ao contrário, a declaração do homossexualismo tem um significado político, determinando, portanto, não só um rompimento com o convencionalismo moral, mas

¹⁵⁰ Gide, A e Martin du Gard, R. *Correspondance*. Paris, Gallimard, 1968.

¹⁵¹ Cf. H. Peyre, *Literature and sincerity*, p.281.

determinando necessariamente sua criação literária e seu posicionamento político. Uma boa parte das acusações de “falta de sinceridade” que Gide recebe, por exemplo, de Henri Rambaud, em seu livro *L'Envers du Journal de Gide*, ou do católico Henri Massis, está relacionada direta ou indiretamente à questão da homossexualidade. Benjamin, mais uma vez seu defensor, comenta a coragem de Gide ao expor o tema da pederastia no *Corydon*.

“Tout dire” e “être sincère” novamente são as divisas de sua autobiografia, que, igualmente a Rousseau, termina na seguinte constatação dos limites dessa empresa. Na primeira parte de *Si le grain ne meurt*, Gide diz: “Roger Martin du Gard, à qui je donne à lire ces Mémoires, leur reproche de ne jamais dire assez, et de laisser le lecteur sur sa soif. Mon intention pourtant a toujours été de tout dire. Mais il est un degré dans la confidence que l'on ne peut dépasser sans artifice, sans se forcer; et je cherche surtout le naturel. Sans doute un besoin de mon esprit m'amène, pour tracer plus purement chaque trait, à simplifier tout à l'excès; on ne dessine pas sans choisir; mais le plus gênant c'est de devoir présenter comme successifs des états de simultanéité confuse. Je suis un être de dialogue; tout en moi combat et se contredit. Les Mémoires ne sont jamais qu'à demi sincères, si grand que soit le souci de vérité: tout est toujours plus compliqué qu'on ne le dit. Peut-être même approche-t-on de plus près la vérité dans le roman”¹⁵².

Há nessa citação vários elementos que demonstram a dificuldade de: (1) se expressar sobre si mesmo (confidenciar) sem o uso de artifícios de linguagem, ao

¹⁵² Gide, A *Si le grain ne meurt*. Paris, Gallimard, 1955.

lado da (2) insuficiência da memória, paralisada pelo esforço simultâneo do pensamento que (3) se constrói através de contradições no momento em que tenta rememorar sua vida, (4) a impossibilidade de “tudo dizer” que compromete o (5) “ser completamente sincero”, e a “pista” deixada a seus futuros intérpretes: “Talvez se chegue mais perto da *verdade* no romance”.

No *Diário*, Gide terá uma menor preocupação com o artificialismo da linguagem e com a memória, mas o movimento contraditório que o identifica como um “ser de diálogo”, a promessa de tudo dizer e a intenção de sinceridade, permanecem. O *Diário* pode não ser interpretado como fonte fidedigna da realização dessa promessa, mas há algumas reflexões esparsas que demonstram uma dedicação, se não à tudo dizer, à sinceridade.

O *Diário* ¹⁵³ de Gide é composto por observações as mais variadas, de reflexões sobre sua forma de pensar, sobre leituras de filosofia e divagações a respeito dessas, projetos anunciados e não realizados (entre os quais um intitulado “Da utilidade da doença”), anotações de viagem, listas de livros de leitura, agendamentos de encontros, descrição dos encontros, da natureza, de sonhos, passeios, anotações sobre música, entre os mais notados na leitura.

A tradicional definição do diário como “escrita do dia-a-dia” não se aplica ao diário de Gide. Numa anotação de 03.06.1893, ele diz: “Inutile d’écrire son journal chaque jour, chaque année; ce qui importe, c’est que’à telle période de vie, il soit

¹⁵³ Gide, A *Journal*. (Volumes I e II). Paris, Éditions Gallimard, 1951/1954. O volume I corresponde ao período de 1889 a 1939 e o volume II de 1939 a 1949. O volume I era o *Journal* ao qual Benjamin se referia.

très serré et scrupuleux. Si j'ai cessé, pendant longtemps, de l'écrire, c'est parce que mes émotions devenaient trop compliquées...”.

Gide prefere chamar o diário no início de sua escrita de “cahier des notes vraiment sincères” (fim de novembro, 1890), no qual, escreve ele na mesma data, “mon unique souci serait de me redécouvrir”.

A descoberta de si mesmo revela o espírito de contradição como marca de sua identidade: “... j'ai passé toute ma jeunesse à opposer en moi deux parties de moi, qui peut-être ne demandaient pas mieux que de s'entendre. Par amour du combat, j'imaginai des luttes et je divisai ma nature” (Agosto, 1893).

A oscilação em torno da sinceridade apresenta-se esparsamente nas páginas do *Diário*. Às vezes o desejo de escrever torna-se maior do que o compromisso com a sinceridade. Na mesma data, Agosto de 1893, Gide escreve: “Le désir de bien écrire ces pages de journal leur ôte tout mérite même de sincérité”.

Gide se refere à noção de “sinceridade artística” em 31.12.1891, quando relaciona escrita e sinceridade. “La chose la plus difficile”, diz ele, “quand on a commencé d'écrire, c'est d'être sincère. Il faudra remuer cette idée et définir ce qu'est la sincérité artistique”. Definição a qual ele chega por meio de uma inversão: “On peut dire alors ceci, que j'entrevois, comme une sincérité renversée (de l'artiste): Il doit, non pas raconter sa vie telle qu'il l'a vécue, mais la vivre telle qu'il la racontera. Autrement dit: que le portrait de lui, que sera sa vie, s'identifie au portrait idéal qu'il souhaite; et, plus simplement: qu'il soit tel qu'il se veut” (03.01.1892).

A idéia da verdade ou mentira fictícia de Rousseau não aparece ainda sob o nome de verdade ou sinceridade artística, mas a idéia de que a imaginação pode se desprender na pura invenção de fábulas, desde que não atente contra a justiça, parece já sugerir a separação entre ética e estética, mesmo que a liberdade estética tenha seu agir condicionado pela ética.

Baudelaire é quem inventa o termo “sinceridade artística”, para expressar a habilidade do artista em produzir uma bela impressão de verdade. A “sinceridade artística” corresponderia àquela feliz expressão alcançada pelo artista ao dar forma a uma experiência baseada na imaginação e no sentimento e, dessa maneira, passar a impressão de algo realmente experimentado e vivido.

Já a idéia de uma inversão do sentido de sinceridade, encontra nos paradoxos de Oscar Wilde a fonte do esteticismo mais próximo a Gide. “É a arte que imita a vida ou a vida que imita a arte?” Não é a vida verdadeira que é narrada de maneira sincera, mas é a narrativa que confere verdade e “realidade” à vida. A separação entre estética e ética se radicaliza em Wilde, aparecendo pela primeira vez em seu conto infantil “O rouxinol e a rosa”, quando o estudante de filosofia apaixonado por uma cortesã, ao ouvir o canto do rouxinol compara-o a “most artists; she is all style, without any sincerity”; e mais tarde na peça “A importância de ser honesto” (*The Importance of being Earnst*), quando diz “in matters of grave importance, style, not sincerity is the vital thing”. O repúdio à moral puritana inglesa torna a estética um campo de livre ação do pensamento, mas à sua maneira paradoxal de pensar, a ética vai se tornando cada vez mais importante nas últimas obras. Wilde acredita ter dado a Gide um novo sentido de esteticismo, ao qual associava o novo helenismo.

No cruzamento desses interesses que relacionam ética e estética, Nietzsche ¹⁵⁴ é exemplar, se lembrarmos o esteticismo radical do *Nascimento da Tragédia* ¹⁵⁵. Nietzsche opera uma inversão ao indicar, por um lado, a recomposição do mundo e da existência por meio da estética, e por outro, afirmar a verdade como uma ilusão e o conceito uma metáfora fria, esvaziada de sentido. Nietzsche e Schopenhauer foram importantes na formação de Gide ¹⁵⁶. Várias aproximações entre Gide e Nietzsche são possíveis, seja na tentativa de associar o perspectivismo nietzscheano à idéia de disponibilidade, seja pela ênfase na “herança” do imoralismo, pela especulação em torno da doença na formação e criação do pensador e do escritor ¹⁵⁷, e mesmo pelo interesse pela Grécia clássica. A idéia de que existe uma “faculdade-artista” no homem, na qual reside a vontade de verdade, e que esta se concilia com o gênio da mentira, ou a idéia de que ao aceitar a verdade como ausência de verdade, aceitamo-la como ficção necessária ou ilusão, são idéias que unidas ao problema do sujeito, podem ser discutidas no contexto que vai de Rousseau a Gide. Uma crítica talvez mais direta a Rousseau e a pretensão de sinceridade e integridade do sujeito é clara, por exemplo, nessa passagem quando Nietzsche diz: “O que pode de verdade dizer o homem sobre si mesmo? Pode ele mesmo se perceber integralmente tal como é e expor-se numa vitrine iluminada?” ¹⁵⁸

¹⁵⁴ Cf. W. Kaufmann, *Nietzsche. Philosopher, Psychologist, Antichrist*, pp72-78.

¹⁵⁵ Esteticismo duramente criticado por Benjamin na *Origem do Drama Barroco Alemão*, como lembraremos na conclusão.

¹⁵⁶ Cf. A Gide, *Si le grain ne meurt*... Je me suis mis plus tard sous la tutelle d'autres maîtres et que, depuis, j'ai de beaucoup préférés: Spinoza, Descartes, Leibniz, Nietzsche enfin; je crois même m'être assez vite dégagé de cette première influence; mais mon initiation philosophique c'est à Schopenhauer, et à lui seul, que je la dois", p.241.

¹⁵⁷ Cf. capítulo sobre *Ecce Homo*. Gide escreveu uma obra sobre Dostoiévsky, na qual enfatiza a doença que o acometia como elemento importante no processo de criação.

¹⁵⁸ F. Nietzsche, *O livro do filósofo* III, p.174.

Um último sentido de sinceridade em Gide seria o da associação feita com a espontaneidade. Peyre comenta que “quando Gide decidiu que a sinceridade deveria governar essencialmente sua maneira de escrever, pareceu-lhe que a fluidez musical e a busca por palavras raras como as que os simbolistas tornaram célebres, deveria submeter-se a uma maior simplicidade. Sua mudança foi a mesma pela qual maioria dos escritores franceses passou: da exuberância romântica à restrição...”¹⁵⁹. A passagem citada da autobiografia e mesmo as reflexões em torno do esboço dessa, mostram a preocupação de Gide com o artificialismo da linguagem. No *Diário*, várias anotações demonstram a recusa de estilo exuberante e a preferência pela escrita sucinta, sem eloquência. Não haveria algo como um “estilo espontâneo”, mas valorizar a espontaneidade significava aproximar-se da sinceridade. Quanto mais artifício, menos sinceridade. A escrita automática dos surrealistas seria um desenvolvimento dessa idéia da espontaneidade na escrita.

Contra Proust, Gide comenta como o estilo desse afastou a sinceridade, algo que ele nota na correspondência de Proust e não em sua obra. Ele diz que Proust, como romancista, sabia manipular e adular as pessoas de uma tal maneira que elas acreditavam em tudo que lhes fosse por ele dito. Proust e Wilde contra Gide, teriam igualmente aconselhado-o a jamais empregar o “je” ao escrever. Proust, em 14.05.1921, escreveu a Gide, dizendo: “Você pode dizer tudo, sob a condição de nunca dizer ‘eu’”¹⁶⁰. Gide, ele próprio registra o conselho de Wilde¹⁶¹.

¹⁵⁹ H. Peyre. *Literature and sincerity*, p.287.

¹⁶⁰ M Proust, citado por H. Peyre, *idem*, p.305.

¹⁶¹ A Gide, *Oscar Wilde*: in memoriam.

Wilde, ao reconhecer-se no personagem Ménalque de *Os Frutos da Terra*, teria dito: “Ecoutez, dear, il faut maintenant que vous me fassiez une promesse. *Les Nourritures Terrestres*, c’est bien ... c’est bien ... Mais dear, promettez-moi: maintenant n’écrivez plus jamais JE”.

Pierre-Quint, em seu livro sobre Gide ¹⁶², lido e elogiado por Benjamin, dedica parte da obra para falar sobre a noção de sinceridade. Todo o pressuposto de sua análise está apoiado na então recente idéia do inconsciente, que teria surgido em Bergson e na psicologia de Freud. A idéia de inconsciente, sobretudo, pairou no ar naquele período, e inspirou vários escritores. Proust e Gide, tidos por Pierre-Quint como dois bergsonianos, cada qual procuraria por valores diferentes ao compartilhar da mesma idéia base: do inconsciente. Nota-se que a interpretação de Pierre-Quint da noção de inconsciente, principalmente em Freud, celebra de certa maneira a descoberta da “zona obscura” como explicação do que não é passível de ser explicado, mas não reconhece passagens entre a consciência e o inconsciente, por exemplo. Da mesma maneira, o instinto como força pulsional não é identificado no sentido freudiano de *eros* e *tanatos*, mas como a força criadora, *élan vital*, bergsoniana.

Inconsciente como “*repaire du diable*” será a chave de compreensão que Pierre-Quint faz de Gide. O inconsciente corresponde, portanto, ao domínio por meio do qual o “diabo” de nós se aproxima. Interessante associar esse comentário de Pierre-Quint a uma reflexão de Gide sobre a “utilidade pedagógica do mal”, na

¹⁶² Cf. anexo n.2.

qual ele estabelece certas idéias de Rousseau como um termo de contraposição as suas.

A passagem anotada no *Diário* de 4.11.1929, refere-se ao comentário de um autor, Montgomery Belgion, quem numa obra então recém publicada – *Our present philosophy of life, according to Bernard Shaw, André Gide, Freud e Bertrand Russel* – teria afirmado que, para Gide, “o homem, por natureza, é bom”. Afirmção à qual Gide responde: “Je réfléchis, examine en moi. Non, je ne crois pas, comme Rousseau, que l’homme naturel soit toujours bon, ni que tout le mal soit le résultat de déformations et déviations ultérieurement apportés par la civilization, la société, etc., etc. Je suis de moins en moins utopiste, mystique, et crois que cette croyance à un état édénique premier comporte une dose de naïveté offusquante; mais je crois maladroit, improfitable, ininstructif, de se mettre (uniquement) sur le plan du *bien*, confortable, rassurante et telle que la chérit la bourgeoisie, invite à la stagnation, au sommeil. Je crois que souvent, le *mal* (certain mal qui n’est pas le fait d’une simple *carence*, mais bien une manifestation d’énergie) est d’une plus grande vertu éducative et initiatrice – que ce que vous appelez le *bien*. (...) ... dans ma jeunesse, avant d’avoir été si longtemps distrait de moi-même par la sympathie: c’est que nous cotons aujourd’hui beaucoup trop haut l’humanité; que l’homme n’est pas intéressant, important, digne d’être adoré, pour lui-même; que ce qui invite l’humanité au progrès est précisément de ne pas considérer (et son confort et son repos satisfati) comme une fin, mais bien comme un moyen par lequel atteindre et réaliser quelque chose. C’est là ce qui faisait dire, à travers mon Prométhée: << Je n’aime pas l’homme; j’aime ce qui le dévore >>,”

et mettre ma sagesse en ceci: savoir préférer à l'homme l'aigle qui se nourrit de lui”.

Essa longa citação é interessante pela diferença com Rousseau e com a própria visão iluminista do progresso e do homem, mas sobretudo, por expor uma força moralmente identificada com o mal, que mesmo afetando o homem, é-lhe ao mesmo tempo desconhecida. Esse descentramento do homem e a ascendência de uma força que lhe afeta, da qual ele não tem o domínio, sugere o tema do inconsciente e igualmente a interpretação que Gide fez de Dostoiévski.

O aspecto pedagógico do mal ou do demoníaco é notado por Benjamin ¹⁶³, ao comentar no programa radiofônico a parábola *O Filho Pródigo*: “O diabo avança ... com a voz do anjo da missão”. Sua função, diz Benjamin, é impelir a fuga do jovem em busca da liberdade. Nas outras obras de Gide o demônio “anda incógnito” criando situações, de forma a impulsionar a própria ação dos personagens, principalmente dos mais jovens. O que criaria para Benjamin ¹⁶⁴ uma situação na qual certas contradições, como entre amor e ódio, coragem e covardia, perdessem a definição, demonstrando que, ao não estabelecer papéis definidos, Gide daria uma grande atenção à psicologia. Benjamin não fala em inconsciente, força pulsional ou *élan vital*, mas ressalta a função pedagógica conduzida pelo demoníaco.

No romance *Os moedeiros falsos*, o escritor Passavent, segundo comenta Pierre-Quint, representa a encarnação diabólica da “insinceridade”. Não por acaso,

¹⁶³ W. Benjamin, G.S., “Gides Berufung”.

¹⁶⁴ Idem, idem, “Gespräch mit André Gide”.

ele é também identificado pelo artificialismo no uso da linguagem. Artificialismo que, segundo uma das definições de sinceridade do próprio Gide, seria um dos maiores empecilhos para a expressão da sinceridade. A vaidade, também seria um desvio e distanciamento da sinceridade, abrindo um abismo entre o ser e o aparecer, entre a imagem verdadeira de si e aquela que ele pretende aparentar¹⁶⁵. Mas isso não seria consciente. Passavent representaria apenas a força demoníaca que geraria o movimento de ação a ele contrária, mas a preocupação deixa de ser moral, se pensar que não existe a consciência da mentira, o que autoriza a modalidade da “insinceridade”.

O amor, sobretudo, é fonte de distanciamento de si mesmo, e vivendo seus jogos, o homem se torna escravo da aparência, tornando-se cada vez mais “insincero”. O que também torna difícil o exercício da sinceridade é que nos modificamos cada dia. Em suma, no estudo de Pierre-Quint sobre a sinceridade em Gide, esta estaria em crise, porque haveria uma crise de conhecimento do próprio homem. A relação entre ser e aparecer oscila nessa crise, apresentado graus extremados, num dos quais haveria apenas aparência e insinceridade. A sinceridade seria, proporcionalmente, maior, quanto maior fosse o conhecimento de si mesmo. Como esse conhecimento se tornou problemático, o que o homem pode esperar é aproximar-se mais e mais de si mesmo. Isso pode ocorrer, segundo diz, em momentos excepcionais, como no “*acte libre*” ou no “*acte créateur*”¹⁶⁶, tornando a sinceridade uma tendência que pode surgir nesses limites. Haveria, nesse sentido, uma crítica de Gide à “sinceridade absoluta” e o entendimento da

¹⁶⁵ L. Pierre-Quint, *André Gide*, p.151.

¹⁶⁶ Idem, idem, p.155.

sinceridade a partir de um princípio de dinamismo. Dinamismo que parte em primeiro lugar do conhecimento de si mesmo. Nos *Moedeiros falsos*, Gide escreve: “... mon être du matin ne reconnaîtrait pas celui du soir”.

Laurent Gagnebin ¹⁶⁷ comenta o dinamismo da sinceridade em Gide como uma atividade criadora de valores. “La sincérité de Gide”, diz Gagnebin, “est une aspiration, une morale en devenir qui rejette les conventions pour créer, à mesure qu’elle se développe, ses propres normes improvisées, et continuellement renouvelées”.

Ao mesmo tempo, lembra Gagnebin, há uma forte exigência de sinceridade em Gide, uma “obligation morale” em não se camuflar diante dos outros. É essa exigência, mais do que as variações em torno do significado do que é a sinceridade (“uma questão irritante”, escreve Gide nos *Moedeiros falsos*), que o faz escrever as obras que tanta polêmica causaram: *Corydon*, *Si le grain ne meurt*, e o livro que o indis põe para sempre com a imprensa de esquerda, *De volta da URSS*. Nessas três obras, haveria uma exigência de “ser sincero”, baseada na distinção entre ser e aparecer. Não se pode parecer o que não se é, bem como “on ne peut à la fois être sincère et le paraître” (em *O Imoralista*). Ser completamente sincero também não é possível, como ele próprio escreve em sua autobiografia. “Aspirar a ser sincero” pode ser a medida encontrada por Gide. Vale notar que essa medida não se limita ao campo da consciência moral (com raízes religiosas), consciência relativizada pela psicologia, mas engloba a crítica gidiana do artificialismo da escrita.

¹⁶⁷ L. Gagnebin, *André Gide nous interroge*, p.22.

Como conclusão a esse primeiro capítulo, gostaríamos de salientar a importância da noção de mudança de experiência em Benjamin, como idéia que estrutura a sua reflexão voltada para o século XIX. Baudelaire é um marco de passagem, pois sua obra testemunha o momento de transição no qual o elemento aurático anuncia seu desaparecimento.

A passagem da *Erfahrung* para a modalidade enfraquecida de experiência, a *Erlebnis*, justifica a idéia de declínio, pois as condições de trabalho tornam o homem alheio a si mesmo e dominado por uma técnica que reforça o controle político dominador. Mas em Benjamin, essa segunda natureza não representa o aniquilamento do homem e sua total robotização, mas sim uma possibilidade de aprendizado e de aprimoramento de uma percepção que deve ser guiada por novos conceitos. Esse aspecto positivo de sua teoria estética não evita, contudo, que uma das perdas relacionadas ao processo de mudança da experiência, seja lamentada. O empobrecimento da narrativa que dependia da tradição oral, frente à linguagem vazia da imprensa e a representatividade enfraquecida da obra literária que se compõe nos romances, são os elementos de “queda” que Benjamin considera no percurso de instalação da sociedade burguesa capitalista do século XIX. A situação no início do século XX se torna mais dramática, quando Benjamin afirma que o homem retorna “mudo” do campo de batalha, fato que se une à incapacidade de toda uma sociedade em “trocar experiências” e transmití-la sob a forma narrativa ou sob a forma do conselho (*Rat*) às novas gerações.

Há, nesse sentido, um sentimento de fracasso na articulação homem e mundo, que se reflete na estranheza do indivíduo de si mesmo, na sua

desorientação e isolamento. Por serem esses resultados do definhamento da experiência, pode-se afirmar que a *Erlebnis* é constituída na união entre o social e o psicológico; uma união que se apresenta, contudo, em condições de desequilíbrio.

A “sinceridade”, portanto, só pode aparecer, no contexto do século XIX como elemento do ocaso do sujeito pleno da *Erfahrung*. Entre Rousseau e Gide não há uma oposição propriamente dita, mas continuidade da procura pelo “dizer tudo”. A “transparência” desse dizer, no entanto, diminui de acordo com a certeza do si que tudo diz. Da afirmação do sujeito que “ao ter passado toda sua vida consigo próprio” não põe em questão o conhecimento de si mesmo em Rousseau, e do ser que só se admite em contradição em Gide e não consegue efetuar uma escolha, há um crescente escurecimento da noção de sujeito que não leva à sua total escuridão, mas permanece num estado de lusco-fusco.

Com relação a Gide, gostaríamos de lembrar que, dentre os escritores, poetas e artistas de vanguarda reconhecidos por Benjamin, como os surrealistas, ele será considerado uma espécie de precursor ¹⁶⁸. Benjamin adota a idéia do crítico Pierre Leon-Quint ¹⁶⁹, ao batizar Gide de “tio” dos surrealistas, dizendo que os surrealistas foram seus alunos mais aplicados. Crítico mordaz dos esteticismos, Benjamin reserva ao esteticismo gideano uma ressalva: seu “paraíso arquetípico” não era a Grécia Antiga, mas a África ¹⁷⁰. E assume, por fim, no contexto político-

¹⁶⁸ Cf. anexo nº 4 em relação aos artigos que Benjamin escreveu sobre Gide.

¹⁶⁹ Cf. anexo nº 2.

¹⁷⁰ Cf. anexo nº 3, na interpretação de Michael Lucey.

literário francês, uma defesa inusitada do escritor completamente acuado, naquele momento, tanto pelos grupos políticos de esquerda, quanto pelos de direita ¹⁷¹.

Nos capítulos seguintes trataremos de aprofundar as características da narrativa autobiográfica no contexto da filosofia, procurando enfatizar o problema da subjetividade e a questão do gênero constituído como elementos de conflito. O tema da sinceridade se torna secundário, permanece, no entanto, uma expectativa pelo reconhecimento já manifestado fortemente em Rousseau, e a vontade de “ser póstumo”, manifesta igualmente em Rousseau e Gide, como se o futuro pudesse ser o melhor juiz de suas idéias e obras. Essa característica se mantém no *Ecce Homo* de Nietzsche, obra que traz à tona a subjetividade associada à idéia de perspectivismo. A idéia do sujeito como multiplicidade pode ser relacionada ao conceito de disponibilidade em Gide – a não escolha, permite a germinação de diferentes “eus” - e se torna um dos elementos constitutivos da narrativa proustiana. Nesse caso, há uma larga discussão sobre o gênero mais apropriado a uma obra que utiliza o “eu” como narrador, que não coincide com o “eu” escritor e se ramifica em outras personagens no todo da obra *Em busca do tempo perdido*. Na *Infância berlinense* de Benjamin, encontraremos uma radicalização da questão da subjetividade e da formação do gênero autobiográfico, e poderemos perceber sua preocupação em pôr, novamente, o século XIX em cena como o principal protagonista daquilo que deveria ser o relato despreendido e subjetivo de sua própria vida.

¹⁷¹ Cf. anexo nº 3, nas interpretações de Chrisoula Kambas e Claude Foucart.

CAPÍTULO II

***ECCE HOMO* E OS MÚLTIPLOS “EUS” EM NIETZSCHE**

“*War Das – das Leben?*” will ich zum Tode sprechen. *’Wohlan! Noch Ein Mal!*”
”””¹⁷²

Ecce Homo é uma obra que apresenta dificuldade graus de dificuldade para o leitor ou estudioso de Nietzsche. Falaremos, de início, sobre algumas dessas dificuldades que estão relacionadas às questões de método e de estilo, para que possamos abordar *Ecce Homo* no bojo de uma discussão que a relacione às questões do gênero autobiográfico e à maneira pela qual esse gênero costuma ser empregado no domínio da filosofia.

A primeira dificuldade é a de relacionar *Ecce Homo* aos escritos do mesmo período – *O Crepúsculo dos Ídolos*, *O Anticristo*; curto período reconhecidamente frutífero pela produção e publicação de obras¹⁷³, mas prenunciador do silêncio que envolveria Nietzsche pelos onze anos finais de sua vida. Essa dificuldade torna-se maior se considerarmos as próprias avaliações que Nietzsche faz de

¹⁷² F. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, IV, I, p.396: “Foi isso – a vida?” quero perguntar à morte. ‘Pois bem! Mais uma vez!’”.

¹⁷³ Além das obras já mencionadas – *O Crepúsculo dos Ídolos* e *O Anticristo* -, Nietzsche escreve e publica *O Caso Wagner*, conclui *Os Ditirambos de Dionísio* e *Nietzsche contra Wagner*. *O Anticristo* e *Nietzsche contra Wagner* foram publicados em 1895.

suas obras no interior de *Ecce Homo*, entre as quais *Zaratustra* ganha um destaque desproporcional em relação às outras, incluindo as obras escritas no ano de 1888.

Sob o ponto de vista metodológico, *Ecce Homo* possuiria uma íntima conexão, segundo nos afirma Daniel Conway ¹⁷⁴, com os últimos escritos: *Crepúsculo dos Ídolos* e *O Anticristo*, sendo o primeiro uma “genealogia da modernidade” e o segundo uma “genealogia do cristianismo”, ao passo que *Ecce Homo* seria uma “genealogia do próprio Nietzsche”. Para o autor, haveria nesses últimos escritos o indício de uma revisão do método crítico kantiano, que, aliado à investigação genealógica de um caso histórico, conferiria “validade” às interpretações de Nietzsche. Em todo caso, uma “validade relativa”, ou seja, obtida por meio da interpretação das interpretações dominantes de fatos históricos, na qual o apelo à “vida” é aparentemente o mais importante ¹⁷⁵. Nietzsche elaboraria um “contra-discurso”, um “discurso imoral” ou “contra-a-moral”, e, por isso mesmo, “parasitário” da moral dominante. A “validade” de suas interpretações, portanto, só é possível se relacionada às interpretações dominantes, ao passo que estas

¹⁷⁴ Daniel W. Conway, *Genealogy and Critical Method*, pág.323.

¹⁷⁵ Conway critica as interpretações que tentaram resolver o problema da validade das interpretações de Nietzsche através de seu “gosto” pela vida, “como se a vida conferisse alguma medida de validade objetiva: interpretações são mais ou menos saudáveis à medida que promovem ou impugnam a vida”. Embora, para o autor, a “retórica” de Nietzsche permita tal interpretação, conquanto ele denuncie filósofos e filosofias por serem “hostis à vida”, esse argumento de *ad hominem* não é suficiente para vencer seus opositores. Por outro lado, eleger a “vida” como ponto de vista central em Nietzsche significaria descartar outras perspectivas. Endossando o que o autor afirma, podemos recorrer a uma passagem do *Crepúsculo dos Ídolos* (“O problema de Sócrates”, 2, traduzido por Rubens R. Torres Filho, pág. 337), na qual Nietzsche diz: “Juízos, juízos de valor sobre a vida, pró ou contra, nunca podem, em definitivo, ser verdadeiros: só têm valor como sintomas, só como sintomas entram em consideração – em si tais juízos são estupidezes. (...) ...o valor da vida não pode ser avaliado. Por um vivente não, porque este é parte interessada, e até mesmo objeto de litígio, e não juiz; por um morto não, por uma outra razão.”

requerem para si uma validade objetiva ou universal¹⁷⁶. Criticismo revisitado e genealogia seriam os dois pólos de um “projeto”, segundo o autor, presentes nos últimos escritos, que contribuiriam para demonstrar as limitações das interpretações dominantes, subjugando-as a uma interpretação superior (que pode também estar errada e ser no futuro igualmente subjugada), mas que, contudo, só pode existir de forma imanente a elas.

Para Conway, a genealogia não seria o “método” privilegiado em Nietzsche, mas uma contribuição para o método crítico revisado, proporcionando o caso histórico que possibilita a interpretação dos sintomas de decadência cultural. Ora, é certo que essa tese, por assim dizer, “valorativa”, do método crítico, que pretende distingui-lo da genealogia e da interpretação exegética¹⁷⁷, possa ser aplicável aos escritos que partem efetivamente de casos históricos, tais como os que se apresentam nas obras *Para a Genealogia da Moral*, *Crepúsculo dos Ídolos* e *O Anticristo*. Mas em que sentido poderia ser “aplicável” a *Ecce Homo*? Apesar

¹⁷⁶ Expressão utilizada por Kant no domínio da razão especulativa, na qual unicamente pode haver conhecimento. Como se sabe, para Kant, todo conhecimento obtido a partir do entendimento em conjunto com a sensibilidade é um conhecimento necessário e universal. No domínio da razão prática, não pode haver conhecimento em sentido próprio, pois a universalidade não é a da razão especulativa. No domínio da razão especulativa, é possível o conhecimento, porque os objetos não são dados (como *fenômenos*); no domínio da razão prática, não é possível conhecimento, porque os objetos só podem ser pensados como coisa-em-si (como *númenos*). Mas, diz Conway, “embora Kant tenha negado a possibilidade do conhecimento objetivamente válido da metafísica, ele não concluiu que todos os compromissos metafísicos são, por essa razão, igualmente inválidos. De acordo com Kant, crenças na existência de deus, no livre-arbítrio e na imortalidade da alma, embora objetivamente insuficientes para o conhecimento teórico são, todavia, subjetivamente suficientes para a fé racional” (Cf. Texto no original: pág.323.). A “fé racional” nos postulados da razão pura prática, ao visar o *summum bonum*, consegue evitar o *absurdum practicum*; ou seja: por evitar uma vida infeliz, o homem confia nos postulados da razão prática, embora eles sejam objetivamente insuficientes para alcançar o bem supremo. Os postulados da razão prática são, portanto, afirmados de maneira negativa. Na tentativa de aproximar, nesse sentido, Kant e Nietzsche, embora reconhecendo as divergências de Nietzsche para com o “chinês de Königsberg”, Conway afirma: “A validade dos postulados (da razão prática), por conseguinte, é obtida em relação ao próprio *absurdum practicum*, e não é, em sentido algum, objetiva; nós poderíamos dizer (embora Kant não tenha dito) que Kant requer para os postulados uma validade subjetiva ou relativa”; e, conclui: “Embora Nietzsche rejeite o voluntarismo do valor dos postulados que Kant apregoa, ele adota a estratégia de fundamentar a validade de suas genealogias em relação às interpretações rivais que resultam em *absurdum practicum*” (no original: pág.324).

¹⁷⁷ Para Conway, “as genealogias de Nietzsche não são apresentadas como meros exercícios livres de interpretação” (no original: pág.329). O vocabulário “sintomatológico”, que Nietzsche desenvolve com a intenção de diferenciá-lo do vocabulário da moral dominante, não pode existir independentemente da valoração crítica. Se não, pergunta Conway, qual seria a “vantagem filosófica” de se trocar “bem” e “mal” por “saúde” e “doença”? O sentido da interpretação nietzschiana, apoiada no vocabulário de sintomas, seria, para o autor, favorecer o método crítico, conferindo validade à investigação genealógica.

de incluir essa obra como uma das genealogias que compõe o “projeto crítico” nietzschiano para a “emigração além do bem e do mal”, Conway não a toma como exemplo no decorrer de sua exposição. Essa indicação, contudo, será considerada como um dos graus de dificuldade com os quais nos deparamos, e será retomada a partir das seguintes questões: em que sentido *Ecce Homo* é uma “genealogia do próprio Nietzsche”?; como caracterizar a interpretação que Nietzsche faz de seu passado e de suas obras como um “discurso imoral”?

Os outros graus de dificuldade para a abordagem de *Ecce Homo* relacionam-se ao estilo da obra, à distância ou proximidade com outros escritos autobiográficos, e aos próprios testemunhos pessoais que Nietzsche incorpora em outras obras.

Alexander Nehamas¹⁷⁸ dedica um capítulo de seu livro para falar sobre a arte do estilo em Nietzsche, lembrando ser esse o lugar comum de muitas interpretações¹⁷⁹. Para Nehamas e para os intérpretes por ele citados, pensar e escrever não se separam em Nietzsche, o que torna fundamental o entendimento do estilo da escrita para compreender seu pensamento.

Hans-Martin Gauger¹⁸⁰ comenta em seu artigo sobre o estilo de Nietzsche em *Ecce Homo*, que ele “é muito celebrado, mas pouco estudado”. Suprindo em parte essa falta, seu artigo pretende indicar algumas características de estilo na autobiografia *Ecce Homo*. Ele nomeia quatro características: *vivacidade, sensualidade, clareza e consciência da língua*.

¹⁷⁸ A. Nehamas, *Life as literature*, pp.13-41.

¹⁷⁹ Idem, idem. Nehamas cita os intérpretes do estilo em Nietzsche: Walter Kaufmann, Sarah Kofman, Heidegger, Derrida e Arthur Danto.

¹⁸⁰ Hans-Martin Gauger. O estilo de Nietzsche. Exemplo: *Ecce Homo*. In: *Nietzsche. Uma provocação*, pp.43-68.

A *vivacidade* está relacionada ao que ele chama de “estilo *parlando*”, ou seja, uma escrita próxima à fala, com impulsos irregulares. A proximidade da fala caracteriza igualmente a *sensualidade*, que se baseia também na força de poucas imagens, elaboradas com exatidão e de forma a criar um efeito de desdobramento: uma imagem leva à outra. *Clareza*, no sentido ótico e estético de *claritas* (a imagem do “grande-meio-dia”) e no sentido de uma comunicação impetuosa dirigida ao leitor, traduzindo uma “vontade incondicional de se fazer entender”. Haveria, portanto, um monologar orientado para a comunicação. No quarto parágrafo de “Por que escrevo tão bons livros” de *Ecce Homo*, Nietzsche comenta seu estilo com uma irrestrita falta de modéstia, ressaltando, contudo, a idéia de “comunicação” como fundamental na sua “arte de estilo”: “*Comunicar* um estado, uma tensão interna de *pathos* por meio de signos, incluído o *tempo* desses signos – eis o sentido de todo o estilo; e considerando que a multiplicidade de estados interiores em mim é extraordinária, há em mim muitas possibilidades de estilo” ¹⁸¹. A comunicação supõe, contudo, que “haja ouvidos – que haja aqueles capazes e dignos de um tal *pathos*, que não faltem aqueles com os quais é *possível* comunicar-se -...” ¹⁸².

Retornando às “características” de estilo relacionadas por Gauger, a *objetividade* diz respeito à concisão do estilo e a uma utilização não-retórica da linguagem ¹⁸³.

¹⁸¹ Nietzsche. *Ecce Homo*, tradução de P.C. Souza, pág.85-86.

¹⁸² Idem, *ibidem*.

¹⁸³ Gauger recorre a Ortega y Gasset para definir o sentido de retórica: não seria apenas uma forma autonomizada de linguagem, carregada por rebuscamentos, mas a *inexpressividade* de um estilo de linguagem. Nesse sentido, Nietzsche não faria uma utilização retórica da linguagem, apesar dos “excessos”, por possuir um estilo *expressivo*.

À vivacidade o autor atribui os usos de “chistes”, de “interjeições intercaladas”, de “interespaçamentos”, de palavras em itálico, de reticências como efeito de ressonância do pensamento, da técnica de “avanço por golpes” (da qual o subtítulo de *Ecce Homo – como alguém se torna o que é* – é um exemplo), “avanço por golpes com correções até chegar ao que realmente que dizer”, criando maior proximidade com a fala – como alguém que elabora seu pensamento durante a fala. Todos esses efeitos de *vivificação* do texto e também a *sensualidade* pertencem, de maneira mais abrangente, à *consciência da língua* na qual se incluem a musicalidade e o uso de metáforas ¹⁸⁴, a atenção detalhista à palavra e à expressão, o uso de neologismos, de aspas ¹⁸⁵, de hífens, de palavras justapostas, e o uso não muito freqüente de estrangeirismos (“germanização da palavra”) e de palavras em outra língua, especialmente o francês. Unimos a essa extensa e bem elaborada relação de Gauger a utilização de parênteses e travessões, muito recorrentes em toda a obra de Nietzsche, cujo significado sugere interrupção e distanciamento, às vezes com uso duplo ou triplo de travessões.

Ressalte-se ainda o uso de parábolas, hipérboles ¹⁸⁶ e, em geral, o estilo aforístico ¹⁸⁷ que caracteriza a maior parte de seus escritos, sem que se esqueça da paródia como instrumento de desarme do discurso dominante por meio da ironia. A análise do estilo de Nietzsche, em geral, faz supor um leitor-filólogo, mais

¹⁸⁴ Cf. Sarah Kofman. *Nietzsche et la métaphore*. Paris: galilée, 1983.

¹⁸⁵ Cf. Eric Blondel. As aspas de Nietzsche: Filologia e genealogia. In: *Nietzsche hoje?*, pp.110-139.

¹⁸⁶ Cf. A. Nehamas, *Life as literature*, p.14.

¹⁸⁷ Cf. Müller-Lauter, “Aspectos do estilo aforístico em Nietzsche”, 3º item do artigo: O desafio Nietzsche. *Revista Discurso*, pp.15-19.

do que atento, *perfeito*¹⁸⁸. A análise de estilo de Gauger tendo como exemplo *Ecce Homo*, auxilia a compreender a extrema habilidade de Nietzsche no domínio das possibilidades da linguagem. Esse domínio faz do leitor incauto alguém que compactua diretamente com o que é dito, sem ao menos se dar conta do tom de paródia, das figuras e tipos representativos de determinado ponto de vista que Nietzsche se incumbiu de criar engenhosamente.

Pode-se dizer que em *Ecce Homo* o estilo de Nietzsche se encontra entre a maturidade alcançada ao longo dos anos e os “excessos”¹⁸⁹ que, para alguns intérpretes, são indicadores de seu estado de “pré-demência”.

Talvez Nietzsche seja um dos filósofos que mais tenha dado testemunhos de sua vida pessoal¹⁹⁰, e isso é notado não só nas correspondências com amigos (fonte comum de pesquisa e comentário da vida não apenas de filósofos), ou de *Ecce Homo* (ao qual são aderidos esboços¹⁹¹), mas também em suas obras¹⁹²,

¹⁸⁸ Assim diz Nietzsche, no prefácio de *Aurora*: “Meus amigos pacientes, este livro deseja somente leitores e filólogos perfeitos: *aprendam* a me ler bem”. No prefácio a *Genealogia da Moral*, Nietzsche comenta a “dificuldade” de leitura de suas obras, que não são fáceis mesmo para quem tenha “alguma aplicação na leitura”. Em alguns casos, diz ele, “a forma aforística traz dificuldade... Bem cunhado e moldado, um aforismo não foi ainda ‘decifrado’, ao ser apenas lido: deve ter início, então, a sua *interpretação*, para a qual se requer uma arte da interpretação... É certo que”, continua mais adiante Nietzsche, “ao praticar desse modo a leitura como *arte*, faz-se preciso algo que precisamente em nossos dias está bem esquecido – e que exigirá tempo, até que minhas obras sejam ‘legíveis’-, para o qual é imprescindível ser quase uma vaca, e não um ‘homem moderno’: o *ruminar* (wiederkäuen) ...” (tradução de Paulo C. Souza, pág.16-17).

¹⁸⁹ Os excessos dizem respeito: a uma avaliação desmedida de si mesmo e de suas obras; discrepâncias entre datas que são relatadas como se fossem próximas, mas que no tempo ocorreram com grande distância; fantasias quanto a sua origem “nobre” polonesa; e, em geral, o tom de “imodéstia” do qual falaremos mais detalhadamente.

¹⁹⁰ No início de *Ecce Homo*, Nietzsche diz: “Na antevisão de que dentro em breve terei de me apresentar à humanidade com a mais difícil exigência que jamais lhe foi feita, parece-me indispensável dizer *quem sou eu*. No fundo se poderia sabê-lo, pois não me ‘deixei sem testemunho’”. (Trad. De Rubens R. Torres Filho, pág.373, *Prólogo*, 1.

¹⁹¹ H.-M. Gauger (in: O estilo de Nietzsche. Exemplo: *Ecce Homo*, pp.49-50) fala da rapidez com que *Ecce Homo* foi escrito: menos de três semanas. A primeira versão foi concluída em 15/10/1888. Segundo afirma, a partir de Montinari, vários acréscimos e correções foram feitos posteriormente até 02/01/1889. Teria também existido uma espécie de “*Ecce Homo primitivo* um auto-retrato subdividido em onze seções, que Nietzsche escreveu durante a correção do *Crepúsculo dos Ídolos*”.

¹⁹² O próprio Nietzsche refere-se a terceira e quarta *Extemporânea*, dizendo (In: *Ecce Homo*: As Extemporâneas, 3, tradução de Paulo C. Souza): “Agora que olho para trás e revejo de certa distância as condições de que esses escritos são testemunhos, não quero negar que no fundo falam apenas de mim. ‘Wagner em Bayreuth’ é uma visão do meu futuro; mas em ‘Schopenhauer como Educador’ está inscrita minha história mais íntima, meu *vir a ser*”.

nos prefácios de suas obras¹⁹³ e em uma surpreendente autobiografia escrita com a “sinceridade” e o “estilo ingênuo” de um jovem de 14 anos. Não fosse a mutilação do texto, ocorrida também em seus diários e em *Ecce Homo*; as “páginas arrancadas” que desapareceram e as “correções” feitas por sua irmã¹⁹⁴, seriam de muito interesse a comparação entre esses dois escritos – *Aus meinem Leben* e *Ecce Homo* – com o intervalo exato de 30 anos entre eles.

Por fim, uma última dificuldade relacionada aos intérpretes de sua vida e de *Ecce Homo* em particular, cujo estudo torna-se de fundamental importância para um conhecimento que revele os contrastes entre vida pessoal e obra, ou ainda entre vida pessoal e a obra escrita sobre sua própria vida¹⁹⁵.

Essas dificuldades circunscrevem os limites de nossa abordagem de *Ecce Homo*. Como passagem para os itens específicos sobre a autobiografia e a “adaptação” do filósofo a esse gênero, procuraremos ressaltar algumas reflexões iniciais e circunstanciais à obra a partir das seguintes questões: seria *Ecce Homo* um livro preparatório para a “transvaloração de todos os valores” com a característica de um “epitáfio”? Qual a importância da doença que acometia Nietzsche e da situação de “pré-colapso mental” para a concepção da obra?

¹⁹³ Os prefácios às obras: *O nascimento da tragédia* (1886); *Humano, demasiado humano* (1886); *Aurora* (1886); *Gaia Ciência* (1886); *Para a genealogia da moral* (1887); fazem parte do projeto editorial de Nietzsche que fez com que ele readquirisse seus direitos autorais retirando-os de seu editor. Com a posse destes, ele faz uma segunda edição das quatro primeiras obras acima relacionadas, aderindo-lhes novos prefácios (de 1886). (*A Genealogia da Moral* se incluiu nesse projeto). Nesses prefácios, Nietzsche realiza não só uma crítica da obra, mas também uma autocrítica e, em alguns deles, desenvolve a relação entre doença, convalescença e pensamento filosófico. No prefácio à *Genealogia da Moral* (tradução de Rubens R. Torres Filho, pág.306), ele dá um pequeno testemunho sobre quando surgiu a questão que se impôs como um “a priori” em sua vida: a origem do bem e do mal. Um “a priori”, desde então, “imoral” ou ao menos “imoralista”, diz Nietzsche: “De fato, já quando rapaz de treze anos, o problema da origem do mal me perseguia: foi a ele, em uma idade em que se tem ‘metade brinquedos de criança, metade Deus no coração’, dediquei meu primeiro brinquedo literário, meu primeiro exercício de escrita – e, no tocante à minha ‘solução’ do problema daquela vez, dei a Deus, como é justo, a honra, e fiz dele o pai do mal”.

¹⁹⁴ Cf. Hans Gerald Hödl. Dichtung oder Wahrheit? Einige vorbereitende Anmerkungen zu Nietzsches erster Autobiographie und ihrer Analyse von H.J. Schmidt. In: Nietzsche-Studien, B.23, pp.285-306. Especialmente pp.292-298.

¹⁹⁵ Cf. Biografia sobre Nietzsche de Curt Paul Janz.

Deve-se desprezar *Ecce Homo* por ter sido escrito à “beira da demência” e, com isso, considerar apenas outros escritos pessoais ou textos que revelem melhor sua personalidade? Sem a pretensão de realizar uma reflexão exaustiva sobre essas questões, propomo-nos apenas comentá-las a partir dos pontos de vista diversos de alguns intérpretes.

Preocupado com a relação entre vida e obra, Christoph Türcke¹⁹⁶ parte da constatação da demência que acometeu Nietzsche em seu quadragésimo quarto ano de vida. Ele rejeita explicitamente a autobiografia “escrita à beira da demência”¹⁹⁷ e opta pela tarefa de demonstrar que há outra autoconfissão, a seu ver de maior importância, que foi escrita em um momento de alegria e de felicidade (quando Nietzsche descobre Sils-Maria e se encontra, pela primeira vez, com Lou Salomé), com uma distante “lucidez” do período pré-cólapse. Trata-se do aforismo “O louco”, e, segundo Türcke, talvez o próprio Nietzsche não tenha se dado conta da intensa autoconfissão que nele se encontra.

A “rejeição” a *Ecce Homo* se une às considerações de Nietzsche sobre sua doença como verdadeiros “testemunhos de vigor” por meio dos quais ele alcançaria uma “compreensão tanto filosófica quanto fisiológica da doença”¹⁹⁸. Türcke também comenta os prováveis diagnósticos da doença que acometeu Nietzsche.

Em outro extremo, Hans-Martin Gauger¹⁹⁹ considera *Ecce Homo* – essa

¹⁹⁶ C. Türcke. *O Louco e a mania de razão*.

¹⁹⁷ Idem, pág.17. Expressão utilizada pelo autor com relação à questão “Por que sou um destino” que finaliza *Ecce Homo*.

¹⁹⁸ Idem, pág.13.

¹⁹⁹ H.-M. Gauger em seu artigo sobre o “Estilo de Nietzsche. Exemplo: *Ecce Homo*”.

“espécie de autobiografia” que “silencia sobre muitas coisas” ²⁰⁰ – como produto de um grande estado de ânimo, escrito num momento de total euforia. Cita, nesse sentido, uma carta de Nietzsche ao editor Naumann, escrita dois dias após a conclusão da versão escrita em menos de três semanas (“versão de outubro”), na qual diz: “Ocorre que estive, nas últimas semanas, inspirado da maneira mais feliz imaginável, graças a um bem-estar incomparável, único na minha vida, graças igualmente também a um outono maravilhoso e à acolhida delicadíssima que experimentei em Turim” ²⁰¹.

A “função preparatória” de *Ecce Homo* no contexto do projeto para a “transvaloração dos valores” – do qual *Anticristo* seria o primeiro de quatro outros livros ²⁰² - é lembrada por Gauger ao citar outro trecho da mesma carta ao editor Naumann: “Convenci-me completamente de que ainda necessito de um escrito, de um escrito *preparatório* no mais elevado grau, para poder vir a público, mais ou menos um ano depois, com o primeiro livro da transvalorização” ²⁰³.

É interessante notar nesses dois comentários opostos a preocupação com o “estado de ânimo” de Nietzsche – aliado ao local de estadia – como uma espécie de critério para a avaliação de seus escritos. Para Tücker, o estado de *alegria* – que ele atribui à descoberta de Sils-Maria e ao encontro com Lou Salomé – e de lucidez faz do aforismo “O Louco” um escrito privilegiado, tendo-se em vista a autoconfissão do filósofo. Já Gauger, embora duvide da forma de *Ecce Homo* segundo a classificação de “autobiografia”, não vê problema quanto ao estado de

²⁰⁰ Idem, pág.49.

²⁰¹ Ibidem, pág.50. (Carta descrita à 6 de novembro de 1888).

²⁰² Em carta a Franz Overbeck (outubro de 1888), Nietzsche fala igualmente da composição em quatro livros do projeto de “transvaloração dos valores”, dos quais o primeiro se encontrava pronto.

²⁰³ Ibid., pág.49.

pré-colapso em que foi escrita, atribuindo, mormente à “versão de outubro” – escrita em Turim -, a *alegria* ou mesmo a *euforia* de um período benéfico – certamente, tendo-o em vista como um intervalo de superação da doença.

Quanto ao projeto de “transvaloração dos valores”, podemos citar de passagem uma indicação de Paulo César Souza ²⁰⁴, na qual confere relevância, por outro lado, ao processo de deterioração da doença: “Uma finalidade de Nietzsche em *Ecce Homo*”, diz ele, “é anunciar a iminente ‘tresvaloração’ ²⁰⁵ dos valores’, que ele já não parece conceber como um processo, mas como seu derradeiro ato pessoal”. O anseio por “inaugurar uma nova época” recorrendo a algumas medidas “práticas” (tais como “marcar data para o acontecimento” – passagem do ano de 1890 – ou “instituir um novo calendário”) estaria, segundo Souza, eivado por uma “exacerbação patológica”.

Próximo ao que diz Souza, Maria Cristina Franco Ferraz, em “*Ecce Homo*: genealogia e epitáfio” ²⁰⁶, investe na trajetória: procedência genealógica (pai e mãe); “ótica do doente”; e tarefa pessoal a ser realizada: “transvaloração dos valores”. A “ótica do doente” é avaliada via genealogia pessoal: procedência da doença herdada do pai ou, ao menos, a forte impressão causada em Nietzsche pela doença paterna e a “decadência” em vida pelo lado materno. A morte do pai e do irmão Joseph; as dificuldades de relacionamento com a mãe e a irmã (e, por extensão, com as mulheres); a morte como instância que se afirma no próprio

²⁰⁴ P.C. Souza, in “Introdução” à tradução de , *Ecce Homo*, pág.15.

²⁰⁵ Como tradutor, Souza, opta por “tresvaloração” e não “transvaloração” ou ainda “tranvalorização”.

²⁰⁶ M.C. Franco Ferraz. *Nietzsche. O bufão dos deuses*, pp.133-198.

título *Ecce* ²⁰⁷; e, por fim, sua “auto-imolação” dionisiaca, faz de seus relatos autobiográficos o início da trajetória que associa sua filosofia a um crescente isolamento, a um “rito de sacrifício” que culmina, efetivamente, com a morte. Para a autora, o título *Ecce Homo* corresponderia à inscrição sobre a lápide de seu túmulo. Esse caminho de muitos percalços só seria sublimado a partir da tarefa da “transvaloração dos valores”, possível pelo viés da perspectiva do doente, permitindo-lhe estabelecer uma genealogia dos valores e proceder à sua avaliação.

A interpretação de Franco Ferraz auxilia a compreensão da nossa questão inicial, em resposta a Conway. Há, de fato, a descrição, no início de *Ecce Homo*, das ascendências paterna e materna de Nietzsche. Deve-se ter em vista, porém, que na recorrência à árvore genealógica de sua família há também passagens suspeitas, por exemplo, aquela na qual Nietzsche se atribui um parentesco com a nobreza polonesa, que, ao ser investigado, posteriormente por biógrafos, mostrou-se inexistente ²⁰⁸. O “caso histórico” que Nietzsche apresenta nessa genealogia é, portanto, permeado de algumas “fantasias”, “imprecisões” ²⁰⁹, além de um proposital “ocultamento” de fatos de sua vida. Temos, contudo, como referência, que tanto a questão da “sinceridade” de seu relato quanto à “verdade” histórica de suas outras investigações genealógicas estão sob o entendimento *perspectivista*,

²⁰⁷ Franco Ferraz se reporta (in: *Nietzsche. O bufão dos deuses*, pág.187-190) ao significado da palavra latina *ecce* tal qual era utilizada em alemão: “uma *jährliche Totengedenkfeier*, ou seja, uma solenidade anual em memória de um morto”. A autora investiga também o significado pessoal para Nietzsche ao assistir esse tipo de solenidade.

²⁰⁸ Cf. M.C. Franco Ferraz, *idem*, pág. 29 e 30.

²⁰⁹ Cf. Biografia de C.P. Janz Sobre Nietzsche, na qual, o autor comenta o episódio narrado por Nietzsche em *Ecce Homo* – “Humano, demasiado humano”, pág.11: “Esse cruzamento dos dois livros – a mim me pareceu ouvir nele um ruído ominoso. Não soava como se duas *espadas* se cruzassem?” . Nietzsche refere-se ao envio a Wagner de *Humano, demasiado humano* e ao texto do Parsifal que Wagner teria lhe enviado simultaneamente. Segundo o autor, o episódio “simultâneo” teria ocorrido com o intervalo de uma ano.

ou seja, não existe a sinceridade ou a verdade, mas pontos de vista múltiplos, agindo em confronto ou em cooperação ²¹⁰.

Ainda com relação a Conway, perguntávamo-nos a respeito do uso do vocabulário imoral em *Ecce Homo*. O autor afirma que na *Genealogia da Moral* (esse o escrito ao qual Conway dirige suas considerações), “bem” e “mal” são substituídos por “saúde” e “doença”, o que permitiria a Nietzsche criticar esses valores, sem julgá-los a partir do mesmo ponto de vista, utilizando-se das mesmas palavras ²¹¹. Mas, em *Ecce Homo*, há, por um lado, uma doença de fato que não está exatamente no lugar da acepção moral de “mal”; e, por outro lado, há um anseio de superação da doença nos períodos de convalescença e de restabelecimento da “saúde” que não vêm substituir, em seu reverso, a idéia de “bem”. E, por fim, uma outra “pirueta” nietzschiana transforma a doença que o acometia de fato em um motivo além-do-estritamente-pessoal. Tanto em *Ecce Homo* como nos “prefácios” de 1886, Nietzsche torna a “doença” o motor para uma compreensão filosófica mais potente, cujo vigor é proclamado na realização de sua tarefa pessoal “titânica”: a crítica dos valores e a “transformação de todos os valores”. No prefácio a *Humano, demasiado humano* (escrito em Niza, primavera de 1886, 1), o “velho imoralista” ainda fala de maneira “imoral”, “extramoral”, “além de bem e mal”, mas, nesse caso e em *Ecce Homo*, o vocabulário da sintomatologia realçado por Conway (junto ao método crítico

²¹⁰ Cf. W. Müller-Lauter. A doutrina de Nietzsche da vontade de poder, item 10: “A vontade de poder como interpretação”.

²¹¹ Segundo Conway, Nietzsche nunca teria indicado o caminho que leva “além do bem e do mal”, muitas vezes ele tentou indicar o caminho para um vocabulário crítico e não moral: os preconceitos morais são sintomas de vários graus de saúde e de decadência ... Assim, Nietzsche se move para além de bem e mal traduzindo e adotando a sua filosofia crítica para um vocabulário e categorias de sintomatologia: saudável *versus* doente toma o lugar de bom *versus* mal ... Sintomatologia tomou o lugar do moralismo: não se pode culpar o doente por ser doente. (Leitura a partir das págs.321 e 322 do texto original).

revisado) possui uma função diferente daquela cuja intenção, segundo o autor, era a de não utilizar os mesmos termos da tradição moral, da filosofia a da religião.

A compreensão da “doença” como a “grande saúde” – uma saúde que permite “tirar proveito da própria doença” -, segundo diz Nietzsche ²¹², é o “diagnóstico” comum às interpretações dos autores aos quais nos referíamos. Assim, por exemplo, diz Tücke ²¹³: Nietzsche reconhece-se “tanto marcado pela doença quanto independente dela”; e, da mesma forma: “Doença é em Nietzsche uma experiência individual e uma motivação filosófica”. Nesse sentido, o próprio Nietzsche diz: “Fiz de minha vontade de saúde, minha filosofia” ²¹⁴.

Em *Humano demasiado humano* (aforismo 289), Nietzsche fala sobre o “valor da doença”: “O doente deitado em seu leito descobre às vezes que normalmente está doente de seu emprego, de seus negócios ou de sua sociedade, e que por causa deles, perdeu toda reflexão sobre si mesmo: ele tira esta sabedoria do próprio ócio a que sua doença o condena” ²¹⁵.

Em “Por que sou tão sábio”, Nietzsche estabelece sua relação com a doença, passando pelo martírio que o acometia, pelos períodos de restabelecimento e pela inevitável “decadência” ²¹⁶ que se alternava, no decorrer dos anos, com períodos de restabelecimento. Segue-se uma pequena “cartilha de *auto-defesa*” (em “Por que sou tão inteligente”) sobre os hábitos desenvolvidos a

²¹² Nietzsche, *Ecce Homo* – “Por que sou tão sábio”.

²¹³ C. Tücke, *O Louco e a mania de razão*, pág.11 e 13.

²¹⁴ Nietzsche, *Ecce Homo* – “Por que sou tão sábio”, pág. 48.

²¹⁵ Aforismo citado por M.C. Franco Ferraz, in: *Nietzsche. O bufão dos deuses*, pág.49.

²¹⁶ Cf. O. Giacóia Jr. (In: *O Anticristo e o romance russo*, pág. 6 e 7): “Em seu sentido amplo, *décadence* significa, para Nietzsche, um fato fisiológico ... (que) se manifesta como declínio, deformação, corrupção, desagregação, que são, para Nietzsche consequências tão necessária da vida quanto fenômenos de crescimento ... é necessário considerá-la (a *décadence*) antes de tudo como *processo*, não como estado ou resultado.

partir desses estados, com relação à alimentação, ao local, ao clima e à distração. E, ao final, a grande fórmula de superação da doença (“a obra máxima da arte de preservação de si mesmo”) que faz Nietzsche chegar a afirmar: “Falta-me qualquer traço doentio; mesmo em tempo de severa doença não me tornei doente”²¹⁷: *o amor-de-si, o cultivo-de-si*²¹⁸.

A “má herança paterna” significou, portanto, para Nietzsche, tal como ele relata, uma ajuda no “tempo certo”: corroborando uma autocrítica na mesma época em que tinha com relação à arte de Wagner uma forte necessidade de “entorpecimento”. Isto ocorria, segundo diz, por “ignorância” e “juventude”. Da mesma maneira, a doença agiu contra o “pessimismo” e o “ressentimento”²¹⁹: duas “inclinações naturais” do doente comum e, na crítica nietzschiana, do homem moderno.

Por outro lado, a doença marcada pela herança paterna – uma “predestinação a uma morte temporã” -, ganhando um sentido amplamente positivo, contribui também para a descoberta do “EU” que se encontrava quase “soterrado e emudecido” pelos “EUS” das leituras. Ou seja, a doença torna-se condição da própria possibilidade de um surgimento de uma narrativa pessoal, embora não se confunda com a questão da identidade, tal qual veremos mais adiante.

²¹⁷ Nietzsche, *Ecce Homo* – “Por que sou tão inteligente”, pág. 77 e 78.

²¹⁸ Idem, ibidem, pág.75.

²¹⁹ Nietzsche diz (In: *Ecce Homo* – “Por que sou tão sábio”, págs.48 e 53): “... foi durante os anos de menor vitalidade que *deixei* de ser um pessimista”, e “Estar livre do ressentimento, estar esclarecido sobre o ressentimento – quem sabe até que ponto também nisto devo estar grato à minha longa enfermidade!”.

Na parte de *Ecce Homo* dedicada a *Humano, demasiado humano*, obra que Nietzsche intitula “monumento de uma crise”, encontra-se o relato de “libertação” do “EU” das “doenças da modernidade” – o idealismo, o pessimismo -, ao mesmo tempo em que elege a doença de fato como uma grande contribuidora para essa libertação. Assim ele se expressa com relação à doença: “libertou-me lentamente”; “causou uma inversão dos meus hábitos”; “ordenou-me esquecer”; “me presenteou com a *obrigação* à quietude, ao ócio, ao esperar e ser paciente...Mas isso significa pensar!”. A partir de então, diz ele: “estava salvo dos livros”; “aquele EU mais profundo, quase enterrado ²²⁰, quase emudecido sob a constante *imposição de ouvir* outros EUS (- isto significa ler!), despertou, lentamente, tímida e hesitantemente – mas enfim *voltou a falar*”. E, por fim: “Nunca fui tão feliz comigo mesmo como nas épocas mais doentias e dolorosas de minha vida: basta olhar *Aurora*, ou *O andarilho e sua sombra*, para compreender o que foi esse retorno a *mim*: uma suprema espécie de *cura*!” ²²¹.

No prefácio à mesma obra, escrito em Sils-Maria, em setembro de 1896, Nietzsche apresenta o segundo volume como uma “doutrina da saúde” que ele se permitiria recomendar aos jovens intelectuais (os “espíritos livres” fictícios que lhe serviram de “companhia” na falta de seus amigos e a quem é dedicada a obra) como uma “disciplina espontânea”.

²²⁰ A metáfora do “subterrâneo” (tendo, provavelmente, relação com a leitura de Dostoiévski) que se alterna com a imagem do “topo”, está presente também no prefácio de *Aurora*, escrito no mesmo ano, e relacionado também à superação da doença.

²²¹ Todas as citações fazem parte do capítulo de *Ecce Homo* dedicado à obra *Humano, demasiado humano*, pág. 110.

A “má herança” paterna como anúncio de morte prematura ²²², por um lado, e a “decadência” por parte da mãe, ganham uma conotação positiva: a primeira com o caráter de uma reeducação e restabelecimento de uma individualidade liberta; a segunda, também como um aprendizado essencial para o seu pensamento: saber “*deslocar perspectivas*”.

Tratemos nesse momento de alguns aspectos gerais de *Ecce Homo*, buscando circunscrever uma peculiaridade: a “imodéstia”. O nosso propósito é de iniciar uma reflexão tendo como referência alguns apontamentos feitos a partir da leitura de *Ecce Homo*, relacionando, ao mesmo tempo, essa obra às questões específicas que costumam orientar o relato autobiográfico. O trajeto para essas questões será designado a partir dos seguintes subtítulos: “a estrutura da obra”, “a questão da identidade”, “a sinceridade do relato”, “a relação entre vida e obra”, “o ‘pacto’ com o leitor”, e, por fim, “se o relato nietzschiano é auto-confissão, auto-conhecimento, justificação de si mesmo ou busca por reconhecimento”. Como conclusão, retomaremos a questão do vocabulário *imoral*, já comentado anteriormente, na tentativa de relacioná-lo à *imodéstia* – sendo essa uma das principais características, por assim dizer, “formais”, do relato de Nietzsche sobre si mesmo.

Com relação à estrutura da obra, *Ecce Homo* possui uma introdução (subdividida em quatro partes), uma epígrafe e quatro seções ²²³: “por que sou tão

²²² Cf. M.C. Franco Ferraz, In: Nietzsche. O bufão dos deuses, págs.133, 153, 158, 163, 169, 176, 177, a respeito da importância do pai e de sua morte prematura para Nietzsche.

²²³ Cf. H.-M. Gauger, O estilo de Nietzsche. Exemplo: *Ecce Homo*, pág.50.

sábio” (subdividida em 8 partes), “Por que sou tão esperto”²²⁴ (subdividida em 10 partes), “Por que escrevo livros tão bons” (com seis subdivisões) – parte que englobaria a exposição de 10 de suas obras em seqüência cronológica (*O Nascimento da Tragédia; As Considerações Extemporâneas; Humano, Demasiado Humano; Aurora; A Gaia Ciência; Assim Falou Zaratustra; Além de Bem e Mal; Para a Genealogia da Moral; Crepúsculo dos Ídolos e O Caso Wagner*), e, ao final, “Por que sou um destino” (com 9 subdivisões).

O subtítulo de *Ecce Homo – como alguém se torna o que é (wie man wird, was man ist)*²²⁵ – nos conduz à questão da identidade. Essa frase que Nietzsche empresta da obra *Píticas* (II, v. 73) de Píndaro: “torna-te o que aprendes a ser”, foi por ele citada diversas vezes, segundo comenta Franco Ferraz²²⁶.

Em “Por que sou tão esperto”, subdivisão 9, Nietzsche revela o subtítulo como uma pergunta à qual não pode mais deixar sem resposta. A resposta se relaciona à “obra máxima da arte da preservação de si mesmo – do *amor de si* ...-“²²⁷. O tradutor, Paulo César Souza, dá à palavra escolhida por Nietzsche – *Selbstsucht* – a significação de “amor de si”, lembrando que os dicionários dão como sinônimo dessa palavra em alemão os termos *Egoismus e Selbstdisziplin. Sucht*, segundo diz, quer dizer “anseio, vício, doença, mania”. Na composição com

²²⁴ Nesse caso, discordamos da tradução de P.C. Souza – “Por que sou tão inteligente” – e adotamos a de R. R. Torres Filho – “Por que sou tão esperto”-, por considerarmos essa tradução mais apropriada para a palavra alemã *Klug*.

²²⁵ Traduzindo dessa maneira por P.C. Souza: “como alguém se torna o que é” (da mesma maneira M.C. Franco Ferraz). R.R. Torres Filho traduz: “como tornar-se o que se é”. Por acompanharmos a tradução completa de *Ecce Homo* feita por Souza, citaremos à sua maneira o subtítulo.

²²⁶ M.C. Franco Ferraz, *Nietzsche. O bufão dos deuses*, pág. 138, nota 2: “Bastante marcado por esta frase, que retoma em parte no subtítulo – o que vai dar “torna-te aquele que és” -, Nietzsche a cita diversas vezes. Utiliza-a, por exemplo, como divisa para seu trabalho concluído no final de julho de 1867, *De fontibus Diogenes Laertii*”; igualmente, em uma carta a Erwin Rohde datada do início de fevereiro (1-3) de 1868 (cf. *Briefe* 2, p.247) e nas cartas a Lou von Salomé de junho e do final de agosto de 1882 (cf. *Briefe* 6, p.203 e p.247). Tal frase se tornará seu lema e o de Zaratustra”.

²²⁷ Tradução de P.C. Souza, pág.75. No texto original: “das Meisterstück in der Kunst der Selbsterhaltung – der Selbstsucht”.

o *Selbst*, contudo, haveria um empobrecimento semântico se fosse seguir os sinônimos oferecidos pelo dicionário. É interessante notar como uma pequena dificuldade de tradução pode nos conduzir a certos raciocínios que talvez não nos fossem sugeridos pelo próprio original, pois nesse caso, a escolha do tradutor por “amor de si” pode constituir um deslize que faz evocar essa própria noção no contexto da história da filosofia e, da qual certamente, Nietzsche discorda, por ele haver concebido um significado próprio e mais abrangente de “amor”. Se ele, nessa passagem, quisesse utilizar o próprio significado que confere a esse conceito, tudo ficaria mais claro, mas parece preferir “brincar” propositalmente com as palavras cujo prefixo é “*selbst*” (“*Selbstlosigkeit*”, “*Selbstligkeit*”) , e com o trocadilho entre as palavras compostas pelo mesmo prefixo “*Selbstsucht*” e “*Selbstzucht*”. O termo *selbst* ²²⁸ que em português, remete à noção de “identidade” – ao “si mesmo” – é também citado em latim (*ipse*), dando forma, na versão latina, à expressão “cara” a toda a filosofia: *nosce te ipsum* (conhece-te a ti mesmo). Mas, retornando à tradução de “*Selbstsucht*” por “amor de si”. Na tradição filosófica que se inicia com Aristóteles, passando por Tomás de Aquino, por Malebranche ou Rousseau até Scheler, a expressão “amor de si” (em alemão, mais precisamente, *Eigenliebe*) é empregada contra a expressão “amor próprio” – este sim sinônimo de egoísmo, ao qual se adequam a vaidade e o orgulho. O “amor de si”, ao contrário, estaria mais próximo do “amor aos outros”. A expressão só existiria, portanto, por ser afirmada contra o sentido egoísta de “amor próprio”. O significado que Nietzsche confere ao “amor” – o “*amor fati*” – vai além do “amor

²²⁸ R. R. Torres Filhos (In: tradução de Nietzsche para a coleção *Os Pensadores*, 1ª edição, pág.148) traduz o advérbio *selbst* que, em alemão, pode ser substantivado, por *si-mesmo*, preferindo não utilizar substantivos correspondentes no português, tais como “identidade” ou “ipseidade”, por tornar o texto “muito pesado”.

de si” por sustentar um amor entusiástico por tudo o que é manifestação de vida, suprimindo dela as avaliações morais – a partir do que ele pode também incluir seus aspectos mais sofridos e cruéis, sem limitar-se a uma compreensão supostamente altruísta do amor.

Amor fati é a fórmula (*Rezept*) encontrada por Nietzsche para a “grandeza do homem” ²²⁹. No entanto, não é também essa a expressão utilizada por Nietzsche na passagem citada, embora o significado possa ser esse no contexto em que a palavra “*Selbstsucht*” é utilizada. Talvez o mais importante, nesse caso, seja a distinção das “fórmulas”: a sua - “*como alguém se torna o que é*” - do famoso preceito délfico: “*conhece-te a ti mesmo*”. Em exata oposição ao significado de *amor fati* como fórmula para “a grandeza do homem”, o “conhece-te a ti mesmo” é, para Nietzsche, a fórmula para o “empequenecer do homem”. A tarefa nietzscheana, nesse sentido, quer opor-se àquela destinada a Sócrates pelo oráculo de Delfos. Para Nietzsche não interessa saber “o que ele é” para se tornar diferente: “Não quero em absoluto que algo se torne diferente do que é”, diz ele, “eu mesmo não quero tornar-me diferente... Mas assim vivi sempre” ²³⁰.

Essa mesma contraposição já aparecia, anteriormente, no aforismo 366 de *Humano, demasiado humano*, intitulado “Quer um si-mesmo”: “As naturezas ativas, bem sucedidas, não agem segundo a sentença ‘conhece-te a ti mesmo’, mas como se pairasse diante delas o mandamento: *quer* um si-mesmo, e assim *te tornarás* um si-mesmo” ²³¹. Nietzsche, contudo, não “aplica” a si próprio esse

²²⁹ Nietzsche, *Ecce Homo*, tradução de P.C. Souza, pág.78.

²³⁰ Nietzsche, *Ecce Homo* – “Por que sou tão esperto”, Tradução de P. C. Souza, pág. 76.

²³¹ Tradução de R. R. Torres Filho, pág. 148.

“mandamento”. *Querer um si-mesmo* não é igual a *querer ser outro* (diferente de si), como se pode notar a partir das duas últimas citações. Mas, compare-se com o que ele diz um pouco antes de afirmar não querer ser diferente: “Não tenho na lembrança a recordação de haver alguma vez feito esforço – nenhum traço de *luta* pode ser apontado em minha vida, sou o oposto da natureza heróica. ‘Querer’ algo, ‘empenhar-se’ por algo, ter em vista um ‘fim’, um ‘desejo’ – nada disso conheço por experiência própria” ²³². A fórmula do “*amor fati*” se repete, coincidindo com o lema: “suportar o necessário”, sem desejar que o passado tenha sido diferente e o futuro também o possa ser.

Mas a tarefa que Nietzsche procura empreender, embora “brotada” sem esforço, requer para si uma tal capacidade de desdobramento de “perspectivas” e de oposição entre elas, que se torna preciso redimensionar o que seja o “suportar o necessário”.

Na mesma subdivisão 9 do capítulo “Por que sou tão esperto”, Nietzsche alega a necessidade de se possuir múltiplas faculdades coexistindo num só sujeito: “Para a tarefa de *tresvaloração dos valores*, eram necessárias talvez mais faculdades do que as que jamais coexistiram em um só indivíduo, sobretudo também antíteses de faculdades, sem as quais estas se poderiam obstruir, destruir. Hierarquia das faculdades; distância; a arte de separar sem incompatibilizar; nada misturar, ‘nada conciliar’; uma imensa multiplicidade, que no entanto é o contrário do caos – esta foi a pré-condição, a longa e secreta lavra de meu instinto” ²³³.

²³² Nietzsche, *Ecce Homo*, tradução de P. C. Souza, pág. 76.

²³³ Idem, *ibidem*.

A hipótese do sujeito como multiplicidade em Nietzsche é comentada por Ricoeur ²³⁴: “Nietzsche não diz dogmaticamente – embora aconteça também que o faça – que o sujeito é multiplicidade; ele *tenta* essa idéia; joga, por assim dizer, com a idéia de uma multiplicidade de sujeitos lutando entre eles...”.

Se substituirmos essa multiplicidade de sujeitos por multiplicidade de *perspectivas* e de *interpretações*, teríamos ainda a questão de “quem” interpreta. Segundo Müller-Lauter ²³⁵ essa não seria uma “questão autorizada” na interpretação de Nietzsche, porque suporia sempre a existência de um “algo” que interpretasse. A interpretação, segundo comenta esse autor, tendo em vista o conceito de “vontade de poder” nietzschiano, não necessitaria de um interpretante, porque a “interpretação subjetiva” já viria perpetrada por uma multiplicidade de outras interpretações. Nesse sentido, seria também errôneo supor, além de um interpretante (*quem* interpreta), o perspectivismo nietzschiano ligado ao domínio do subjetivo. Müller-Lauter cita uma passagem de 1885, na qual Nietzsche diz: “O pensamento... emerge em mim – de onde? Por meio de que? Não o sei. Ele vem, independentemente de minha vontade costumeiramente envolto e ensombrecido por uma multidão de sentimentos, desejos, aversões, também de outros pensamentos ... Nós o extraímos de tal multidão, limpamo-no, colocamo-lo sobre seus pés ... *quem* faz isso tudo – não o sei, e sou aqui seguramente mais espectador de que causa desse processo ... Que em todo pensar parece tomar parte uma multiplicidade de pessoas - : Isso não é, de maneira alguma fácil de

²³⁴ P. Ricoeur, *O si-mesmo como um outro*, pág.27.

²³⁵ W. Müller Lauter, *A doutrina de Nietzsche de Vontade de Poder*, Tradução de O. Giacóia Jr., pág.42.

observar, somos fundamentalmente mais fortes no inverso, ou seja, ao pensar, não pensar no pensar ²³⁶”.

Também sob o ponto de vista do “Eu” que narra – de Nietzsche narrador de sua própria vida – encontramos igualmente o caráter de multiplicidade do “Eu”, por exemplo, nas ambigüidades e contradições com as quais lida seu “pensar”, das várias denominações que Nietzsche atribui a si mesmo e do “uso” infinito de máscaras. Isto é, haveria permanentemente uma negação, para dizer em termos gerais, do “Eu” absoluto ou unívoco, que se conhece e se dá a conhecer plenamente. Tratando-se de Nietzsche, não poderíamos, portanto, recorrer à fórmula de Rimbaud – *Je est un autre* – para falar da instância narrativa que se desdobra, a não ser com uma pequena modificação: *Je est bien d'autres*.

Alexander Nehamas ²³⁷ comenta a idéia do “sujeito como multiplicidade”, uma idéia que aparece constantemente na *Vontade de Potência*, como um processo de criação. Lembra Proust, para quem, a descoberta da “verdadeira vida” só pode ser alcançada pela mediação da escrita. A escrita revela o “Eu” que se constitui de maneira múltipla ao longo do tempo que se lembra por meio da própria escrita. Em Nietzsche, há igualmente a relação ambígua entre descobrir e criar, relação que supõe a vontade de potência unida à fórmula do amor *fati*. “A criação do sujeito corresponde à capacidade de desenvolver essa habilidade ou vontade, em aceitar a responsabilidade por tudo o que fizemos e por admitir o que em qualquer caso é verdadeiro: que tudo o que fizemos realmente constitui o que

²³⁶ Idem, *ibidem*.

²³⁷ Alexander Nehamas, *Nietzsche. Life as literature*, p.188.

cada um de nós é” ²³⁸. Não há uma unidade pressuposta, mas aquilo que se desenvolveu e tornou alguém o que é, por isso dificilmente podemos falar de “sinceridade”.

Na carta, já citada anteriormente, ao editor Naumann, de 6 de novembro de 1888, Nietzsche acrescenta: “Assim solucionei uma tarefa *extremamente difícil* – a saber, narrar minha própria pessoa, os meus livros, as minhas opiniões, fragmentariamente a minha vida, à medida que isso se fazia necessário” ²³⁹. Essa difícil tarefa, como foi dito, está em conjunção com a tarefa “gigantesca” da “transformação dos valores”. Por que era necessária essa sua auto-apresentação e de seus escritos é um assunto que trataremos mais adiante. Procuramos agora por um indicativo de “sinceridade”.

A vida de Nietzsche, segundo afirma na carta, não é narrada como um todo, mas “fragmentariamente” e à medida que se tornava “necessário” narrar. Ora, não há aqui, ao menos nessa passagem, qualquer alusão ao “ser sincero”, e, podemos supor, pelo já visto, que dificilmente essa pretensão irá se pôr. Pois a possibilidade de conhecimento e a interpretação sob o ponto de vista prismático do *perspectivismo*, impedem que haja a pretensão de se ser absolutamente sincero ou, em outros termos, ser verdadeiro consigo e com os outros de maneira integral. O sujeito que narra – ao menos na narrativa autobiográfica, ele se manifesta, mesmo que de maneira múltipla – não possui o conhecimento integral de si próprio, nem da realidade que o engloba. Pela definição que Nietzsche dá de

²³⁸ Idem, idem.

²³⁹ Carta citada por H.-M. Gauger, in: O estilo de Nietzsche. Um exemplo: *Ecce Homo*, pág.50.

homem, um ser que é em parte instinto, e, em parte, “filtro” de uma multiplicidade de outras opiniões e interpretações, como se saber como narrador distinto dos outros? Em princípio, não haveria distinção; mas, podemos nos recordar do papel que representou a “doença” no processo de “auto-conhecimento” de Nietzsche e de como ela aparece em sua narrativa: tornando-o liberto de muitas outras interpretações e possibilitando-lhe uma *perspectiva* mais privilegiada. A partir de sua vivência como doente e da superação “espiritual” dela, Nietzsche pode se afirmar diferente e superior em sua interpretação. Ao mesmo tempo, não apresenta uma narrativa coesa, clara e total. Ao contrário, respondendo ao “saber” perspectivo, ela é fragmentada, camuflada em vários disfarces, posicionando-se em distintos e opostos pontos de vista. É o que se espelha, por exemplo, nas afirmações que se seguem.

Embora Nietzsche afirme possuir uma estreita relação com seus escritos ²⁴⁰, como já pudemos comentar anteriormente, ele pode tranqüilamente afirmar o extremo oposto: “uma coisa sou eu, outra são meus escritos” ²⁴¹.

Devemos considerar, nesse momento, outros dois aspectos que ultrapassam o relato de *Ecce Homo*: a “estratégia” nietzschiana da “pessoalidade” e a crítica que ele faz à filosofia, em *Nietzsche contra Wagner*, como um “relato autobiográfico disfarçado”. A citação integral dessa crítica é: “Pouco a pouco foi se tornando claro para mim em que se constituiu até agora toda grande filosofia, a saber, numa autoconfissão de seu autor” ²⁴².

²⁴⁰ Cf. O capítulo de *Ecce Homo* sobre as *Extemporâneas*.

²⁴¹ Nietzsche, *Ecce Homo* – “Por que escrevo tão bons livros”-, tradução de P.C. Suoza, pág.80.

²⁴² Citado por Türcke, in: *O louco e a mania de razão*, pág.9.

Devemos notar que, na verdade, não há bem uma contradição ao considerarmos esses dois aspectos. Ao lermos seus escritos, notamos o tratamento pessoal que Nietzsche confere às suas reflexões. Certas vezes, quando utiliza o pronome pessoal na primeira pessoa no plural – “nós” (que ele também utiliza comumente quando quer enredar o leitor em uma mesma opinião) justifica-se, como nessa passagem do *Crepúsculo dos Ídolos* (“A razão na filosofia, 5): “contraponhamos a isso, afinal, de que modo diferente *nós* (- digo nós por cortesia...)”. Na maior parte das vezes, contudo, a primeira pessoa do singular é mais utilizada. Isso acontece para que possa expressar sua diferença “crítica” para com o discurso “impessoal” da ciência, que pretenderia com a “impessoalidade” de seu discurso realçar o caráter objetivo e universal de suas asserções. Trata-se, portanto, de uma “pessoalidade” estratégica para poder combater o discurso supostamente neutro da ciência. A crítica contra o “relato autobiográfico disfarçado dos filósofos”, ocorre também segundo a estratégia de evitar aquilo que para ele é patente: “nada é absolutamente impessoal no filósofo”²⁴³. Negar a pessoalidade que caracteriza a direção que toma determinado pensamento significaria agir involuntariamente. Ao contrário, ter consciência e perceber a constituição “pessoal” do pensamento é o primeiro passo para que se possa ultrapassar a própria individualidade, e, com isso, poder distinguir a pessoa de sua obra.

Para quem Nietzsche escreve? Considerando a definição de Philippe Lejeune²⁴⁴ do pacto de leitura, procuraremos considerar o “pacto” até onde ele diz

²⁴³ Idem, *ibidem*.

²⁴⁴ P. Lejeune, “Le pacte autobiographique “. In: *Moi aussi*, pág.19.

respeito ao leitor – “o autor propõe ao leitor um discurso de si” – e, munidos dessa idéia, voltemos os olhos para o “motivo outonal” que vem após o prólogo de *Ecce Homo* e antes do primeiro capítulo “Por que sou tão sábio”: “Neste dia perfeito, em que tudo amadurece e não é somente o cacho de uva que se amorena, acaba de cair um raio de sol sobre minha vida: olhei para trás, olhei para frente, nunca vi tantas e tão boas coisas de uma vez... Como não haveria de estar grato a minha vida inteira? – E por isso me conto a minha vida” ²⁴⁵.

Frente a essa última frase, perguntamo-nos se não deveríamos levar em conta um comentário que o próprio Nietzsche faz em uma carta a Brandes (novembro de 1888), na qual diz: “Acabei de narrar a mim mesmo com meu cinismo” ²⁴⁶.

Nada mais contraditório do que esse “dar as costas” ao leitor – ao narrar sua própria história para si mesmo -, tendo-se em vista que ele constantemente está se dirigindo ao leitor. Anteriormente, no prefácio à *Humano, demasiado humano* (escrito em Sils-Maria em setembro de 1886), ele dizia com relação aos seus escritos íntimos: “Começo a crer e creio cada vez mais que meus livros de viagem não foram escritos só para mim”. Mesmo que seus leitores sejam os “fictícios” figurantes do *além do homem* de *Humano, demasiado humano* – aos quais Nietzsche se dirige numa relação quase propedêutica -, existe a intenção explícita no texto de atingir o leitor. Há também leitores especiais e reais de sua

²⁴⁵ Tradução de R.R. Torres Filho, pág.376.

²⁴⁶ No original: “Ich habe jetzt mit meinem Zynismus... mich selbst erzählt”.

obra que Nietzsche preza com bastante orgulho, como o historiador francês Hippolyte Taine²⁴⁷.

A relação autor-leitor, nesse caso, talvez fosse de inversão: não é Nietzsche quem dá as costas ao leitor, mas ele-autor supõe que o leitor esteja de costas para sua obra. Mais do que uma suposição, uma certeza que o faz quase gritar aos ouvidos dos leitores: "Ouçam-me! Pois eu sou tal e tal".

Das "opções" que possivelmente marcam a tônica de um relato autobiográfico, pode-se afirmar, por tudo o que já pudemos até agora relacionar, que o relato de Nietzsche, como o de Rousseau, busca por *reconhecimento*. Tal como Rousseau em suas *Confissões*, Nietzsche não está preocupado com o conhecimento de si próprio (pelos motivos já apresentados), mas em ser reconhecido pelos outros por aquilo que é, e, também, por aquilo que não é. Diferentemente de Rousseau, Nietzsche quer ser reconhecido postumamente, mas não cria instâncias de julgamento como faz Rousseau de maneira quase obsessiva como, por exemplo, no episódio do roubo da fita ou na figura desdobrada de si mesmo, que inventa para julgar a si mesmo nos *Diálogos*. Sarah Kofman²⁴⁸ ressaltava o "gesto defensivo" de Nietzsche ao escrever *Ecce Homo*, na tentativa de enfatizar o que era central e o que era excêntrico ao seu pensamento, mesmo que essa "ponderação" fosse permeada de "explosões" reveladas pela escrita, nos incontáveis sinais de interrogação e de exclamação. A idéia de "gesto defensivo" é menos dramática em relação à de auto-defesa e distancia Nietzsche

²⁴⁷ Cf. M.C. Franco Ferraz, *Nietzsche. O bufão dos deuses*, pp.24-25.

²⁴⁸ S. Kofman, "Explosion I: of Nietzsche's *Ecce Homo*". In: *Nietzsche. Critical Assessments*, pp.228.

da mania de perseguição e da necessidade de uma constante auto-justificação de Rousseau em seus últimos anos de vida.

Imbuído de uma tarefa grandiosa – “a transvaloração de todos valores” – Nietzsche quer ser reconhecido nessa “grandeza”, pela “pequenez” de seus contemporâneos. Quer ser, por outro lado, distinguido daquilo que não é: “Eu sou tal e tal. Sobretudo, não me confundam!”. O desejo de não ser confundido é, segundo Franco Ferraz ²⁴⁹, um dos “fios condutores” de *Ecce Homo*. Nietzsche não quer ser confundido com os *idealistas* (fazendo de seu relato uma clara aversão ao idealismo), tampouco com os anti-semitas (movimento já bastante expressivo em sua época e que, como se sabe, fez uma apropriação indevida de muitas passagens de suas obras), e também quer distinguir o seu Zaratustra dos profetas e fundadores de religião ²⁵⁰.

Há também, nesse apelo, uma certa mágoa expressa pela ambigüidade de querer ser lido e saber-se “póstumo”. Nesse sentido, deixamos o último comentário sobre a questão do reconhecimento para Maria Cristina Franco Ferraz, intérprete perspicaz de *Ecce Homo*, ao dizer: “De um lado, se inscreve a tentativa de atrair a atenção do público; o próprio tom e o estilo dos escritos de 1888 são bastante reveladores. De outro, certas afirmações, como no final do capítulo sobre *O caso Wagner*, revelam a aceitação lúcida do destino de ‘autor póstumo’ e, ao mesmo tempo, uma dor insistente, que se traduz mesmo de forma negativa: ‘Eu mesmo nunca sofri por tudo isso: o *necessário* não me fere; *amor fati* é minha

²⁴⁹ Idem, *ibidem*.

²⁵⁰ Cf. M.C. Franco Ferraz, Nietzsche. O bufão dos deuses, pp.36-69, a respeito dessas três distinções que Nietzsche requer para si e seus escritos.

natureza mais íntima'... Nietzsche responde ao seu crescente isolamento com o que denominou '*amor fati*', o 'sim' radical aposto a tudo o que acontece. No entanto, um tom bastante magoado ressoa com frequência" ²⁵¹.

Ao se pensar o tom sarcástico e arrogante de *Ecce Homo*, podemos partir do princípio de que alguém que escreve um relato sobre si próprio não se caracteriza pela modéstia. Algo de importante e de diferenciado deve ser a mola propulsora de tal relato. Digamos que a modéstia nunca foi a "marca registrada" de qualquer autobiografia, tampouco foi escrita por homens destituídos de importância em um contexto social determinado.

Não se pode chamar de modesto o "anúncio" feito por Rousseau em suas primeiras palavras das *Confissões*. Contudo fala-se da "imodéstia" de Nietzsche, de seus "excessos de estilo" ou de sua falta de medida na auto-avaliação" ²⁵². Do caráter patológico transbordante de seu escrito que se espelha nos títulos pretensiosos de seus capítulos. Imodéstia que não se restringe a *Ecce Homo*, segundo Müller-Lauter ²⁵³, mas é algo "que realmente explode em seu último ano produtivo". Franco Ferraz acrescenta algumas considerações elucidativas a respeito ²⁵⁴, citando um carta de Nietzsche à irmã, de 29 de agosto de 1883: "Tua carta a Georg Rée me fez pensar muito, e mais ainda tua observação casual de que, apesar de tudo, minha situação na Basileia foi provavelmente a melhor até agora. Eu, no entanto, concluo da seguinte forma: o único sentido dos terríveis sofrimentos físicos por que passei reside no fato de que, *apenas* por meio *deles* fui

²⁵¹ Idem, *ibidem*.

²⁵² Cf. H. –M. Gauger, O estilo de Nietzsche. Um exemplo: *Ecce Homo*, pág.66.

²⁵³ W. Müller-Lauter, o desafio de Nietzsche, pág.19.

²⁵⁴ Franco Ferraz, M.C. *Nietzsche. O bufão dos deuses*, pág.48.

arrancado de uma concepção falsa, ou seja, mil vezes *baixa demais*, da tarefa da minha vida. E, já que sou, por natureza, um homem modesto, foram necessários os meios mais violentos para me chamar de volta a mim mesmo”.

Em vista desse seu “sofrimento” pessoal, anterior a sua ruptura com a carreira acadêmica, a modéstia havia demonstrado ser um obstáculo para a própria constituição de seu “si-mesmo”: para que “se tornasse o que é”. Neste sentido, Franco Ferraz ²⁵⁵ acrescenta, “os títulos de *Ecce Homo* exprimem uma verdadeira vitória sobre tal barreira. Além disso, ao inverter completamente a falsa modéstia cristã, desmascarando, de maneira indireta, a verdadeira megalomania dos que, posando de humildes, se auto-intitulam ‘eleitos’, os títulos funcionam como uma estratégia para escapar de uma possível recuperação pelos valores idealistas”.

Gostaríamos de, por essa via, concluir, acrescentando que se a modéstia, como hábito característico da moral cristã, deve ser criticada, Nietzsche realiza essa tarefa utilizando-se do mesmo vocabulário imoral utilizado em suas obras anteriores. *Ecce Homo*, portanto, não difere no tocante à crítica da cultura como crítica da moral dominante. Nesse sentido, quanto ao gênero autobiográfico ou anti-autobiográfico, pode-se talvez supor que, com suas auto-atribuições imodestas, Nietzsche teria também o intuito de denunciar essa “falsa moeda” no contexto das narrativas pessoais, ou seja, de por abaixo a falsa modéstia dos

²⁵⁵ M.C. Franco Ferraz, *Nietzsche. O bufão dos deuses*, p.49.

imodestos escritos de memórias pessoais. Com isso, considerando sua imodéstia em *Ecce Homo* como a faceta “pessoal” do vocabulário imoral, podemos aproximar essa obra das que são consideradas mais representativas de seu pensamento e concordar com as teorias que objetam o sentido estrito de autobiografia como gênero literário. *Ecce Homo* extrapola os limites da definição do gênero, marcada por uma visão parcial da obra de Rousseau, e constitui-se, nesse sentido, como uma anti-autobiografia.

CAPÍTULO III

O “EU” DE *EM BUSCA DO TEMPO PERDIDO*

“Perdão falar de mim, mas trata-se desses assuntos em que, como diz Hugo: ‘Eu não é um nós?’ Creio nessa unidade fundamental da humanidade”.

*Marcel Proust*²⁵⁵

Nesse capítulo pretendemos situar algumas interpretações que lidam com a questão do narrador na obra de Proust. Como indicamos no capítulo anterior, há na procura pela revelação do sujeito, tanto em Nietzsche como em Proust, a ênfase na temporalidade e na representação múltipla da identidade que se revela, por meio da mediação da escrita, como “ipseidade”.

²⁵⁵ No original: “Pardon de parler de moi, mais c’est de ces sujets où, comme dit Hugo: ‘moi n’est pas nous?’ Je crois à cette fondamentale de l’humanité”. Carta a René Blum, abril de 1912. In: L. Pierre-Quint, *Proust et la stratégie littéraire*, p.96, apud J.Y. Taidé, *Proust et le roman*, p.33.

Inicialmente gostaríamos de citar uma comparação muito pertinente para o nosso tema e que discute também o problema do “eu-narrador” de Proust. Trata-se do texto de Louis Martin-Chauffier, “Proust et le double *Je* de quatre personnes”²⁵⁶. O texto traça inicialmente uma triangulação entre o “eu” das *Confissões* de Rousseau, o “eu” da autobiografia de Gide e o “eu” da *Recherche*. O autor pretende estabelecer uma diferenciação entre esses, lembrando inicialmente o “conselho” de Proust a Gide: “Vous pouvez tout raconter, mais à la condition de ne jamais dire: *je*”. Conselho no mínimo singular, teria interpretado Gide em seu *Diário*, vindo de um escritor cuja obra monumental é escrita na primeira pessoa do singular. Gide que já havia recebido um conselho semelhante, talvez de maneira mais terna, mas não menos imperativa, de seu amigo Oscar Wilde²⁵⁷, tornou-se, contra as advertências, um escritor que fez de sua “exposição” pessoal um estilo, publicando em vida, não apenas sua autobiografia, como já dissemos anteriormente, mas diários, íntimos ou relativo às obras que escrevia. O interesse de Chauffier em citar Gide é poder estabelecer a condição do “eu” da narrativa de *Se o grão não morre*, e o “eu” das *Confissões* de Rousseau, como um “falso eu”: uma espécie de “álibi” do escritor. Esse “falso eu” é uma criação do escritor que lhe causa mais do que um embaraço, é um verdadeiro “risco” para a narrativa memorialista, diz o autor. Ou seja, sendo o “eu” uma criação, o compromisso de sinceridade do escritor com o leitor ou a transparência dessa relação por meio de

²⁵⁶ L. Martin-Chauffier, “Proust et le double *Je* de quatre personnes”. In: *Les Critiques de notre temps et Proust*, p.55.

²⁵⁷ Cf. Capítulo I, 2.2, p.113, nota 161.

uma narrativa que pretende ser verdadeira, pode perder-se e esse é o risco que correria todo autor de memórias.

Esse ponto de partida, apoiado na narrativa de memórias, possibilita à argumentação de Chauffier distanciar a narrativa proustiana do romance de memórias. O “eu” da *Recherche* não corre o risco do “eu” dos memorialistas, porque ele tem na ficção seu passaporte para a liberdade (liberdade do compromisso com a sinceridade) e para a arte. Ele pode criar tudo, embora nem tudo seja imaginado. A vida de Proust era muito “pobre” perto da vida do herói de sua obra, o que não quer dizer que não exista um grande empréstimo do autor para o herói e outros personagens. A “chave” que distinguiria definitivamente a *Recherche* do romance de memórias é, para Chauffier, a liberdade da ficção em poder criar um outro. Não um “falso eu”, pois o “eu” de Proust seria duplicado: Marcel, o narrador que diz “eu” é também o herói que é “eu”; Marcel Proust, o autor que jamais diz “eu”, permanece onipresente, intervindo sem cessar na narrativa. A personagem Marcel e Marcel Proust são extremos que, por meio da imaginação criadora e do desdobra-se da busca, irão se recompor ao final.

Essa tentativa de opor o “falso eu” da autobiografia ao “eu criado” da ficção – de uma ficção que, no caso da *Recherche*, pretende encontrar a verdade – sugere algumas distinções mais aprofundadas que procuraremos delimitar através de importantes interpretações da obra de Proust: de Jean-Yve Tadié, Gérard Genette e Paul Ricoeur. Não procuraremos, no entanto, demarcar a fronteira entre ficção e realidade a partir da distinção que faz Chauffier do “eu” autobiográfico e ficcional múltiplo, mas aprofundar a diferença entre a narrativa de Proust e o gênero da autobiografia. A questão a ser encaminhada nesse momento é: por que

a narrativa na primeira pessoa do singular de Proust se distingue da narrativa autobiográfica.

Se a obra de Proust supera, rompe ou simplesmente não coincide com o relato autobiográfico, resta saber se é possível determinar a que gênero literário pertence *Em busca do tempo perdido*. Esta é a questão da qual parte Jean-Yve Tadié, em *Proust et le roman*, buscando sustentação no que, de fato, considera-se como fonte fidedigna da vida dos autores: a correspondência de Proust. Ele afirma que quando o livro estava por vir, a questão do gênero teria preocupado Proust por muito tempo. Preocupação manifestada na epígrafe de *Jean Santeuil*: “Posso chamar esse livro de romance?”; ou no *carnet* no qual se encontram esboços sobre Sainte-Beuve: “É preciso fazer um romance?... Sou romancista?”. Proust teria buscado “consolo” na literatura passada, reencontrando os mesmo problemas em Nerval e Baudelaire. Mas, uma vez publicado o livro, e até nossos dias, os leitores e críticos, enganados pela presença de uma narrativa na primeira pessoa do singular, vêem nele um escrito íntimo, uma autobiografia, na melhor das hipóteses, um romance pessoal.

Segundo Tadié, esta obra não foi amparada por um diário íntimo. Proust afirma jamais ter podido resolver-se a possuir um, nem mesmo a “anotar pensamentos” e considerava o diário como gênero de menor valor do que a correspondência. Seus *carnets* (caderninhos, cadernetas, livrinho de lembranças) e os *cahiers* (cadernos) de esboços não devem enganar quem nele procura a relação entre vida e obra: busca-se, em vão, a anotação datada, o menor comentário sobre um encontro ou uma jornada acabada. Nada neles reflete a vida. Proust teria manifestado uma certa hostilidade com o autor que anota seu dia-a-

dia e erguido críticas diretas a autores como Gide. Suas cartas marcam a recusa em admitir que se possa ler sua própria vida em sua obra. Essa recusa, como veremos mais adiante, ultrapassa a questão do gênero e relaciona-se aos princípios de sua crítica literária, mais notadamente expressa no artigo que Proust escreve sobre o crítico mais respeitado de sua época: Sainte-Beuve.

Tadié enfatiza a separação entre obra e autor ao falar de Proust, reforçando, segundo diz, a própria preocupação do escritor que, em vida, rebatia as críticas literárias que apontavam seu romance como um escrito íntimo. Seu principal argumento é: “Se sua obra escapa do gênero íntimo e da confissão é porque o autor não está identificado com seu herói principal” ²⁵⁸.

Levando em conta a distinção entre os gêneros da autobiografia, memórias e do romance íntimo, Tadié demonstra porque *Recherche* em nada com esses coincide. Em primeiro lugar, se a autobiografia “justapõe de maneira linear acontecimentos e pensamentos, personagens e experiências, à medida que eles foram encontrados e desvela seu sentido sem demora” ²⁵⁹, então a obra de Proust descartaria esse gênero, por ser “complexa, pouco apreensível” e por ser – em oposição à linearidade da autobiografia – “concêntrica”. Com relação às memórias, a obra só poderia ser considerada como “memórias destruídas, reconstruídas sobre uma ordem que não é mais a da existência do cotidiano” ²⁶⁰. Novamente a suposta aliança entre a primeira pessoa que narra e a arquitetura da obra, o que poderia ser entendido como romance pessoal, fracassa ao se perceber que a arquitetura da obra não esconde a vida pessoal de Marcel Proust.

²⁵⁸ J.Y. Tadié, *Proust et le roman*, p.18.

²⁵⁹ Idem, idem, p.18.

Em sua correspondência, Proust protestaria contra qualquer suposta aproximação com os gêneros citados. Mas, qual seria então “esse gênero que não é diário, nem autobiografia, nem romance pessoal, e que, todavia, diz “eu”? Não é romance?”²⁶¹ A maneira que se apresenta a Tadié como sendo a melhor resposta ao problema, seria a de investigar a enunciação dessa narrativa que utiliza a primeira pessoa do singular e que, ao mesmo tempo, não quer coincidir com o relato autobiográfico.

Essa investigação requer a revisão das obras anteriores ao *Recherche*. Entre os textos relacionados por Tadié, estão: *Jean Santeuil* (escrito entre 1895 e 1900, considerado como um projeto abandonado por Proust, tendo sido publicado postumamente); *Les plaisirs et le jours* (1904), tradução e prefácio às obras *La Bible d'Amiens* (1904) e *Sésame et les lys* (1906) de John Ruskin; os artigos publicados no *Figaro*: “Une grand-mère” e “Journées (Impressions de route) en automobile” (1907); esboço e redação final do artigo *Contre Sainte-Beuve* (1908 e 1909, publicado postumamente por motivos de censura).

Na coleção de contos intitulada *Os prazeres e os dias*, os principais contos estão na terceira pessoa, um procedimento convencional da narrativa dessa espécie, apenas três páginas estão na primeira pessoa do singular. Tadié relaciona os textos que compõem a obra e destaca “Confissão de uma jovem”

²⁶⁰ Ibidem, ibidem.

²⁶¹ Ibidem, ibid. pp.18-19.

como o conto que traduz “algumas obsessões profundas do autor e anuncia alguns temas da *Recherche*”²⁶². Haveria também uma dedicatória, não integrada à versão final da obra, em primeira pessoa. Para Tadié, Proust teria escrito na terceira pessoa com a intenção de criar um herói distinto dele, mas que, ao mesmo tempo, pudesse expressá-lo. A diferenciação entre autor e herói, no entanto, pareceu não funcionar e a obra – um apanhado de rascunhos - não alcançou a composição literária desejada. Para outros autores²⁶³, *Jean Santeuil* seria ingenuamente autobiográfico, embora não seja narrado na primeira pessoa. Tadié observa ainda que Proust parece acomodar-se mal a esse tipo de narrativa e, mesmo em *Jean Santeuil*, chegaria a trocar algumas vezes o nome do herói “Jean” por “eu”. Na obra *Em busca do tempo perdido*, no entanto, Proust teria superado esse “incômodo” ao utilizar com “perfeito êxito” a terceira pessoa no episódio “Um amor de Swann”, havendo a intenção de fazer uma versão dessa obra utilizando a terceira pessoa.

A partir de 1900, quando Proust escreve os prefácios às traduções que fez para duas obras de Ruskin²⁶⁴, ele começa a consumir a possibilidade de se expressar na primeira pessoa, ao fazer do narrador um personagem. O prefácio à tradução publicada em 1904 conteria as teorias estéticas presentes no *Tempo redescoberto*. O segundo prefácio, de 1906, possui quase o mesmo tom de *Em busca do tempo perdido*, apesar de iniciar com um tímido “nós”. Tadié observa

²⁶² Ibidem, ibid., p. 19.

²⁶³ Tadié cita André Maurois (p.19) ao dizer: “*Jean Santeuil* parece bem mais ingenuamente autobiográfico do que a *Recherche*”.

²⁶⁴ John Ruskin, autor inglês, conhecido por seus escritos sobre arte e por ter valorizado a pintura de Turner. Pertenceu à “Fraternidade dos pré-rafaelitas”, movimento que criticava tanto a arte acadêmica quanto o que já surgia da arte moderna e pretendia um retorno ao naturalismo renascentista. Os relatos de Proust sobre Veneza teriam sido inspirados em Ruskin.

que a discussão das teses de Ruskin, porém, fazia Proust sentir-se protegido e desculpado na utilização do “eu” que, logo em seguida, passa a “devorar tudo”.

Os artigos de 1907 – “Une grand-mère” e “Journées en automobile” - confirmam essa tendência. O primeiro anuncia o texto sobre sua avó e o segundo, a versão na primeira pessoa sobre as torres de Martinville. O tom é encontrado e amuderecerá com o projeto sobre o crítico Sainte-Beuve.

Outros intérpretes ²⁶⁵ realçam também a importância desse projeto. Para Georges Blanc ²⁶⁶, *Em busca do tempo perdido* surgiria desse artigo e não de *Jean Santeuil*. Georges Dupeyron ²⁶⁷ comenta que Proust, no artigo sobre Sainte-Beuve, no qual discute a concepção de crítica do então considerado maior crítico da época, não só termina por condenar tal concepção, como formula várias observações sobre a criação literária. Sainte-Beuve, um erudito que primava pelo pensamento claro e racional (lê-se aqui indiretamente a crítica proustiana ao cartesianismo), não conseguiria lidar com o secreto, o oculto, com a consciência obscura do escritor. Importante para nossa discussão é a crítica de Proust de que Sainte-Beuve não distinguiria obra e autor. Cita, como exemplo, a crítica de Sainte-Beuve a Stendhal, cuja obra lhe seria detestável por tratar-se da criação de um homem espirituoso e não “racional”. O que escapa a Sainte-Beuve, para Proust, é a originalidade de Stendhal como escritor, a poesia secreta de sua obra e o que ela tem de particular, de irracional é a expressão do verdadeiro “eu” do autor. Para Proust, segundo Dupeyron, um pensamento claro e erudito não

²⁶⁵ Cf. *Marcel Proust: o homem, o escritor, a obra*. Edição especial da Revista *Europe*, em comemoração ao centenário de Proust.

²⁶⁶ G. Blanc, “Uma bibliografia de Marcel Proust”, in: *Marcel Proust: o homem, o escritor, a obra*.

²⁶⁷ G. Dupeyron, “Proust e a crítica”, in: *Marcel Proust: o homem, o escritor, a obra*.

conseguirá, apenas com esses meios, interpretar uma obra corretamente. Torna-se necessário, para que se consiga, que o crítico não se separe do criador, que o acompanhe na sua procura obscura e vital. Percebe-se, com relação à questão da falta de distinção entre vida e obra na crítica a Sainte-Beuve, a preocupação de Proust em estipular outros parâmetros para a crítica literária e a ênfase na distinção contrária: entre vida e obra. O “eu” do escritor como indivíduo particular não é o mesmo “eu” da obra que escreve. Pode-se, no entanto, encontrar o “eu” do escritor dissimulado no interior da obra, mas é a obra que deve encaminhar essa descoberta e não o que está em torno dela: a vida mundana e social do escritor.

Para Proust, segundo Tadié, não era simples escrever na primeira pessoa, dificuldade que demonstra não ter tido ele o desejo de escrever uma autobiografia. A descoberta do emprego desse “eu” iria além do “eu” da confidência, desdobrando-se em “ele”. Para firmar a resolução esse desdobramento, a descoberta do “eu” como sendo “ele”, Tadié cita uma referência de Léon Pierre-Quint ²⁶⁸, na qual Proust escrevendo a René Blum, diz: “Não sei se lhe disse que o livro era um romance. É ainda do romance que isso menos se afasta. Há um senhor que narra e diz eu”.

Separar o narrador de si mesmo seria o “coração da obra”. O momento dessa separação ocorreria quando “o artista renuncia a si para entrar no mundo da obra, momento que se desconhece quando se quer a todo preço identificar o eu da *Recherche* e o eu de Proust” ²⁶⁹.

²⁶⁸ J.Y. Tadié, *Proust et le roman*, p.22. Carta de Proust a René Blum.

²⁶⁹ Idem, idem, pag. 22.

Como negar, no entanto, as semelhanças entre autor e obra? Seria praticamente impossível negá-las. Reconhece-se na obra, as linhas gerais da existência do autor: a infância, a vida mundana dos salões e a vida enclausurada. Sua correspondência atesta traços comuns de caráter: gosto por cenas e chantagens do domínio sentimental; fingimento “meigo” e obsessões. Há a presença de episódios reais: mínimo como a compra de uma pianola; dolorosos, como não reconhecer a voz da mãe ao telefone; dramáticos, esforços para trazer Agostinelli de volta; acontecimentos políticos como o *affair* Dreyfus. Outras semelhanças são, por exemplo, o romance destruído que remete a *Jean Santeuil*; o trabalho sobre Ruskin; alguns artigos e traduções; a criação de uma única grande obra; e o tema da solidão.

As diferenças são também significativas. A eliminação de traços autobiográficos importantes e a acumulação de traços inventados, determinam a progressiva melhora da escrita proustiana, reconhecida na passagem de um texto a outro: de *Jean Santeuil* para *Sainte-Beuve* e deste para a *Recherche*²⁷⁰.

Há, comparativamente, traços de caráter marcantes que, segundo Tadié, distinguem o narrador de Proust: a preguiça do narrador não condiz com o espírito trabalhador de Proust. O narrador é apresentado como preguiçoso, alguém que duvida de sua vocação e necessita, mesmo envelhecendo, da revelação brusca ocorrida na *matinée* Guermantes para empreender sua obra. Proust jamais parou de trabalhar, o que Tadié comprova ao relacionar suas obras e comentários dele

²⁷⁰ Tadié empreende uma análise comparativa desses textos nas páginas 24 a 27 em *Proust et le roman*.

próprio. E, definitivamente, se o narrador pode dizer a Albertine: “Eu não sou romancista”, para Tadié, seria o mesmo que afirmar que ele não é Proust.

Pode-se, até aqui, observar também que Tadié já tem uma resposta para o gênero ao qual pertence a *Recherche*, como se nota nessa última citação. Ele constrói a resposta junto à análise do uso da primeira pessoa, sustentando-se na idéia de separação entre vida e obra e pela idéia de construção de uma personagem que é intitulada “eu”. Lida com a referência formal do romance, como gênero narrado na terceira pessoa, mesmo que o “ele” seja nomeado “eu”.

Tadié estipula uma certa prestação de contas com o empréstimo que Proust dá de si à suas personagens. Nesse caso, a doação não seria limitada ao narrador, mas ao “mais deserdado de suas personagens”. Enxergar essa multiplicidade no empréstimo de si, porém, causa o seguinte problema: se Proust está disposto em sua obra não somente na figura concêntrica do narrador, mas na variedade de outras tantas personagens, “quem é então esse senhor que diz ‘eu’?”²⁷¹.

Seria mais fácil dizer o que ele não é, responde o autor. Quanto à descrição física, por exemplo. O narrador quase não é apresentado sob o ponto de vista exterior, pouco é possível percebê-lo por meio da descrição de traços físicos. Ele não tem nome e seu sobrenome, ao contrário das outras personagens, não é dito. Um primeiro nome, no entanto, aparece em duas passagens: Marcel, como Proust. O anonimato, para Tadié, representa a universalidade do narrador: “não somente ele não é Proust, mas em sua ausência não deve ser o de ninguém para

²⁷¹ Idem, *ibidem*, p.29.

ser o de todos” ²⁷². Quanto à personalidade moral, é possível identificar na narrativa, alguns traços permanentes de caráter que caracterizam, sobretudo, um sentimento ou paixão. Mais do que um caráter, ele tem uma história; para Tadié, história de uma “vocação”. Proust é citado, ao dizer: “A única coisa que eu não digo da personagem narrador é que ele seja, por fim, um escritor, pois todo o livro poderia chamar-se uma vocação, mas que se ignora até o último capítulo”. Proust afirmara ter dito quase tudo a respeito de seu narrador, mas a personagem permanece paradoxalmente misteriosa, como se ele mantivesse, até o fim da narrativa, alguma coisa da obscuridade do quarto em que nos encontramos no início.

Proust confere ao narrador a investigação do conhecimento que é apresentada em graus diferentes, como conhecimento empírico, subjetivo e imperfeito oposto ao “eu transcendental” que tornaria possível o conhecimento de si como objeto, tornando possível à própria narrativa. Ele apresenta esses “pressupostos” estéticos para a composição da obra na última parte da *Recherche: O tempo redescoberto*. Última parte que foi escrita ao mesmo tempo da primeira. O *Tempo redescoberto* traria o olhar retrospectivo da obra, procurando dar sentido ao papel investigativo do narrador.

O narrador expõe três planos para identificar os graus de conhecimento e lucidez: o da ação, no qual o “eu empírico” conhece apenas imperfeitamente o que o faz agir; o da narração, mais tardio, no qual o “eu” apreendeu a “verdade subjetiva”; e o da “verdade objetiva”, que escapa à narração mais precisa. Esses

²⁷² Ibidem, ibid., p.30.

planos estão dimensionados numa divisão que evoca a divisão platônica do mundo sensível e o mundo inteligível, sendo este último, em Proust, o mundo da realidade do sujeito. Sem a mesma clareza do mundo inteligível de Platão, o plano da realidade do sujeito para o narrador é ainda tomado por sombras.

A passagem para o “eu transcendental” – liberto do “eu empírico”, inscreve-se num presente atemporal. Liberto do “eu empírico”, o “eu” torna-se universal, não pode mais ser inteiramente pessoal. Para Tadié, esse é o encontro com o “ele” ruskiano, no qual o “ele” seria, para Proust, “... apenas o lugar em que se formam esses pensamentos que elegem eles próprios a todo momento, fabricam e retocam a forma necessária e única em que eles vão encarnar-se” ²⁷³. É desta maneira que Proust pôde contestar a reputação subjetivista de Gide e lembrar Hugo: “falar de si” deveria corresponder a um “falar de nós”.

A obra de Proust, segundo Tadié, escaparia da subjetividade porque o “eu” está intrinsicamente ligado à estrutura, à arquitetura da obra, o que coloca em perspectiva toda a sua narração, que se divide entre “o que o narrador viu e o que ele soube, entre uma visão e uma investigação” ²⁷⁴. Seguindo a estética do “como se”, Proust conseguiria o efeito de fazer desdobrar o narrador como se fosse “eu” e como se fosse “outro”. Nesse jogo, Proust teria arriscado sua intimidade.

Gérard Genette, em sua obra *Figures* ²⁷⁵ se depara igualmente com o problema de distinguir Proust do narrador da *Recherche*. Assim, numa nota de

²⁷³ M. Proust, *Sésame et les lys*, p.85, nota; apud J.Y. Tadié, *Proust et le roman*, p.32.

²⁷⁴ J.Y. Tadié, *Proust et le roman*, p.33.

²⁷⁵ G. Genette, *Figures*, Paris: Seuil, 1972.

rodapé ²⁷⁶. Ele afirma que “o principal defeito consiste em atribuir friamente a Proust o que Proust diz de Marcel, a Illiers o que ele diz de Combray, a Cabourg o que ele diz de Balbec”. Seqüência que induziria à leitura de uma biografia de Proust e a um roteiro turístico aos locais indicados. Segundo Genette, contudo, sendo a *Recherche* uma obra extremamente complexa, seria válido recorrer, ao lê-la, a alguns documentos históricos, por exemplo, à *Histoire de France* de Michelet e a alguma “boa biografia” (“se é que exista alguma”, diz ele) sobre Proust. Mas, para Genette, tanto os acontecimentos históricos do romance, quanto os atos pessoais de Proust não podem ser o parâmetro para a análise da obra, visto serem fatos e atos fictícios narrados não por Proust, mas pelo herói da obra. Genette não nega, contudo, que o “conteúdo narrativo” da *Recherche* possua alguma correspondência com a vida pessoal de Proust, mas afirma que não se deve utilizar a vida real como parâmetro de “análise rigorosa” da obra. O conhecimento que se possa ter da *Recherche* – mesmo que ela seja escrita na primeira pessoa do singular e que narre acontecimentos passados – deve *inevitavelmente* passar pela mediação do discurso da narrativa. De um lado, o discurso apreende o próprio objeto; de outro lado, contudo, esse objeto não pode ser mais diretamente apreendido pelo leitor a não ser através do discurso. E por meio dessa mediação só resta ao estudioso ou ao leitor recolher os “traços, marcas ou índices” e interpreta-los de tal maneira que as indicações mais diretas e explícitas não sejam prejudicadas.

²⁷⁶ Idem, idem, p. 71.

Genette dedica um capítulo de seu livro à questão da “instância narrativa”²⁷⁷, no qual retorna à *Recherche*, e diretamente à primeira frase: < Longtemps, je me suis couché de bonne heure>²⁷⁸. Essa frase é para Genette um “enunciado” que não se deixa facilmente decifrar: o “eu” só é indetectável por referência a ele próprio e o passado completo da ação narrada só é igualmente identificável ao momento em que é narrado. Ou seja, a um passado narrado corresponde, normalmente, uma anterioridade ao fato narrado. Não é isso o que ocorre nesse caso. Genette pretende considerar o enunciado sob a categoria da voz, definindo-a como o “aspecto da ação verbal considerada em suas relações com o sujeito. Esse sujeito não sendo apenas aquele que cumpre ou sofre a ação, mas também aquele que a relata, e eventualmente todos aqueles que participam, ainda que passivamente, dessa atitude narrativa”²⁷⁹. Genette propõe então relacionar a categoria da “voz” às categorias do “tempo da narrativa”, dos “níveis narrativos” e da “pessoa”. Essas categorias visam estabelecer relações entre o narrador e a história que ele conta.

Com relação à temporalidade, Genette distingue quatro tipos de narrativa – posterior, anterior, simultânea e intercalada -, acrescentando um outro tipo – o instante narrativo – como característico da obra de Proust. “O presente do narrador”, diz ele, “que encontramos, quase a cada página, mesclado aos diversos passados do herói, é um momento único e sem progressão”²⁸⁰. O instante narrativo criaria uma distância variável com os outros momentos da história.

²⁷⁷ Idem, idem, capítulo intitulado “Voix”, pp.225-267.

²⁷⁸ Idem, ibidem, p.225.

²⁷⁹ Idem, ibid., p.225.

²⁸⁰ Idem, ibid., p. 237.

Quanto aos diferentes níveis de narrativa, Genette recorre às figuras de linguagem já designadas anteriormente em seu livro *Figures I*, e nesse momento aplicadas a *Recherche*, em especial à passagem de *Jean Santeuil* à *Recherche*.

A terceira categoria, para a qual passamos rapidamente, da “pessoa”, é confrontada por Genette com o relato autobiográfico convencional e com o romance tradicional e contextualizada junto ao romance contemporâneo. Anteriormente, Genette havia comparado o desenlace da narrativa da *Recherche* à recomposição do verdadeiro “eu” com o romance de formação (*Bildungsroman*), tal qual Hegel o postulava na *Estética*. Nesse sentido, o sujeito da *Recherche* seria um sujeito tradicional ²⁸¹. Essa comparação voltará a ser formulada após a abordagem da categoria da “pessoa”.

Genette discorda da aceção comum que atribui a uma narrativa feita na primeira ou terceira pessoa tal ou tal gênero. A questão não é somente gramatical ou do gênero narrativo já convencionalmente delimitado por tais e tais regras. O romancista não realiza uma simples escolha entre a primeira ou terceira pessoa, entre autobiografia ou romance, mas, diz ele, uma escolha entre “duas atitudes narrativas (na qual as formas gramaticais não são mais que uma consequência mecânica)” ²⁸².

A análise narrativa, nesse caso, ajuda a resolver as dificuldades gramaticais, e, na presença de verbos referidos à primeira pessoa numa narrativa, pode reenviar a, pelo menos, duas situações diferentes: à auto-designação do narrador e a uma identidade entre a pessoa e o narrador e um dos personagens

²⁸¹ Idem, *ibid.*, p.252.

²⁸² Idem, *ibid.*, p.252.

da história. O que se deve principalmente saber é se o narrador emprega a primeira pessoa do singular para designar uma de suas personagens.

O romance contemporâneo levou essa questão às últimas conseqüências, segundo Genette argumenta, citando nesse caso Borges, criando uma verdadeira “vertigem pronominal” através de uma relação flutuante entre narrador e personagem e estabelecendo uma idéia muito complexa de “personalidade”. Genette não pretende, contudo, aplicar a Proust a narração fantástica de Borges, embora haja um processo notório de desintegração da personagem da obra de Proust.

Mesmo se a *Recherche* estivesse atrelada ao gênero autobiográfico por ser escrita na primeira pessoa do singular, ainda assim o uso dessa primeira pessoa seria o produto de uma escolha do autor. Nesse sentido, Genette cita Germaine Brée ²⁸³, quando diz: “La récit à la première personne est lè fruit d’un choisi esthétique conscient, et non lè signe de la confidence directe, de la confession”. Escolha significativa, segundo Genette, e claramente marcada pela “dupla conversão que constitui a passagem do sistema narrativo de *Jean Santeuil* para aquele da *Recherche*” ²⁸⁴.

Essa passagem significativa de uma obra à outra, já comentada por Tadié ²⁸⁵ sob o mesmo aspecto, ou seja, tendo em vista a substituição inadvertida da terceira pessoa – ele, herói – pelo “eu” narrador. Essa substituição corresponderia, para Genette, a um desejo de acompanhar a narrativa a partir de um comentário

²⁸³ Idem, *ibid.*, p.255.

²⁸⁴ Idem, *ibid.*, p.225.

²⁸⁵ Genette faz referência (p.257) às páginas 20-23 do livro anteriormente citado de Jean Yves Tadié.

que muda de voz, na tentativa de capturar uma “impressão” do passado. Neste sentido, ele cita a resolução de Proust de não escrever a não ser quando “un passé ressuscitait soudain dans une odeur, dans une vue qu’il faisait éclater et au-dessus duquel palpitait l’imagination et quand cette joie *me* donnait l’inspiration”

286.

Pode-se dizer que à dificuldade de assumir a primeira pessoa na narrativa soma-se, com maior importância, a busca da expressão que realize o instante apreendido no tempo presente unido a uma lembrança do tempo passado. Ou seja, a importância do uso da pessoa é diminuída frente à intenção de se lidar com a dimensão temporal, o que, contudo, não torna menos difícil o problema de seu uso.

Para Genette, a passagem de *Jean Santeuil* a *Recherche* significa, ao mesmo tempo, uma afirmação da primeira pessoa no singular e um distanciamento maior do gênero autobiográfico. Para ele, é como se Proust fosse, pouco a pouco, distanciando-se de si mesmo e conquistando o direito de dizer “eu”, ou mais precisamente, “o direito de fazer dizer ‘eu’ a seu herói”. “A conquista do ‘eu’”, diz ele, “não é, portanto, aqui retorno e presença para si, instalação no conforto da < subjetividade >”²⁸⁷, mas, talvez, exatamente o contrário: a experiência difícil de uma relação a si vivida como (leve) distância e descentramento, relação que simboliza maravilhosamente essa semi-homonímia mais que discreta, e como que acidental, do herói-narrador e do signatário”²⁸⁸.

²⁸⁶ Citação de Proust feita por Genette, mesma obra, p. 257.

²⁸⁷ Genette se refere a uma carta de Proust a Jacques Boulenger (30.11.1921) na qual fala com humor sobre o “eu” da *Recherche*: “... só uma coisa me preocupa, é a composição. Mas como dei azar de começar meu livro por ‘eu’ e não poderia mais mudar, então sou ‘subjetivo’ *in aeternum*. Tivesse, em vez disso, começado: ‘Roger Beauclerc que ocupava uma barraca, etc ...’ seria classificado de objetivo”. In: *Marcel Proust. O homem, o escritor, a obra*, p. 90-91.

²⁸⁸ G. Genette, *Figures III*, p. 257.

O final da *Recherche* determina, para Genette, o total distanciamento dessa obra de qualquer modalidade de relato autobiográfico – real ou fictício – e, mesmo, da espécie de narrativa do *Bildungsroman*²⁸⁹. O “progresso” do herói em direção à descoberta de sua vocação estética junto à experiência da memória involuntária, corresponderia a uma espécie de revelação final que aproximaria a *Recherche* de outras formas da literatura religiosa (referência às *Confissões* de Sto Agostinho), visto haver o conhecimento de uma Verdade, apreendida não através do progresso do herói em direção à sua vocação revelada ao final, mas da qual ele se aproximaria por meio de presságios e anunciações. A noção do “acaso”²⁹⁰ encerra essa interpretação quando Genette cita Proust, ao dizer: “On a frappé à toutes les portes qui ne donnent sur rien, et la seule par où on peut entrer et qu’on aurait cherchée en vain pendant cent ans, on y heurte sans l’ê savoir, et elle s’ouvre”²⁹¹.

Se tivermos à vista uma escala de valor crescente em forma de pirâmide, poderíamos dizer que, na base estaria o problema do gênero, acima dela o uso da primeira pessoa (não pela dificuldade do seu uso que a confunde com as questões do gênero, mas pela conquista do “eu” narrador), mais acima o da temporalidade

²⁸⁹ Quanto à hipótese da *Recherche* ser um romance de formação, Deleuze (In: *Proust e os signos*) afirma ser essa obra um “aprendizado” como um longo exercício de decifração dos signos que se oferecem ao narrador. Blanchot (In: *O livro do por vir*, p.24) diz que a obra de Proust é muito diferente do *Bildungsroman* e que é tentador confundi-la com essa espécie de romance. Leopoldo e Silva (In: “Bergson, Proust. Tensões do tempo”, p. 149), comenta: “O aprendizado do que seja a realidade é certamente uma dimensão da *Recherche*, pela qual ela se aparenta ao gênero dos romances de formação, narrações da descoberta progressiva da realidade do sujeito e da realidade do mundo. Mas em Proust esta descoberta se faz desde o início sob o signo do Tempo, o que significa que ela é temporalmente qualificada como dissolução, como degradação do ser, como constatação da inscrição de todos os entes na finitude. Este aprendizado, portanto, ‘forma’ o sujeito da mesma maneira que a temporalidade ‘forma’ todas as coisas: predispondo-as para a dissolução, para a morte como verdade última do finito”.

²⁹⁰ Cf. Jeanne Marie Gagnebin, “O rumor das distâncias atravessadas”, p.5-6.

²⁹¹ G. Genette, *Figures III*, p.260.

(na qual se delimita com maior destaque o papel da memória involuntária como a apreensão legítima do passado), e, no topo, a questão do conhecimento. A memória involuntária que surge através das sensações; o cruzamento de tempos variados no decorrer da narrativa; o deslocamento do sujeito como aquele que tudo conhece e que se conhecendo pode falar de si com toda sinceridade (como diz Rousseau nas *Confissões*); são patamares que sugerem uma crítica à metafísica e à teoria do conhecimento, em particular, ao racionalismo cartesiano. Sabe-se da importância de Bergson para Proust, a partir do que se pode presumir que a idéia da “percepção artística” bergsoniana alcance, em Proust, uma significação positiva e que mantenha a oposição à limitação do “conceito” fundado na tradição da lógica e da metafísica. Fica aqui uma pista que pode ser futuramente seguida. Mais em aberto ainda ficam as especulações no tocante à aproximação com as narrativas religiosas. Por ora, voltaremos à base: à questão do gênero, da pessoa, do narrador e a algumas reflexões sobre estética e crítica literária (contextualizadas na época de Proust) que podem auxiliar a compreender o problema do narrador.

No texto “L’identité narrative” de Paul Ricoeur ²⁹², como Genette, Ricoeur parte do estatuto de *mediação* da narrativa para investigar a noção de identidade. A narrativa é, portanto, essa mediação privilegiada que torna possível à interpretação pessoal expor o conhecimento que adquiriu de si mesma. Há nessa mediação narrativa, além de símbolos e signos, um entrecruzamento de história (de uma vida, por exemplo) e ficção. Essa é, numa breve síntese, a conclusão que

²⁹² P. Ricoeur, “L’identité narrative, *Revue des Sciences Humaines*, T. LXXXXV, n°221, Jan/Mar., 1991.

Ricoeur havia chegado ao final de sua obra *Temps et Récit*. Ele pretendeu, a partir dessa conclusão, problematizar a noção de identidade narrativa com o intuito de aprofundar também a questão da identidade pessoal, ligando-as às perspectivas da ética e da ontologia.

Os dois usos da noção de identidade correspondem aos termos em latim *idem* e *ipse*. O que para Ricoeur obscurece a questão da identidade pessoal é a falta de distinção entre esses dois termos. A confusão mais grave, nesse caso, residiria na permanência da identidade pessoal no tempo. Com a noção de identidade narrativa, Ricoeur quer oferecer uma solução às aporias da identidade pessoal. Ele trava, particularmente, um embate com as idéias do teórico inglês Derek Parfit, a partir das quais opõe as noções de identidade narrativa como *idem* e *ipse*.

A primeira noção – *idem* – corresponde ao que é idêntico, ao mesmo e a uma forma de imutabilidade no tempo. Num primeiro momento, ela corresponde a uma identidade numérica; num segundo, a uma permanência no tempo e, por fim, a uma identidade-unicidade que não se inscreve mais na temática do tempo. No último sentido se afirma a identidade de uma coisa, de um animal e de um ser humano. Por isso, a identidade-*idem*, nesse último sentido, responde à pergunta “que?”. Ao passo que a identidade-*ipse* responde à pergunta “quem?”, visto se tratar de uma identidade que corresponde ao si que é idêntico a si mesmo. A essa noção não se aplica nenhuma fixação de permanência no tempo.

Procuraremos esclarecer melhor essas noções, aplicando-as à narrativa. Ricoeur toma como exemplo o romance contemporâneo para falar da perda da identidade-*idem*. Perde-se o paradigma do herói típico de determinada cultura que

representava uma espécie de síntese dos homens por meio da narrativa. O exemplo que encontramos desse modelo, por exemplo, na *Teoria do Romance* de Lukács, é o herói da epopéia. Esse tipo de herói íntegro vive uma crise manifestada no romance moderno, atingindo o próprio enredo que compõe a história. Isso faz com que a obra literária moderna e contemporânea seja o *locus* da perda do herói tradicional e, ao mesmo tempo, de sua própria configuração narrativa. O gênero delimitado anteriormente dentro de certas regras passa para a vizinhança do ensaio, quando começa a refletir a perda da identidade do herói.

Para Ricoeur o que se perdeu foi a identidade que corresponde à pergunta “que?”. Perdeu-se um paradigma cultural que modelava o herói tradicional. Quando o romance moderno percebe para essa perda, negando a própria existência do sujeito, ele permanece ainda no âmbito da identidade-*ipse*, pois a pergunta “quem?” não deixa de ser formulada, mesmo que a resposta seja negativa: “ninguém”. Para Ricoeur, um “não-sujeito” ou um “anti-sujeito” é ainda uma categoria de sujeito, mesmo que em sua forma negativa.

O romance contemporâneo, portanto, fornece um paralelo elucidador da questão da identidade pessoal, quando, por exemplo, na obra de Robert Musil – *Um homem sem qualidades* –, há um sujeito que não é desprovido de si mesmo, mesmo que ele se diga um “nada”. Ele é desprovido da identidade-*idem*, pois já não incorpora a unidade de valores atemporais característicos a uma cultura. Ele se distingue como identidade-*ipse*, à medida que é um “eu” imerso na temporalidade assoladora do tempo, sem mais a ancoragem da identidade-*idem*.

Segundo Jeanne Marie Gagnebin ²⁹³, justamente a partir das definições de identidade narrativa de Ricoeur, pode-se afirmar uma supremacia da identidade-*ipse* na *Recherche*, que estaria submetida a uma teoria estética tal como surge no *Tempo Redescoberto*. Uma teoria estética fundada na perenidade da obra de arte. Gagnebin compara, ao citar Proust, a disseminação dos vários “eus” da *Recherche* – o “eu” infantil, Swann, o “eu” dos vários amores, etc – ao percurso que conduz a um “grande cemitério”: para cada “eu” do passado uma sentença dolorosa de morte. Haveria, portanto, uma destruição da identidade de cada “eu” vivido no passado. Essa destruição, contudo, favorece a construção de um “eu” único e verdadeiro, como se revela, ao final, no *Tempo Redescoberto*. “Este dilaceramento”, dia a autora, “é necessário à afirmação cada vez mais triunfante da voz do narrador como sendo a única instância verdadeira, ou, em outros termos, à afirmação da superioridade do ‘eu’ que escreve em relação às outras figuras de si” ²⁹⁴.

Caberia aqui um maior aprofundamento da teoria estética presente no *Tempo Redescoberto*, a qual insere Proust no contexto das estéticas que enfrentam a modernidade de maneira oscilante: entre uma constatação de desagregação de um sentimento de unidade e de uma tentativa por recuperá-lo. Em outros termos, se há em sua obra um multifacetamento e uma destruição gradativa do sujeito, há, em contrapartida, a tentativa de redimi-lo por meio da construção da obra de arte: ela sim, eterna e indestrutível.

²⁹³ J.M. Gagnebin, *História e narração*, p. 95-98.

²⁹⁴ Idem, *ibidem*, p.98.

As três interpretações expostas, de Tadié, Genette e Ricoeur, problematizam de maneira profunda e circunstanciada a questão do narrador, sendo uma demonstração da dificuldade encontrada por estudiosos e por leitores, desde a publicação da obra de Proust.

Seus estudos vêm contradizer certas interpretações da *Recherche*, criando a partir desta um roteiro-biográfico-turístico ²⁹⁵ que aproximaria o leitor do autor, não mais via obra, mas por meio do relato de sua vida por outra pessoa e da visita aos locais reais identificados com os imaginários da *Recherche*. Essa, por exemplo, é a tônica de um artigo de Michel Mouligneau ²⁹⁶ - presidente da Seção belga dos amigos de Marcel Proust -, no qual o autor saúda as preciosas informações de inúmeros biógrafos e, com relação aos lugares, diz: “Basta visitar Illiers/Combray a encantadora residência da tia Léonie onde Proust passou algumas férias de sua infância para deixar-se subjugar pela simplicidade recolhida desse ambiente onde a impressão de interiorização que se sente é total. Essa observação vale igualmente para a própria cidade: ao primeiro contato, ‘Combray’ parece viver exclusivamente ao ritmo de seu tranquilo campanário e desinteressada dos esplendores que a circundam” ²⁹⁷. A “impressão imediata” causada pela narrativa de Proust só pode ser entendida, no mínimo, como exagero, pois seria retirar da narrativa de Proust a dimensão da memória

²⁹⁵ Esse tipo de “curiosidade” não é exclusivo à obra de Proust. Otto M. Carpeaux (na Introdução que fez à sua tradução de *Mme Bovary*) comenta que havia uma perigranação turística a uma localidade no interior da França, onde supostamente Flaubert havia baseado sua história. As investigações por semelhanças de personagens com a vida de pessoas reais perseguiram de tal maneira Flaubert que a certa altura, emitiu a declaração que se tornou célebre: “Emma Bovary c’est moi”. Se o próprio romance da fase realista pôde sofrer com tal problema, é porque talvez os leitores sejam mais realistas do que o próprio gênero que assim se propõe ser. Leopoldo e Silva escreve uma frase irônica a respeito (no mesmo texto anteriormente citado, p. 152): “O realista é aquele que se torna cego de tanto ver”.

²⁹⁶ M. Mouligneau, “Do pluralismo à unidade”. In: *Marcel Proust. O homem, a escrita, a obra*, p.21-29.

²⁹⁷ Idem, idem, p. 24.

involuntária – solução por ele encontrada frente ao sentimento de desencanto e decepção do narrador ao visitar novamente os lugares de sua infância.

Muitas das interpretações posteriores à morte de Proust e ainda muito próximas dela, poderiam ter poupado um pouco da investida biográfica que pretende justificar a obra pelo autor, se tivessem recorrido ao próprio Proust (consultando sua correspondência, como fez Tadié), ou se tivessem relacionado o contexto da crítica literária da época às críticas de Proust. Repetimos, como exemplo, os trechos de duas cartas citadas respectivamente por Tadié e Genette:

1. Carta a René Blum (fev/1913): “Não sei se lhe disse que esse livro é um romance. Pelo menos é do romance que ele menos se distancia. Há nele um senhor que narra e que diz: ‘eu’” ²⁹⁸.
2. Carta a Jacques Boulenger (30.11.1921): “... só uma coisa me preocupa, é a composição. Mas como dei o azar de começar meu livro por ‘eu’ e não poderia mais mudar, então sou ‘subjeto’ *in aeternum*. Tivesse, em vez disso, começado: ‘Roger Beauclerc que ocupava uma barraca, etc ...’ seria classificado de objetivo” ²⁹⁹.

Georges Dupeyron ³⁰⁰ comenta que Proust, no artigo sobre Sainte-Beuve, no qual discute a concepção de crítica desse “mestre”, “o maior crítico da época”, não só termina por condenar tal concepção, mas formula várias observações sobre a criação literária. Encontramos na argumentação desse autor muito do

²⁹⁸ Cartas citadas por Yves Sandre no artigo “Por uma estética do dia-a-dia”. In: *Marcel Proust. O homem, a escrita, a obra*, p.78.

²⁹⁹ Idem, ibidem, p. 91.

³⁰⁰ G. Dupeyron, “Proust e a crítica”. In: *Marcel Proust. O homem, o escritor, a obra*, p.340-346.

que foi dito por Tadié no tocante à distinção entre os gêneros e na construção de uma identidade narrativa. Sainte-Beuve, um erudito que prima pelo pensamento claro e racional não conseguiria, segundo Proust, lidar com o secreto, o oculto, a consciência obscura do escritor. Mas, mais importante do que isso, Proust critica Sainte-Beuve por não distinguir entre obra e homem, indivíduo. Cita como exemplo a crítica deste a Stendhal, cuja obra seria, a seu ver, detestável por ser a criação de um homem espirituoso e não racional. O que escapa a Sainte-Beuve, para Proust, é a originalidade de Stendhal como escritor, a poesia secreta de sua obra e o que ela tem de particular, de irracional, é a expressão do verdadeiro “eu” do autor. Para Proust, conclui Dupeyron, um pensamento claro e erudito não conseguirá, apenas com esses meios, interpretar uma obra corretamente. Torna-se necessário, para que se consiga, que o crítico não se separe do criador, que o acompanhe na sua procura obscura e vital. Percebe-se, com relação à questão da falta de distinção entre vida e obra na crítica de Sainte-Beuve, a preocupação de Proust em estipular outros parâmetros para a crítica literária e a ênfase na distinção contrária: entre vida e obra. O “eu” do escritor como homem não é o mesmo “eu” da obra que escreve. Pode-se, porém, encontrar o “eu” do escritor dissimulado no interior da obra, mas é a obra que deve encaminhar essa descoberta e não o que está em torno dela: a vida do escritor.

CAPÍTULO IV

O ANTI-SUBJETIVISMO NA *INFÂNCIA BERLINENSE POR VOLTA DE 1900*

“Por que lhe ocultaria que encontro a raiz da minha ‘teoria da experiência’ numa lembrança da infância?” ³⁰¹

Trataremos inicialmente de perceber a diferença entre a *Infância berlinense por volta de 1900* e os escritos autobiográficos de Benjamin. Diferença que se nota aparentemente por dois motivos: pela edição de seus escritos feita por Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser e pela publicação em vida dos escritos. Com relação à *Infância berlinense* ³⁰², ela não se encontra no volume dedicado

³⁰¹ T. W. Adorno, *Briefe und Briefwechsel*, Vol. I, 1928-1940, p.424: “Warum soll ich Ihnen verheimlichen, dass ich die Wurzel meiner ‘Theorie der Erfahrung’ in einer Erinnerung aus der Kindheit finde”.

³⁰² A *Infância berlinense* está publicada no IV (1) volume dos *Escritos Escolhidos (Gesammelte Schriften)*, volume que concentra as obras sobre Baudelaire e o que os editores intitulam de pequena prosa (*Kleine Prosa*), sátiras, polêmicas, resenhas, notícias. Dos supostos escritos autobiográficos encontra-se publicado nesse mesmo volume o *Diário de Paris (Pariser Tagebuch)*.

aos escritos autobiográficos ³⁰³ e foi finalizada e publicada em vida. Os escritos concentrados no volume dedicado aos escritos e fragmentos autobiográficos têm ao menos três coisas em comum ³⁰⁴: “não foram escritos para serem publicados – por isso se encontram mais ou menos inacabados -, tratam de experiências vividas em relação a algum motivo biográfico – viagens, estados de ânimos depressivos, recordações da infância – e se apresentam em forma de breves escritos, diários e notas com o estilo peculiar que dá ao uso da primeira pessoa do singular – evitado por Benjamin ao largo de sua obra, como explicita na *Crônica berlinense*” ³⁰⁵, escrito que se encontra também nesse volume. O critério para a publicação de um “amontoado” de notas e escritos inacabados e póstumos num único volume, visa poder distinguir o escrito finalizado e bem composto para a publicação como é o caso da *Infância berlinense*. Já a questão da seleção do que é de fato autobiográfico ou não parece menos simples.

Um dos biógrafos de Benjamin, Momme Brodersen ³⁰⁶ lembra a verdadeira tentação do biógrafo em procurar sinais pessoais nos escritos mais teóricos do biografado, quando a suposta autobiografia deste não é a fonte reveladora de sua vida. Ele se refere à *Infância berlinense*, como não sendo de fato uma autobiografia e busca por testemunhos que podem dar mais sinal de vida pessoal, como, por exemplo, o ensaio de Benjamin sobre o romance “As afinidades eletivas” de Goethe. Benjamin passaria por uma experiência conjugal que poderia ser superposta ao enredo do romance.

³⁰³ W. Benjamin, *Fragmente autobiographische Schriften*, G.S., Vol. VI.

³⁰⁴ Cf. Introdução de Concha Fernández Martorell à tradução dos *Walter Benjamin. Escritos autobiográficos*, Alianza editorial, Madrid, 1996.

³⁰⁵ Idem, idem, p.11.

³⁰⁶ M. Brodersen, *Spinne im eigenem Netz. Walter Benjamin – Leben und Werk*.

À qual gênero pertence a *Infância berlinense*? Willi Bolle³⁰⁷ considera que se trata sim de um escrito autobiográfico, que comporia com uma série radiofônica sobre a metrópole Berlim (*Grosstadt Berlin*)³⁰⁸ e a *Crônica berlinense*, uma “trilogia berlinense”. O gênero mais apropriado, dentro do contexto de sua obra, seria, para Bolle, o “*tableau* urbano”, quadros urbanos caracterizados por uma narrativa que tem em Baudelaire e seus *Tableaux parisiens* o exemplo. Esse gênero se iniciou no século XVIII, diz Bolle, e configurou a narrativa moderna sobre a grande cidade. Outro escrito desse gênero em Benjamin seria *Rua de Mão Única* (*Einbahnstrasse*), a diferença deste para com a *Infância berlinense* seria o cunho autobiográfico desta última. Bolle, diferentemente de outros intérpretes que associam a *Infância berlinense* à *Obra das Passagens*³⁰⁹, afirma que a *Infância berlinense* tem um valor próprio e independente. Seus quadros podem servir como “preparativos da grande ‘história social do século XIX’”, mas manteria uma autonomia por ser a recordação da cidade natal próxima de sua destruição, narrativa de despedida do autor que parte para o exílio e espécie de herança deixada ao filho Stefan, para quem o livro é dedicado. Bolle, no entanto, concorda que há, como na *Obra das Passagens*, uma “ênfase dada à experiência histórica coletiva”³¹⁰.

De maneira diferente, lidaremos com a hipótese de que a *Infância berlinense* é um escrito anti-autobiográfico, premeditadamente elaborado para

³⁰⁷ W. Bolle, *Fisiognomia da Metrópole Moderna*, p.314.

³⁰⁸ Idem, ibidem, p.314, nota 3: série radiofônica é escrita entre 1929 e 1930, a *Crônica berlinense* em 1931-1932 e a *Infância berlinense* em 1932-1934 (1ª versão) e 1938 (última versão).

³⁰⁹ Cf. B. Witte, “Paris-Berlin-Paris” e B. Lindner, “Das *Passagen Werk*, die *Berliner Kindheit* und die Archäologie des *Jüngstvergangenen*”. Ambos artigos in: N. Bolz/B. Witte (Org.), *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des XIX Jahrhunderts*.

³¹⁰ W. Bolle, *Fisigonomia da Metrópole Moderna*, p.317.

retirar o sujeito do primeiro plano da narrativa, formando de maneira não estrita um vínculo com o *Projeto das Passagens*, na busca por mostrar o declínio histórico que tem como fator constituinte a mudança de experiência.

A *Infância berlinense por volta de 1900* é composta por quarenta e um fragmentos, tem sido também interpretada tendo em vista alguns conceitos norteadores: de *anamnesis*, *mimesis*, experiência do choque (*Schockerfahrung*), sonho e despertar, de labirinto como metáfora da metodologia empregue na composição da obra, etc. Estes conceitos estão intimamente ligados ao interesse de Benjamin por Proust, Freud e pelo surrealismo. O aspecto histórico e político do escrito é também bastante analisado em função da oposição “lar burguês” e “rua”, oposição personificada na “criança burguesa guiada pela babá” e nos personagens da rua, como os “mendigos e prostitutas”.

O próprio escrito tem uma história bastante interessante que nos faz unir o biográfico à construção autobiográfica, sendo, nesse caso, como um elemento impulsionador e transformador da narrativa tradicional desse gênero. Por um lado, se esse tipo de escrita fosse o reflexo fiel da vida de seu autor, desnecessário seria tal incorrência biográfica, por outro lado, é necessário enfatizar que o aspecto biográfico se distingue da “construção” literária supostamente baseada na vida de seu autor. Isto é, devemos ter em vista que a narrativa autobiográfica é antes de tudo uma construção literária e não apenas a tentativa de um discurso transparente por um sujeito que fala de si e dos acontecimentos de sua vida. No caso da *Infância berlinense* há uma inversão do propósito da transparência; a construção literária se mantém na procura pela subversão da forma tradicional de autobiografia.

Em outubro de 1931, a revista *Literarische Welt* propôs a Benjamin uma série de crônicas sobre sua cidade natal, Berlim, na qual ele deveria se valer de uma forma de escrita subjetiva e despreendida. Em resposta a esse pedido, Benjamin inicia a *Crônica berlinense* (*Berliner Chronik* ³¹¹) que serve como um “pré-texto” à *Infância berlinense*, sendo alguns dos esboços mantidos na segunda obra. Na *Crônica berlinense* se inclui também uma reflexão sobre os princípios de composição da obra autobiográfica.

Podemos supor que, embora a *Crônica berlinense* tenha sido iniciada num período de auto-exílio em Ibiza, período no qual Benjamin planejou suicidar-se, chegando a registrar seu testamento e a escrever cartas de despedida para alguns amigos ³¹², o motivo da escrita autobiográfica não foi o de deixar um testamento de vida ou de servir a uma confissão pública em busca de um reconhecimento pessoal, ou de compor um texto que instrumentalizasse uma descoberta de si mesmo, mas trata-se inicialmente da resposta a uma proposta de trabalho, para a qual Benjamin buscou conceber uma obra de acordo com o seu pensar, e do qual obviamente não escapou ileso da necessidade de indagar sobre si mesmo. A diferença é que Benjamin reconhece o “meio” pelo qual ocorre essa indagação e a exposição de si que resultará dessa.

Nesse sentido, a sua exposição pessoal diferencia-se da representação pessoal dos relatos autobiográficos tradicionais. A preocupação em fixar essa diferença está explícita em alguns trechos da *Crônica berlinense*, tornando seu

³¹¹ Idem, *Gesammelte Schriften VI*, pp. 465-519.

³¹² Idem, *Briefe 1931-1934*. Cartas: 745, 746 e 747, respectivamente a Franz Hessel, Julia Radt-Cohn e Ernst Schoen. Cf. A Thiekötter, “Ausgraben und Erinnern. >> *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* <<. In: *Bucklicht Männlein und Engel der Geschichte. Walter Benjamin, Theoretiker der Moderne*, pp. 30-38.

relato uma “escrita fria do coração” – como disse Manfred Schneider ³¹³ - em oposição às “escritas do coração” como as *Confissões* de Rousseau, por exemplo.

Benjamin está longe do sentido tradicional de autobiografia quando, já no início da *Crônica berlinense*, expõe de maneira irônica dois tipos de concepção da obra autobiográfica. O primeiro modo seria o do “jogo mortal” empreendido por Proust; o segundo consistiria, ao mesmo tempo, na sua recusa do jogo proustiano e na esperança de realizar outro modo de narrativa, a qual, no entanto, não explicita. A recusa, Benjamin diz ter cumprido na tradução que fez de *Em busca do tempo perdido*. Devemos lembrar que ele considera a obra de Proust como um gênero inclassificável e, nesse sentido, transgressora dos limites da autobiografia. Quanto ao modo de realizar outro tipo de narrativa, podemos seguir algumas pistas.

A representação do <eu> nas crônicas, por exemplo. “Não empregar nunca a palavra <eu>, exceto em cartas” é “a regra menor”, diz Benjamin, segundo a qual ele pôde escrever “um melhor alemão do que a maioria dos escritores de sua geração”. A justificativa para o uso da primeira pessoa do singular surge de seu consentimento em escrever as crônicas sobre Berlim para a revista. “Quando um certo dia chegou a mim a inesperada proposta de escrever para uma revista uma série de glosas de um modo livre, subjetivo, acerca de tudo que me parecesse destacável no dia-a-dia em Berlim – e quando eu aceitei -, então revelou-se subitamente que este sujeito que durante anos havia estado acostumado a permanecer em segundo plano não desejava sair ao cenário tão facilmente” ³¹⁴. A

³¹³ M. Schneider, *Die erkaltete Herzensschrift*, p.117.

³¹⁴ W. Benjamin, *Berliner Chronik*. In: G.S. VI, p.475-476.

apresentação de si mesmo passa então a ser tão ou mais importante, segundo diz, - até por motivo de precaução pela exposição pública -, do que a construção de “uma misteriosa obra da memória”.

A função rememorativa própria ao empreendimento da narrativa autobiográfica tradicional é também questionada; e da impossibilidade da repetição de tal modelo, Benjamin vai delimitando a estrutura da *Infância berlinense*. As recordações por si mesmas não constituem uma autobiografia, pois, diz ele, “a autobiografia tem que ver com o tempo, com o transcurso e com aquilo que constitui o constante fluir da vida. Ao contrário, aqui se trata de um espaço, de momentos e de inconstância”³¹⁵.

A estrutura da *Infância berlinense*, portanto, não obedecerá à cronologia tradicional dos relatos autobiográficos, cuja narrativa seguia as etapas do “nascimento-infância-juventude-idade adulta”³¹⁶. Os fragmentos que compõem a narrativa propositalmente entrecortada privilegiam o mundo dos objetos e de imagens junto a uma leitura topográfica da cidade.

A leitura topográfica ocorre não só através dos bairros e lugares de Berlim (como o *Tiergarten*, a partir de onde Benjamin descreve lugares “arcaicos” e “proféticos”, como a descrição do recinto da lontra), mas também nos interiores, nos aposentos da casa onde mora, com especial ênfase aos lugares intermediários e de passagem, como corredores e escadas.

Ao privilegiar a narrativa topográfica e acentuar os lugares de passagem, Benjamin cria um “estar-fora-de-si-mesmo” ou um “si-mesmo-objetivado-

³¹⁵ Idem, idem, p. 488.

³¹⁶ Cf. L. Burckhardt. In: *Walter Benjamin e Paris*, p.14.

exteriormente”. Uma passagem ainda na *Crônica berlinense* é bastante sugestiva em relação a essa exteriorização quando ele diz: “... eu me encontraria a mim mesmo mudado atualmente, nesta idade, se tivesse tido a coragem de cruzar a porta de certa casa pela qual passei ao largo mil e dez mil vezes. Uma porta situada no velho oeste. Ela e a fachada de sua casa não me dizem mais nada (...) e se não volto a cruzar o umbral dessa casa é por medo de um encontro com o interior desse portal (*Treppenflur*) que, no seu retiro, tenha conservado a capacidade de me reconhecer, (capacidade) que a fachada já perdeu há muito tempo”³¹⁷.

Há aqui uma tênue fronteira entre sujeito e objeto. O sujeito passa a ser revelado pelo mundo das coisas (*Dingewelt*). Bem como o caminho topográfico (a metodologia empregue que inclui a imagem do labirinto³¹⁸), revela um sujeito escondido. O pressuposto de Benjamin em expor antes de tudo um sujeito histórico e não a história de um indivíduo demonstra que sua estratégia é a de ter como meta Berlim e o século XIX, e não a meta de constituir a identidade de um outro como a criança Walter Benjamin. Seria, no entender de Manuela Günter, a construção de um “anti-sujeito”, no sentido individual, em função de um sujeito histórico impessoal. A estratégia seria de fazer sumir o sujeito-herói-personagem e mesmo o sujeito-narrador.

Exemplar, nesse sentido, é a passagem na *Infância berlinense* chamada “A Mummerehlen”, conhecida por conter uma descrição de um retrato de Benjamin

³¹⁷ W. Benjamin, *Berliner Chronik*. In: G.S. VI, p. 487.

³¹⁸ A respeito do tema do labirinto como uma metáfora moderna (o labirinto sem a personagem mítica do Minotauro) e sua relação direta com o surrealismo, cf. J. Fürnkäs, *Surrealismus als Erkenntnis*. Walter Benjamin – *Weimarer Einbahnstrasse und Pariser Passagen* e J.M. Gagnebin no artigo “O Camponês de Paris: uma topografia espiritual”, in: *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*, pp.153-167.

criança semelhante à descrição que Benjamin faz de um retrato de Kafka também criança: “Uma fotografia de criança” ³¹⁹. Na descrição de seu próprio retrato, Benjamin faz emergir os objetos do estúdio fotográfico que emolduram a cena alpina artificial, na qual a criança submerge desfigurada em meio aos objetos e pela vestimenta. Desaparecer em meio aos objetos é um dos elementos dessa descrição que se une, na mesma passagem, à duas outras imagens emblemáticas: a do molusco no interior de sua concha e a história do pintor chinês que, como uma história dentro de outra, se mescla à pintura da porcelana chinesa na qual a criança Benjamin adentrava, nela se esvanecendo como uma nuvem de cores.

“... de tudo o que reproduzia, minha preferência era a porcelana chinesa. Uma crosta multicolor cobria cada vaso, vasilhame, prato, tigela, que certamente não passavam de artigos de exportação baratos. Porém, cativavam-me tanto como se, já naquela época, eu conhecesse a história que, mais uma vez, depois de muitos anos, me remeteu à obra da Mummerehlen. A história provém da China e fala de um pintor idoso que permitiu aos amigos admirarem sua tela mais recente. Nela estava representado um parque, um caminho estreito que seguia ao longo da água e através de umas folhagens e que terminava em frente de uma pequena porta que, no fundo, dava acesso a uma casinha. Eis que quando os amigos procuraram o pintor, este, já se fora, tendo penetrado no próprio quadro. Ali percorreu o caminho estreito até a porta, deteve-se calmamente diante dela, virou-se, sorriu e desapareceu pela fresta. Assim também, com minha tigelas e

³¹⁹ W. Benjamin, In: *Walter Benjamin. Obras Escolhidas I*, p.

meus pincéis, subitamente me transportava para dentro do quadro. Assemelhava-me à porcelana na qual fazia minha entrada com uma nuvem de cores” ³²⁰.

Existem vários elementos conceituais entrelaçados nessa passagem, cujo nome por si só já é enigmático. Mumme, palavra antiga que queria, em parte, dizer tia, mas cujo significado nada dizia à criança, torna-se para ela um espírito (*Geist*): *der Mummerehlen*. A criança a conhece do verso: “Ich will dir was erzählen von der Mummerehlen” ³²¹, mas não se explica quem ela é ou onde se encontra, pois o próprio verso é típico do mundo desfigurado (deformado) da criança. Nessa perspectiva, a criança percebe a Mummerehlen como o silencioso, o que é móvel, solto, o que, “como a nevasca na bola de cristal, nubla o núcleo das coisas” ³²². Essas características se associam à maneira como a criança imitava sua “presença” ao pintar com nanquim, misturando as cores, cores que a tingiam. Na passagem seguinte intitulada “As cores”, essa imagem continua, quando ele diz: “Tingia-me de acordo com a paisagem na janela ... acontecia o mesmo com minhas aquarelas (...) coisa semelhante se dava com as bolhas de sabão. Viajava dentro delas e misturava-se ao jogo das cores de suas cúpulas até que se rompessem. Perdia-me nas cores, fosse nos céus, numa jóia, num livro” ³²³.

³²⁰ Idem, *Infância berlinense por volta de 1900*, p.100-101, tradução de José Carlos Martins Barbosa.

³²¹ Idem, idem. Na tradução literal a rima se perde: “Quero lhe contar algo da Mummerehlen”. Na busca pela manutenção da rima, José Carlos Martins Barbosa traduz: “Atenção que a ti vou contar/Da Mummerehlen a história sem par”, p. 100.

³²² Idem, *ibidem*, p.100.

³²³ Idem, *ibidem*, p. 101.

A criança que não entende o sentido da palavra ³²⁴, cria um novo espaço de significação. Sua percepção desfigurada se une ao conceito de semelhança (*Ähnlichkeit*), conceito que na *Infância berlinense* está relacionado ao de experiência (*Erfahrung*), ao lembrar (*Erinnern*) e ao esquecer (*Vergessen*) ³²⁵. O mundo da criança guarda a capacidade de recriar de maneira semelhante, mas não idêntica, a experiência em sua plenitude, por meio do lembrar e do nomear. A imagem que corresponde ao ato da criança em criar o espaço de significação para a palavra cujo significado, senão esquecido, tinha de partida um entendimento distorcido, é a de molusco habitando seu espaço: a concha. Para o adulto, a concha permanece como o refúgio deixado à lembrança, imagem que estabelece uma analogia com a língua (*Sprache*) como o meio que possibilita à lembrança buscar a experiência plena do passado.

A idéia de semelhança comporta uma ambigüidade, pois ao mesmo tempo que a criança tem a capacidade reconhecer e criar semelhanças, ela deve adquirir os hábitos de sua época e sociedade, em outras palavras, deve tornar-se semelhante aos demais. Nesse sentido, diz Benjamin: “Cedo aprendi a me mascarar nas palavras, que, de fato, eram como nuvens. O dom de reconhecer

³²⁴ Idem, *ibid.* O mau entendimento do significado da palavra pela criança aparece também no fragmento intitulado “*Affentheater*”, literalmente “teatro de macacos”, mas que significa “algo grotesco”, uma farsa teatral. Para criança mantém-se a idéia estranha de “macacos no palco” (p.106). A perda de sentido das palavras aparece noutro fragmento – “*Markthalle Magdeburger Platz*”-: “Antes de mais nada, não se pense que o nome era *Markthalle*. Não, dizia-se “*Mark-Thalle*”, e, assim como ambas as palavras se desgastaram na linguagem do dia-a-dia, de modo que nenhuma conservou o sentido original ...” (p.90).

³²⁵ M. Opitz, “*Ähnlichkeit*”. In: *Benjamins Begriffe*, p.42. O texto conhecido de Benjamin, “Doutrina das semelhanças” (*Lehre vom Ähnlichen*), foi escrito a partir da *Infância berlinense*, segundo o próprio Benjamin comenta em carta de 28.02.1933 a Scholem.

semelhanças não é mais que um fraco resquício da velha coação de ser e se comportar semelhantemente. Exercia-se em mim por meio das palavras. Não naquelas que me faziam semelhante a modelos de civilidade, mas sim às casas, aos móveis, às roupas” ³²⁶. Após reconhecer-se na foto de modo desfigurado – diferente de si mesmo – por tudo o que estava à sua volta, e tomar distância daquela época, ele diz: “Como um molusco em sua concha, eu vivia no século XIX, que está agora oco diante de mim como uma concha vazia. Levo-a ao ouvido” ³²⁷.

O que Benjamin escuta? Sua “resposta” parece amalgamar outras tentativas de “tradução”. Proust, por exemplo, quem tornou o século XIX “um século para memorialistas” ³²⁸ é visto por Benjamin como o grande “psicólogo” da época: “No que diz respeito ao século XIX, não foram nem Zola nem Anatole France, mas o jovem Proust, o esnobe sem importância, o trêfego freqüentador de salões, quem ouviu, de passagem, do século envelhecido, como de um outro Swann, quase agonizante, as mais extraordinárias confidências” ³²⁹. A semelhança em seu aspecto artificial e negativo indica o caminho de sua superação pela dialética do sonho e do despertar: Proust “...no leito, acabrunhado pela nostalgia, nostalgia de um mundo deformado pela semelhança, no qual irrompe à luz do dia o verdadeiro rosto da existência, o surrealista” ³³⁰.

³²⁶ W. Benjamin, *Infância berlinense por volta de 1900*, p.99.

³²⁷ Idem, *ibidem*, p.99-100.

³²⁸ Idem, “A imagem de Proust”. In: *Walter Benjamin. Obras Escolhidas I*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, p.40.

³²⁹ Idem, *idem*, p.40.

³³⁰ Idem, *ibidem*, 0.40.

Podemos notar vários motivos proustianos na *Infância berlinense*³³¹, entre os quais o som, o ruído, a voz, o eco³³² barulho da rua, as peças musicais, ligam-se diretamente à metáfora do século XIX como a concha posta ao ouvido unida a de Proust como seu melhor ouvinte. Comentando a primeira imagem, Günter³³³ distingue Proust e Benjamin, ao comentar que em Proust, o molusco não deixou de habitar a concha, ao passo que na *Infância berlinense* essa imagem da inseparabilidade é esvaziada, pois o molusco desapareceu e o narrador põe a concha em seu ouvido para escutar e decifrar os ruídos do século XIX.

Outra metáfora proustiana presente na *Infância berlinense*, a do “sonhar” de do “acordar”³³⁴, relaciona-se ao momento de passagem, do limiar entre estados diferentes. Em Proust, o corpo e a lembrança possibilitam a reconstrução do si mesmo, estando este no limiar entre o “não-eu” perdido no sono e o “eu” acordado. A lembrança é o meio que possibilita ao “eu” ressurgir da escuridão do esquecimento e do tempo assolador. Diferentemente para Benjamin, aquele que está “acordado” permanece estranho a si mesmo. Ele não consegue escapar de um pesadelo que não é só dele, mas que é um pesadelo coletivo. A passagem intitulada “A lua” da *Infância berlinense* atesta essa diferença, quando Benjamin diz:

³³¹ Idem, *Infância berlinense*. Cf., por exemplo a passagem “Saraus” (p.103-104), na qual a criança é posta na cama e aguarda o beijo da mãe ou as promessas embutidas no beijo.

³³² Idem, ibidem. Cf. fragmento “Notícia de uma morte”: “... o presente parece ressoar apenas como eco”, p. 89.

³³³ M. Günter, *Anatomie des Anti-Subjekts*, p.150.

³³⁴ O conceito de *Erwachen* – acordar – está necessariamente relacionado ao de *Traum* – sonho -, e é desenvolvido por Benjamin principalmente no Projeto das Passagens tendo as seguintes ligações: com Proust, por meio de sua teoria narrativa; com Marx, pela interpretação da História; com Freud e com o surrealismo, ambos tendo em vista a dimensão do inconsciente. Ressalte-se a conotação política da idéia de “despertar”.

“Minha infância já estava quase finda quando, por fim, a Lua pareceu disposta a reivindicar sua pretensão sobre a Terra, pretensão que só havia se manifestado durante a noite. No alto do horizonte, grande, mas pálida, ela estava no céu de um sonho sobre as ruas de Berlim. Ainda era dia. Meus familiares estavam a meu redor, um pouco rígidos como num daguerreótipo. Só minha irmã estava ausente. – Onde está Dora? – ouvi minha mãe dizer. A Lua, que estivera cheia no céu, de repente começou a crescer. Chegando cada vez mais perto, destroçou o planeta. A balastrada da sacada de ferro, onde todos nos havíamos sentado, por cima da rua, se desintegrou e os corpos que a ocupavam se esmigalharam rapidamente em todas as direções. (...) ‘Se agora existe a dor, então não existe Deus algum’. Isto me foi revelado, e, ao mesmo tempo, juntei tudo o que queria levar comigo. Coloquei tudo num verso. Era a despedida. ‘Ó estrela e flor, espírito e corpo, amor e sofrimento, tempo e eternidade’. Porém, ao tentar me consubstanciar àquelas palavras, eu já estava desperto” ³³⁵.

A lua em Berlim durante o dia, imensa, pronta a destruir a terra, a família que despenca do alto da sacada ³³⁶ para a rua, tendo seus corpos estraçalhados e espalhados, a descrença e a despedida: palavras de alguém já desperto do pesadelo, ao qual, na verdade, corresponde uma imagem bastante próxima do real. O apelo político dessa passagem é evidente, sinais autobiográficos também, mas o que diferencia fortemente essa passagem da busca proustiana é a

³³⁵ W. Benjamin, *Infância berlinense*, p.140.

³³⁶ Idem, *ibidem*. A varanda aparece como espécie de limiar entre a casa burguesa e a rua. Em outros dois fragmentos – “Rua Blumeshof, 12” e “Rua Steglitz esquina com Genthin”-, respectivamente, Benjamin fala da sacada “atapetada” da casa da avó materna, que tinha “...uma pequena balastrada e debruçada sobre a Blumeshof” (p.95); no outro fragmento, Benjamin descreve as tias “... sentadas nas poltronas de sempre, junto da mesma janela de sacada. Como fadas que influenciavam um vale inteiro, sem nunca terem descido nele, reinavam em ruas inteiras, sem nunca tê-las pisado” (p.85).

desistência da consciência de si diante do caos político e coletivo e a destruição do caráter social burguês em busca da unidade do “eu” e da experiência aurática, atemporal. A experiência aurática permanece, contudo, possível de ser lembrada, mas apenas como uma espécie de rastro de felicidade e dentro da temporalidade.

Outras passagens, ao mesmo tempo que pela diferença conferem à criança sua classe social burguesa, denotam a existência da violência, da rua, da miséria, do crime, dos mendigos e das prostitutas. Na casa da avó materna descrita na passagem chamada “Rua Blumeshof, 12”, Benjamin diz: “A miséria não tinha vez naqueles aposentos, nem mesmo a morte” ³³⁷.

A passagem que mais claramente marca a diferença de classes é a intitulada “Mendigos e Prostitutas”, cujo início em nada se confunde com a perspectiva da criança, mas do quase adulto, crítico, por um lado e erotizado, por outro. “Em minha infância fui prisioneiro do antigo e novo Oeste. Meu clã habitava então ambos os bairros, numa atitude em que se misturava teimosia e orgulho e fazia de ambos um gueto, o feudo de nossa família. Nesse bairro de proprietários, permaneci encerrado sem saber da existência dos outros. Os pobres – para as crianças ricas de minha idade – só existiam como mendigos. E foi um grande avanço em meus conhecimentos quando comecei a entender a origem da pobreza ignomínia do trabalho mal remunerado” ³³⁸.

O materialismo benjaminiano associado ao tema do “despertar” e da transferência do indivíduo para o coletivo, não pode ser entendido de maneira isolada, sem a relação com a dimensão messiânica da salvação e da esperança.

³³⁷ Idem, *ibidem*, p. 95.

³³⁸ Idem, *ibid.*, p. 125.

Além das fontes teológicas que surgem diretamente relacionadas à essa dimensão, Franz Kafka configura a referência ao que Benjamin vai chamar de “teologia negativa”. Considerar Kafka um escritor de extrema importância, significa lançar Benjamin a léguas de distância do teórico marxista Lukács e suas reflexões estéticas. A interpretação que Benjamin faz de Kafka é filtrada pela leitura da *Estrela da Redenção (Stern der Erlösung)* de Franz Rosenzweig. A idéia de que a lembrança que traz a esperança de redenção do momento histórico surge das camadas mais profundas do esquecimento, configura-se na imagem da personagem presente no último fragmento da *Infância berlinense: o corcundinha (Bucklicht Männlein)*. Essa figura repete do episódio do Mummrehlen a mudez e como uma personificação do negativo, revela-se como a presença do esquecimento. Como o anão corcunda que se esconde no jogo de xadrez, movendo o fantoche chamado “materialismo histórico” ³³⁹, e o homenzinho corcunda de Kafka que é o habitante do mundo desfigurado ³⁴⁰, o corcundinha é símbolo da provável redenção, aquele que “...desaparecerá quando chegar o Messias, de quem um grande rabino disse que ele não quer mudar o mundo pela força, mas apenas retificá-lo um pouco” ³⁴¹.

Ao materialismo, une-se também o surrealismo, que compõe com a última referência em Kafka, uma conexão com o que se pode chamar de “teoria da percepção” em Benjamin e que nos conduz de volta ao apelo político. Do

³³⁹ Idem, “Teses sobre o conceito da História”, 1, in: *Walter Benjamin. Obras Escolhidas I*, p.222.

³⁴⁰ Idem, “O homenzinho corcunda”, in: *Walter Benjamin. Obras Escolhidas I*, pp.152-159.

³⁴¹ Idem, idem, p.159.

surrealismo, Benjamin explora a idéia do mito no contexto do mundo desfigurado, e a dialética entre o sonho e o despertar. O despertar vem do sonho, no qual o passado individual se manifesta; deste emerge o que foi esquecido e recalado sob a forma da imagem. A imagem revela a ligação entre mito e modernidade, natureza e história. O mito habita as Passagens parisienses. Onde as pessoas moram, segundo Aragon, instala-se o mito, a lenda. Na percepção de um dos habitantes das passagens, o *flaneur*, misturam-se, portanto, natureza e cidade, passado e presente. Mistura que se apresenta como imagem arquitetônica aos olhos do sonhador, quando se constrói uma coluna no estilo dórico, utilizando-se do ferro, material moderno da construção. O *flaneur* é o protótipo do sujeito na sociedade capitalista que para Benjamin é a sociedade marcada pela experiência fraca da *Erlebnis*. Nessa sociedade, o produto do trabalho é transformado em mercadoria, na qual todo o processo do trabalho aparece dissolvido. A não identificação da origem do produto do trabalho e a autonomia da mercadoria definem a idéia de “fantasmagoria da mercadoria”. Benjamin deve esse conceito mais a Lukács e Adorno do que ao conceito de “fetiche da mercadoria” diretamente associado a Marx. O efeito da “fantasmagoria” não é devido à ideologia encobridora da realidade, mas à aparência estética da mercadoria mesma que se apresenta nos espaços das Passagens, exposições, lojas, etc. O mundo do *flaneur* é perpassado por esse efeito fantasmagórico da mercadoria, na qual existe uma “animismo estético” do objeto e uma coisificação do sujeito.

O despertar aparece com mais urgência, quando se percebe a presença do sonho individual entrelaçado ao mito. Tanto o indivíduo, quanto o coletivo, estão em situação de recuo e exílio, agindo compulsoriamente por meio da repetição do

sonho e da pré-história. Situação característica do século XIX, isso explica, em parte, o fracasso do “despertar” individual ou coletivo do período sob o nome da revolução proletária, pois o indivíduo exilado de si mesmo, “acorda” apenas para incorporar a massa fascista e prosseguir na sua compulsão sonífera. Por isso, é necessário reconhecer na função do despertar, o rompimento com o mito e libertar o sujeito em sua feição coletiva. Essa libertação, contudo, não é algo que surge em função da consciência da necessidade do despertar, mas ela se alimenta de uma espécie de força ativa do esquecimento.

“O jogo de letras” é outra das ricas imagens da *Infância berlinense*, que atesta essa impossibilidade da transparência da consciência. “Nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido”, diz Benjamin. “E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento deixaríamos de compreender nossa saudade. Mas é por isso que a compreendemos, e tanto melhor, quanto mais profundamente jaz em nós o esquecido. Tal como a palavra que ainda pouco se achava em nossos lábios, libertaria a língua para arroubos demostênicos, assim o esquecido nos parece pesado por causa de toda a vida vivida que nos reserva. Talvez o que o faça tão carregado e prene não seja outra coisa que o vestígio de hábitos perdidos, nos quais já não nos poderíamos encontrar” ³⁴².

³⁴² W. Benjamin, *Infância berlinense*, p.104-105. Pode-se confrontar essa passagem, em particular, a idéia de que a experiência de choque se lembrada pode ser destrutiva, associada à Freud, por exemplo na interpretação de Sérgio P. Rouanet, in *Édipo e Anjo*, pp. 73-80, na qual, após considerar os vários sentidos da experiência do choque em Freud, associa essa noção à de trauma e percebe dificuldades na aproximação do entendimento de Benjamin e de Freud, neste caso. Cf. a esse respeito E. Chaves, “Sexo e Morte na *Infância berlinense*”, in M. Seligmann-Silva, *Leituras de Benjamin*, p. 140.

Novamente a imagem do mundo desfigurado e o exílio de si mesmo diante do passado esquecido e latente, cuja força reveladora pode ser, por um lado, insuportável, destruidora, e, por outro, irreconhecível, já que o sujeito não mais se pode reconhecer nos hábitos antigos.

Está presente nesse mesmo trecho e em outro logo a seguir, intitulado “A Febre”, a dimensão que pode abrir a estreita porta que conduz à salvação, através das noções de hábito e de diversão. Conceitos que historicamente na filosofia estão em oposição à reflexão, à concentração e aprendizado em sentido racional estrito. Para Benjamin existem hábitos que se tornaram mais duradouros do que outros. “Nelas”, diz ele, “são formadas as aptidões que se tornam decisivas para a existência” ³⁴³. É por isso que a lembrança do jogo de letras se apresenta pela via tátil, como um hábito positivo que habilitou Benjamin-criança à leitura e à escrita. Concluindo, ele diz: “A saudade que em mim desperta o jogo das letras prova como foi parte integrante de minha infância. O que busco nele na verdade, é ela mesma: a infância por inteiro, tal qual a sabia manipular a mão que empurrava as letras no filete, onde se ordenavam como uma palavra. A mão pode ainda sonhar com essa manipulação, mas nunca poderá despertar para realizá-la de fato” ³⁴⁴ como o fazia no passado.

O hábito, no ensaio sobre a “arte na era de sua reprodutibilidade técnica” ³⁴⁵, aparece como uma forma amortecida de percepção, incorporada há séculos, desde que o homem passou a viver habitações. O aspecto tátil a ele se associa,

³⁴³ Idem, *ibidem*, p.105.

³⁴⁴ Idem, *ibid.*, p.105.

³⁴⁵ Idem, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. 1ª versão. In: *Walter Benjamin. Obras Escolhidas I*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet.

pois tocamos sem parar para pensar, habituamo-nos às formas arquitetônicas e não há uma consciência clara acerca disso. Essa idéia surge para reforçar a hipótese de que o cinema, que ao ser uma nova “escola”, pode habituar o homem a viver no mundo descontínuo da modernidade, e nos grandes centros urbanos e no trabalho industrial e seriado. A rapidez da mudança de fotogramas, compostos pela montagem, e as imagens que atingem tatilmente o espectador, habilitam-no à uma nova maneira de perceber o mundo, constituindo uma nova percepção.

A distração (*Zerstreuung*) é acrescentada a esse processo, no contexto da teoria sobre o cinema, pois aquele que se encontra distraído, aprende ao invés de temer a chamada segunda natureza - a técnica, que oprime a todos na realidade do trabalho. Um pouco nesse sentido, a segunda passagem acima citada, “A febre”, reproduz no mundo da criança o “jogo de sombras” que o adulto encontra no cinema: “Nada além da circunstância de estar de cama me permitia extrair da luz uma vantagem que os outros não podiam obter tão rapidamente. Tirava proveito do meu repouso e da proximidade da parede para saudar a luz com silhuetas. Agora se repetiam no papel da parede todos os jogos que eu fizera com os dedos, jogos ainda mais indefinidos, mais imponentes, mais enigmáticos. ‘Em vez de temer as sombras da noite’ – assim dizia meu livro de jogos – ‘as crianças alegres as usam como divertimento’” (*Infância berlinense*, p.110).

A educação para uma nova percepção reconhece na ruptura (*Unterbrechung*), a não identificação e a não reprodução da falsa aura. “Desaturatização” é a estratégia para a sugestão de modos perceptivos que não devem coincidir, por um lado, com a apropriação ingênua do passado e, por outro, com a estetização propagandística da política fascista. Essa teoria está voltada

para o coletivo, pressupondo que o indivíduo exilado de si mesmo deve “acordar” no corpo desse coletivo e não como indivíduo singular.

A *Erlebnis* corresponde à forma social e psicológica da auto-alienação do sujeito que, alienado de si mesmo, representa o fracasso da articulação entre os pólos subjetivo e objetivo, entre homem e mundo.

Muito distante da “escrita do coração” e da admissão de uma “sinceridade estética”, Benjamin parece herdar em alguma medida o projeto goetheano de *Verdade e Poesia (Dichtung und Wahrheit)* de fazer coincidir a história da criança com a história do mundo. A pretensão de tornar objetiva a experiência subjetiva distancia ambos da *kathársis* subjetiva da confissão e da necessidade de afirmar sua sinceridade total, real ou fictícia.

Na afirmação do anti-subjetivismo, Benjamin estaria em parte retomando a escrita automática do surrealismo, na qual o autor está como que ausente em função de um desligamento de si para recolher o que vier à tona como imagem do inconsciente ou como manifestação concreta. Mas, há também uma tradição mais antiga e cara a Benjamin, para a qual também a obra ocupa o lugar da subjetividade: o romantismo³⁴⁶. A partir da concepção do “Eu” absoluto de Fichte, os conhecidos românticos de Iena, criticam a afirmação de uma identidade abstrata, retirando do sujeito sua soberania absoluta. Há, no entanto, uma “estética do si” no romantismo, mas que não efetuará mais o conhecimento e não

³⁴⁶ Cf. M. Seligman-Silva, *Ler o livro do mundo. Walter Benjamin: Romantismo e crítica literária*.

seria mais o centro das ações, mas funcionaria como um *medium*, por meio do qual se manifesta a representação do ser (*Seyn*). A idéia de *medium* reaparece em Benjamin, tanto com relação à exposição, à escrita, quanto em relação à memória. Nos dois casos citados, no entanto, a totalidade permanece o grande alvo das teorias e essa é a grande diferença em Benjamin, visto ser a intermitência da narrativa e, principalmente, a desistência da totalidade um dos principais fundamentos de seu pensamento. Desistência que, segundo Jeanne Marie Gagnebin ³⁴⁷, surge no romantismo alemão de duas maneiras: pela rejeição da “pretensão totalizante da concepção romântica de reflexão” e da “absolutização do conceito de crítica, entendida pelos românticos de Iena como aperfeiçoamento e realização das obras” ³⁴⁸.

Por outro lado, a idéia do “anti-sujeito” não equivale ao total desaparecimento do sujeito, mas à existência negativa desse. A estratégia imoral de Nietzsche pode ser lembrada nesse sentido, pois ambos procuram, pelo negativo, afirmar sua crítica. O imoral e o “desfigurado”, o “eu” diversificado nietzscheano e o “eu” objetivado no mundo das coisas à revelia de si mesmo, marcam no mínimo uma relativização da idéia de sujeito.

Se há negatividade na afirmação do sujeito individual, há, por outro lado, a afirmação do sujeito coletivo e histórico. Nesse sentido, a estruturação da *Infância berlinense* obedece ao projeto histórico de recuperação do passado, estando este necessariamente inserido no presente. A teoria da experiência é sempre a referência para se falar de uma possível “salvação” do passado no presente. O

³⁴⁷ J.M. Gagnebin, “Da escrita filosófica de Walter Benjamin”.

³⁴⁸ Idem, *ibidem*, p. 5.

que se pode salvar? A *Erfahrung*. Mesmo dentro de seus limites da *Erlebnis*, alguns recursos se apresentam como possibilidade de salvação.

Utilizando-nos dos termos de Benjamin, o autor que narra sua história é antes de tudo um sujeito histórico que pretende, ao “escavar” o “terreno da memória”, construir o presente. A memória como *medium* por meio da qual se realiza o trabalho de recuperação de signos do passado é um conceito elaborado por Benjamin em íntima conexão com a idéia de memória voluntária e de memória involuntária de Proust e com a função do esquecimento, presente na teoria freudiana e em Nietzsche. Fontes que autorizam todo o questionamento da subjetividade absoluta.

A conexão entre teoria da experiência e a criação de “imagens” que cristalizem a experiência do passado estão sugeridas num pequeno texto - *Ausgraben und Erinnern* ³⁴⁹ - no qual esboça, em analogia com o trabalho arqueológico, uma “metodologia” para se explorar o passado. Benjamin considera a memória como um “meio” (*Medium*), assim como o solo é o “meio” no qual estão soterradas as antigas cidades. “Escavar” com cuidado, respeitando as várias camadas de terra é o modelo de trabalho ao qual o historiador ou o memorialista ou aquele que quer simplesmente lembrar de seu passado, deve imitar. Deve-se principalmente respeitar a conexão entre o achado-lembrado e o “terreno de hoje” no qual se conserva o passado. Essa “conexão” permite validar a lembrança verdadeira. Não se está, portanto, retirando do tempo a lembrança encontrada; ela não é uma verdade atemporal que vigore de forma independente e autônoma. Seu

³⁴⁹ W. Benjamin, *G.S. VI, Berliner Chronik*, p.486. O mesmo trecho é citado em *Imagens do Pensamento*. In: *Walter Benjamin. Obras Escolhidas II*, P.239-240.

significado surge apenas junto ao presente, fornecendo, como um momento instantâneo, uma “imagem” daquele que se lembra.

A “imagem histórica” ou “imagem dialética”³⁵⁰ é um dos conceitos que Benjamin desenvolve em íntima associação com a noção de sujeito histórico e de sujeito político, idéia que rompe definitivamente com a de sujeito transcendental e contem uma virtualidade messiânica. As imagens dialéticas, como lembra Jeanne Marie Gagnebin³⁵¹, não são *construídas* pelo sujeito histórico, a tarefa deste “consiste muito mais em decifrá-la ou lê-las, em saber delas se aproveitar para transformar a constelação histórica. Esta descrição, em particular a metáfora da *leitura*, supõe um outro tipo de constituição da imagem dialética que pela atividade do sujeito racional. Parece haver para Benjamin uma constituição ‘objetiva’ que prescinde da participação humana, *mesmo que precise passar pelo reconhecimento humano consciente para se tornar histórica no sentido efetivo da palavra*”³⁵².

O papel do sujeito histórico em decifrar essas imagens resulta na tarefa redentora do passado. O conceito de redenção (*Rettung*) é central na teoria da história de Benjamin, provindo da tradição teológica, filosófica, histórico e literária³⁵³.

³⁵⁰ O conceito de “imagem dialética”, segundo Ansgar Hillach (in: *Benjamins Begriffe*, p.191), aparece pela primeira vez em 1935 na “Exposé” do Projeto das Passagens: “Paris, a capital do século XIX”.

³⁵¹ J.M. Gagnebin, “Divergências e convergências metodológicas sobre o método dialético entre Adorno e Benjamin, p. 14.

³⁵² Idem, idem, p.14.

³⁵³ Cf. Heinrich Kauler, “Rettung”, in *Benjamins Begriffe*, pp.619-664.

Considerando essa dimensão redentora, que de certa forma, se une à dimensão utópica do pensamento de Benjamin ³⁵⁴, a *Infância berlinense*, ao “cristalizar” as imagens lembradas da infância, cumpriria a função de salvar a experiência do passado, interpretada pelo adulto a partir das imagens que a ele se apresentam na memória. A *Infância berlinense* pode, nesse sentido, ser vista como um modelo de autobiografia de imagens: imagens redentoras da experiência histórica de um passado datado *por volta de 1900*.

³⁵⁴ Cf. M. Rio-Sarcey/T. Bouchet/A. Picon, *Dictionnaire des Utopies*, verbete “Benjamin”, pp.22-28.

CONCLUSÃO

“A subjetividade, precipitando-se como um anjo na profundidade, é trazida de volta pelas alegorias, e fixada no céu, em Deus, pela *ponderación misteriosa*”³⁵⁵

Retornando ao nosso pressuposto inicial sobre a relação entre filosofia e literatura, podemos afirmar que a teoria da experiência sustenta a reflexão de Benjamin sobre o objeto literário, seja ao considerar Proust, Kafka, Baudelaire, Leskov, os surrealistas, ou a si mesmo na *Infância berlinense*. A estrutura da mudança da *Erfahrung* para a *Erlebnis* é, portanto, trabalhada como uma espécie de texto subliminar de cunho histórico e social, a partir do qual Benjamin constrói suas teorias. É o que ele expressa, na carta a Adorno³⁵⁶, em sua vontade de fazer a *Infância berlinense* participar de sua teoria da experiência.

A mudança da experiência sustenta a idéia de falência, de definimento da subjetividade como autônoma e coesa. O herói problemático do romance, para

³⁵⁵ W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, G.S. I – 1, p.406. Tradução (modificada) de Sérgio P. Rouanet, p. 258.

³⁵⁶ Idem, cf. nota 1, capítulo IV.

quem a perda do sentido da vida, tornou-se um problema insolúvel, é a imagem do desconsolo e da desorientação que o faz atacar moinhos de vento como o herói do considerado primeiro romance: Dom Quixote.

A desistência de recompor a narrativa clássica da epopéia em sua totalidade se assemelha à desistência de eleger o símbolo como figura de linguagem representativa da totalidade e da imediaticidade de sentido. Em seu lugar, a alegoria e sua manifestação deficitária de sentido, aparece como a categoria mais apta a representar uma realidade que não é mais harmônica e global. Em duas épocas diferentes, século XVII e século XIX, ela surge para representar respectivamente o *drama barroco alemão* e a poesia de Baudelaire.

No âmbito da filosofia, a desistência da idéia totalizadora do sistema, faz Benjamin escolher o tratado e o ensaio, no prefácio ao *Drama Barroco alemão*, como o mais apto a se adaptar ao método que emprega o “desvio” como forma de apresentação (*Darstellung*) filosófica.

Como considerações finais, lembramos algumas passagens da controvertida tese escrita por Benjamin para concorrer a uma livre-docência na Universidade de Frankfurt, intitulada *Origem do Drama Barroco alemão*³⁵⁷, porque nelas é importante a questão do sujeito e aparece associada à problematização em torno do gênero, é um dos motivos de críticas que Benjamin dirige à teoria da literatura e do teatro de cunho teórico aristotélico.

Com relação ao segundo aspecto, destacamos a seguinte passagem: “Uma coisa é encarnar uma forma, e outra, dar-lhe uma expressão característica. A primeira é prerrogativa do poeta escolhido, a segunda se manifesta de modo

³⁵⁷ Idem, ibidem.

incomparavelmente mais marcante nas laboriosas tentativas do escritor mais fraco. A forma em si, cuja vida não é idêntica à obra por ela determinada, e cuja manifestação é muitas vezes inversamente proporcional à perfeição de uma produção literária, torna-se evidente no corpo raquítico de uma obra medíocre, que funciona, num certo sentido, como seu esqueleto” ³⁵⁸.

O drama barroco alemão teria a característica da obra do escritor secundário, ele corresponde à tentativa de elevação à totalidade. Ele, contudo, não consegue realizar a “apoteose transfiguradora” de Calderón ao reverter a queda do sujeito e retornar a Deus e à eternidade, pois ele permanece insuficiente na forma, configurando-se como um corpo débil e raquítico na imagem de seu “esqueleto”.

Benjamin, contudo, empreende nessa obra uma tentativa de “salvar” o drama barroco alemão. Para isso, é necessário entender essa forma insuficiente e romper com “preconceitos da classificação estilística e da avaliação estética” ³⁵⁹, procurando denominações especiais para o período.

Na seção intitulada Drama barroco e Tragédia (*Trauerspiel und Tragödie*) ³⁶⁰, Benjamin critica frontalmente as teorias de teor classicista, chamando-as de presunçosas ao darem a entender a possibilidade de se escrever tragédias clássicas fora do contexto da Antiguidade grega. Seu alvo maior é a obra do jovem Nietzsche sobre o *Nascimento da Tragédia* ³⁶¹. Essa crítica, em geral, está relacionada à questão do esteticismo, surgindo em vários outros escritos de

³⁵⁸ Idem, ibid., p.238. Tradução (modificada) de Sérgio Paulo Rouanet, p.82.

³⁵⁹ Idem, ibid., p. 239. Tradução de S.P. Rouanet, p.82.

³⁶⁰ Idem, ibid., p. 238 a 278.

³⁶¹ Cf. E. Chaves, “O ‘silêncio trágico’: Walter Benjamin entre Franz Rosenzweig e Friedrich Nietzsche”, in M. Seligmann-Silva (Org.), *Leituras de Walter Benjamin*, pp.113-125.

Benjamin. No ensaio “O Narrador” ³⁶², por exemplo, embora Benjamin se filie explicitamente à *Teoria do Romance* do jovem Lukács (obra que retoma a indicação hegeliana que indicava o romance como a epopéia moderna), o elo de ligação será rompido em outros escritos que pressupõem a ruptura com o romance.

A mesma crítica reaparece no ensaio sobre a “obra de arte” ³⁶³, quando Benjamin ironiza as teorias que interpretam o cinema com grandiloquência, ao passo que esse deveria ser visto em seu lado destrutivo, como “a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura” ³⁶⁴.

Nesse mesmo ensaio, Benjamin prognosticou categorias diferentes para a avaliação estética que possam, por um lado, perceber alterações na forma artística e representá-las e, por outro lado, servir como uma espécie de divisor de águas político. É o tema da politização da arte que só pode se dar a partir do estabelecimento de uma nova avaliação das condições da percepção, e de seu contrário, a estetização da política, sendo este uma espécie de verniz cultural que reveste como mero adorno a propaganda fascista, utilizando-se de classificações estéticas recuperadas de maneira deformada da Antigüidade clássica. Por um lado a mudança de percepção decorre da mudança de experiência, por outro, há uma urgência do apelo político para que a arte possa manter sua dimensão senão “libertadora”, educadora do corpo coletivo social, via recepção do filme e outros meios tecnicamente reproduzíveis.

³⁶² W. Benjamin, “O Narrador”. In: *Os Pensadores*, trad. Modesto Carone.

³⁶³ Idem, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, 1ª versão. In: *Walter Benjamin. Obras Escolhidas I*, trad. Sérgio P. Rouanet.

³⁶⁴ Idem, idem, p.169.

Propusemos inicialmente a inclusão de Benjamin no debate sobre a classificação do gênero literário autobiográfico. Por todas as razões expostas, podemos dizer que dificilmente Benjamin se contentaria com uma definição estrita do gênero, menos ainda com a hipótese de todo escrito ser autobiográfico, visto que ele pôde inverter a relação entre vida e obra em sua própria autobiografia, ao desaparecer na obra para torná-la repleta de imagens históricas.

A discussão sobre o gênero deveria ser uma decorrência da questão da subjetividade, preocupação que nos parece evidente na *Infância berlinense* e na passagem citada da *Origem do Drama Barroco Alemão*. Algumas teorias, no entanto, põe em segundo plano a questão da subjetividade, ao buscarem sustentação em Rousseau como uma espécie de âncora da integralidade do sujeito em sua pretensão de “tudo dizer”. Como foi dito, esse é o aspecto mais problemático dessas tentativas de definição do gênero, por não considerarem os outros escritos de Rousseau, em quais se encontra uma oscilação da identidade que se apresenta coesa nas *Confissões* e se altera nos escritos posteriores. A sinceridade acompanha essa oscilação.

Ao pretender comparar uma autobiografia com um diário, Benjamin não parece, de fato, incorrer num erro, desde que se admita uma mudança de forma literária para a narrativa íntima no decorrer do século XIX, que cumpre exatamente esse itinerário: da autobiografia para o diário. Diante do declínio de confiabilidade da autobiografia, o diário passa a abrigar a subjetividade.

As teorias que discutem o gênero no interior da filosofia se voltam para a questão do sujeito e é, nesse aspecto, que se pode pensar os escritos de Nietzsche e do próprio Benjamin.

Adorno ³⁶⁵ parece ter encontrado uma boa imagem para falar do trabalho de citação e montagem que compõe o *Projeto das Passagens*, que seria, em relação a Benjamin, a “coroação de seu anti-subjetivismo” (“*Krönung seines Anti-Subjektivismus*”). O anti-subjetismo, que se encontra também em outros escritos, como *Rua de mão única* e *Imagens do Pensamento*, conjuga-se com a função de trazer à tona o que estava escondido e tolhido para redimí-lo no presente.

³⁶⁵ T. Adorno, *Über Walter Benjamin*, p.26.

BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften*. Vol.I-VII Editado por R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Taschenbuch), 1991.

Briefe. Vol.I-VI. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.

Traduções: *Walter Benjamin. Obras Escolhidas* I/II. São Paulo: Brasiliense, 1985/1987. Tradutores: Sérgio Paulo Rouanet, José Carlos Martins Barbosa.

Origem do Drama Barroco Alemão. São Paulo: Brasiliense, 1984.

Tradutor: Sérgio Paulo Rouanet.

GIDE, A . *Journal*. Vol. I/II. Paris: Éditions Gallimard, 1951.

Si le grain ne meurt. Paris: Éditions Gallimard, 1955.

Incidences. Paris: Gallimard, 1924.

Romans, Récits et Soties. Oeuvres lyriques. Paris: Gallimard, 1958.

NIETZSCHE, F. *Ecce Homo. Kritische Studienausgabe*. Vol.6. Editado por G. Coli e M. Montinari. München: Deutscher Taschenbuch Verlag de Gruyter, 1988.

Aus meinem leben. In: *Autobiographisches aus den Jahren 1856 bis 1869*. Editado por Karl Schlechta, Vol.III. Munique: Carl Hanser Verlag, 1977.

Obras Incompletas. Tradução de Rubens R. Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

ROUSSEAU, J.-J. *Oeuvres Complètes. Les Confessions. Autres textes autobiographiques*. Editado por B. Gagnebin e M. Raymond. Paris: Éditions Gallimard, 1959.

- Emílio ou Da Educação*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001.
- Carta a D'Alembert*. Campinas: Editora Unicamp, 1993
- PROUST, M. *Em busca do tempo perdido*, I-VI. Rio de Janeiro: Ed. Globo.
- Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, 1954.

Intérpretes

De Walter Benjamin:

- BOLLE, W. *Tableaux Berlinoises. Walter Benjamin e a cultura da República de Weimar*. São Paulo: 1984. Tese (Livre-docência), FFLCH, USP.
- BOLZ N./FABER (Org.). *Walter Benjamin. Probleme Profane Erleuchtung und rettende Kritik*. Würzburg: Königshausen und Neuman, 1982.
- BOLZ, N./FARBER. (Org.). *Antike und Moderne*. Würzburg: Königshausen und Neuman, 1982.
- BOLZ, N./WITTE, B. (Org.) *Passagen. Walter Benjamins Urgeschichte des XIX Jahrhunderts*. München: Wilhelm Fink, 1984.
- BOHRER, K. H. *Der Abschied: Theorie der Trauer: Baudelaire, Goethe, Nietzsche, Benjamin*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar. Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002.
- FÜRNKÄS, J. *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin Weimarer Einbahnstrasse und Pariser Passagen*. Stuttgart: J.B. Metzlersche und C.E. Poeschel Verlag, 1988.
- GAGNEBIN, J.M. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Ed. Unicamp/Perspectiva, 1994.
- Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- “Divergências e convergências metodológicas sobre o método dialético entre Adorno e Benjamin”. Conferência proferida no Colóquio Nacional “Dialética Negativa, Estética, Educação”, Unimep, Piracicaba, 30.03.2000.

- “Alegoria: que outro dizer?”, texto arquivado na Biblioteca da pós-graduação da PUC.
- GARBER, K. *Zum Reise Walter Benjamins*. München: Wilhelm Fink, 1992.
- GREFFRATH, K. “Proust et Benjamin”. In: *Walter Benjamin et Paris*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1986.
- GÜNTER, M. *Anatomie des Anti-Subjekts. Zur Subversion autobiographischen Schreibens bei Siegfried Kracauer, Walter Benjamin und Carl Einstein*. Würzburg: Könnigshausen & Neumann, 1996.
- HART, NIBBRIG C. “Das déjàvu des erstens Blicks. Zu Walter Benjamins *Berliner Kindheit um Neuzehnhundert*”. In: DVjS, 47, 1973.
- JÄGER, L. (Hg) “*Was nie geschrieben wurde, lesen*”. Frankfurt Benjamin-Vorträge. Bielefeld: Aisthesis, 1992.
- KAMBAS, C. *Walter Benjamin im Exil. Zum Verhältnis von Literaturpolitik und Ästhetik*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1983.
- “Indem wir von uns scheiden, erblicken wir uns selbst’. André Gide, Walter Benjamin und der französische Dialog”. In: L. Jäger/T. Regehly (Org.), *Was nie geschrieben wurde, lesen*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1992, pp.132-156.
- LEHMANN, H.-T. “Remarques sur l’idée d’enfance dans la pensée de Walter Benjamin”. In: *Walter Benjamin et Paris*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1986.
- LINDNER, B. “*Das Passagen-Werk, die Berliner Kindheit und die Archäologie des ‘Jüngstvergangenen’*”. In BOLZ N./WITTE B, *Passagen. Walter Benjamin Urgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts*. München: 1984.
- “Das Interesse an der Kindheit”, *Literaturmagazin*, 14, 1981.
- MUTHESIUS, M. *Mythos, Sprache, Erinnerung: Untersuchung zu Walter Benjamins > Berliner Kindheit um 1900 <*. Basel: Stroemfeld, 1996.
- OPITZ, M./WIZISLA, E. (Org.). *Aber ein Sturm weht vom Paradiese her. Texte zu Walter Benjamin*. Leipzig: Reclam, 1992.
- Benjamins Begriffe I-II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.
- RAULET, G./ STEINER, U. (Hg). *Walter Benjamin. Ästhetik und Geschichtsphilosophie*. Bern: Peter Lang, 1998.
- ROUANET, S.P. *Édipo e Anjo. Itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro, 1981.

- SCHOLEM, G. *Walter Benjamin und sein engel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.
- SELIGMANN-SILVA, M. *Ler o livro do mundo. Walter Benjamin: romantismo e crítica literária*. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 1999.
- SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1999.
- STÜSSI, A. *Erinnerung na die Zukunft. Walter Benjamins „Berliner Kindheit um Neunzehnhundert“*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1977.
- WIGGERSHAUS, R. *A escola de Frankfurt. História, desenvolvimento teórico, significação política*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.
- WITTE, B. *Walter Benjamin: rowohlts monographie*. Tradução de James Rolleston, revista e ampliada para o inglês: *Walter Benjamin. An Intellectual biography*. Detroit: Wayne State University Press, 1997.
- WOHLFARTH, I. "Re-fusing theology. Some first responses to Walter Benjamin's Arcades Project", *New German Critique*, n. 39, 1986.
- "Et cetera? The historian as chiffonnier", *New German Critique*, n.39, outono, 1986.

De Jean-Jacques Rousseau:

- BONHÔTE, N. *Jean-Jacques Rousseau. Vision de l'Histoire et Autobiographie*. Lausanne, Éditions L'Age d'Homme, 1992.
- FORTES, L.R.S. *Paradoxo do Espetáculo. Política e poética em Rousseau*. São Paulo: Discurso editorial, 1997.
- MALVILLE, P. *Leçon littéraire sur les Confessions de Jean-Jacques Rousseau*. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.
- MARIE, D. "Correspondance et autobiographie. Genèse réelle et genèse imaginaire de l'idée du complot dans deux lettres de Rousseau", *Etudes Jean-Jacques Rosseau* VII, 1995, 3056-21.
- PRADO JR., B. "Não dizer a verdade equivale a mentir?", *Discurso*, n.15, 1983.
- "Rousseau entre as flores e as palavras", *Almanaque*, n.8, Brasiliense, 1978.
- "O discurso do século e a crítica de Rousseau", *Almanaque*, n.1, Brasiliense, 1976.

“Metamorfoses do enunciado de ficção”, *Almanaque*, n.5, Brasiliense, 1990.

“Romance, moral e política no século das luzes: o caso Rousseau”, *Discurso*, n.17, Polis, 1988.

RAYMOND, M. “Jean-Jacques Rousseau et le problème de la connaissance de soi”, *Studi Francesi*, XVIII, 1962, 457-72.

STAROBINSKI, J. *La transparence et l'obstacle*. Paris: Éditions Gallimard, 1971.

“The motto *Vitam impendere vero* and the question of lying”. In: P. Riley (Org.), *The Cambridge Companion to Rousseau*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

VOISINE, J. *Introduction* à edição das *Confissões*. Paris: Garnier Frères, 1964.

WILLIAMS, H. *Rousseau and romantic autobiography*. Oxford: Oxford Uni, 1983.

De Friderich Nietzsche:

ANSELL – PEARSON, K. Toward the *Übermensch*: reflexions on the year of Nietzsche's daybreak. *Nietzsche – Studien*, band 23, 1994, pp.123-145.

BLONDEL, E. As aspas de Nietzsche. *Filosofia e genealogia*. In: *Nietzsche hoje?* . Trad. M. Nascimento e s. Goldberg. São Paulo: E. Brasiliense, 1985.

CONWAY, D.W. Genealogy and and Critical Method. In: *Nietzsche, Genealogy, Morality. Essays on Nietzsche's Genealogy of Morals*. Ed. Por Schlacht. University of California Press.

CONWAY, D.W./GROFF, P.S. (ORG.). *Nietzsche. Critical Assessments* - I. London/New York: Routledge, 1998.

FRANCO FERRAZ, M.C. *Nietzsche. O bufão dos Deuses*. Rio de Janeiro: Ed. Relume Dumará, 1994.

GAUGER, H.-M. O estilo de Nietzsche. Exemplo: *Ecce Homo*. In: *Nietzsche, uma provocação*. Univ. Federal de R. G. do Sul/Instituto Goethe, 1994.

GIACOIA, JR., O. *O Anticristo e o romance Russo*. Primeiro Versão, nº55, IFCH/UNICAMP, 1994.

HÖDL, H.G. Dichtung oder Wahrheit?. *Nietzsche – Studien*, Band 23, 1994, pp.285- 306.

JANZ, C.P. *Friedrick Nietzsche. Biografia*. Trad. S.J. Muñoz e I. Reguera. Madrid: Alianza Editorial, 1981.

KAUFMANN, W. *Nietzsche. Philosopher, Psychologist, Antichrist*. Princeton: Princeton University Press, 1974.

MAGNUS, B./HIGGINS, K.M. (Org.). *Cambridge Companion to Nietzsche*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

MÜLLER-LAUTER, W. O desafio Nietzsche. Trad. Ernani Chaves. Revista *Discurso*, nº 21, São Paulo, 1993.

A doutrina da vontade de poder. Trad. Oswaldo Giacoia Junior.

NEHAMAS, A. *Life as literature*. Harvard: Harvard University Press, 1985.

TÜRCKE, C. *O louco e a mania de razão*. Trad. Antonio C.P.de Lima. Petrópolis: Ed. Vozes, 1993.

Petrópolis: Ed. Vozes, 1993.

De André Gide:

ANDRÉ, R. “Le Journal d’André Gide”, *Bulletin des Amis d’André Gide*, 15, Avr.-Jul, 1987.

ARLAND, M./MOUTON, J. (Org.). *Entretiens sur André Gide*. Paris: Mouton, 1967.

BROSMAN, C.S. *An annotated bibliography of criticism on André Gide 1973-1988*. New York/London: Garland Publishing, 1990.

CONNER, T. (Org.). *André Gide’s Politics. Rebellion and Ambivalence*. New York: Palgrave, 2000.

CORDLE, T.R. *André Gide, updated edition*. New York: Twayne Publishers, 1993.

FERNANDEZ, R. *Gide*. Paris: Corrêa, 1931.

FOUCART, C. “André Gide dialogue avec la nouvelle génération allemande: la recontre avec Walter Benjamin en 1928”, *Bulletin des Amis d’André Gide (BAAG)*, Vol.VII, n. 44, octobre, 1979.

FRYER, J. *André and Oscar. The literary friendship of André Gide and Oscar Wilde*. New York: St. Martin’s Press, 1998.

GAGNEBIN, L. *André Gide nous interroge*. Lausanne: Cahiers de La Renaissance Vaudoise.

GOULET, A. "Si le Grain ne meurt: La construction du moi par l'autobiographie", *Texte* 1, 1982.

HARTUNG, R. "Das prekäre Gleichgewicht: André Gide, *Tagebuch 1939-1949*", In: *Kritische Dialogue*. Frankfurt: S. Fischer, 1973.

LUCEY, M. *Gide's Bent. Sexuality, Politics, Writing*. Oxford: Oxford Press, 1995.

MANN, K. *André Gide und die Krise des modernen Denkens*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1984.

"André Gides *Journal 1889-1939*". In: *Das innere Vaterland: Literarische Essays aus dem Exil*. Munich: Spangenberg im Ellerman, 1986.

MARTY, E. "L'apologie de l'influence: La Citation dans le *Journal* d'André Gide". *RSH* 196, 1984.

L'écriture du jour: Le "Journal" d'André Gide. Paris: Seuil, 1985.

PIERRE-QUINT, L. *André Gide. As vie, son oeuvre*. Paris: Éditions Stock, 1933.

PISTORIUS, G. *André Gide und Deutschland. Eine internationale Bibliographie*. Heidelberg: Carl Winter/ Universitätsverlag, 1990.

PY, A. "L'Image du moi dans le *Journal* d'André Gide" *Francia*, 14, Avril/Jun, 1975.

RAMBAUD, H. "De la sincérité de l'aveau chez Gide". In: *L'envers du Journal de Gide*. Paris: Le Nouveau Poétique.

RIVIÈRE, J. *De la sincérité envers soi-même*. Paris: Les cahiers de Paris, 1925.

STEEL, D.A. "Escape and Aftermath: Gide in Cambridge 1918". In: *The Yearbook of English Studies*. London: The Modern Humanities Research Associationm 1985.

Publicação especial: *André Gide et notre temps*. Entretien tenu au siège de l'Union pour la vérité le 23 janvier 1935. Paris: Gallimard.

Coletânea de artigos:

- *André Gide. 1869-1951, Yale French Studies*. New York: Kraus reprint, 1965.

De Marcel Proust:

GENETTE, G. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

LEOPOLDO E SILVA, F. "Bergson, Proust. Tensões do tempo". In: *Tempo e História*. São Paulo: Ed. Schwarcz.

RICOEUR, P. "L'identité narrative", *Revue des Sciences Humaines*, Tome LXXXV, n. 221, janeiro-março, 1991.

TADIÉ, J.-I. *Proust et le roman*. Paris: Gallimard, 1971.

Coletâneas de artigos:

- *Les critiques de notre temps et Proust*. Paris: Garnier, 1971.
- *Marcel Proust. O homem, o escritor, a obra*. Edição especial da revista *Europe*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

Sobre subjetividade, autobiografia e referências gerais:

BLANCHARD, M.E. "The critique of Autobiography", *Comparative Literature*, 34, 1982, 97-115.

BLUMENBERG, H. *Subjektivität und Selbsterhaltung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.

BOLZ, N. "Lebenslauf des Subjekts in aufsteigender Linie". In: FRANK, M./RAULET, G./VAN REIJEN, W. (Hgs). *Die Frage nach dem Subjekt*. Frankfurt am Main: 1988.

BRECHT, B. *Geschichten vom Herrn Keuner. Gesammelte Werk 12*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967.

BURKE, S. *The Death and Return of the Author. Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault e Derrida*. Manchester: Univ. Press, 1992.

BRUSS, E. *Autobiographical Acts, the Changing Situation of a Literary Genre*. Baltimore: Maryland, 1978.

"L'autobiographie considérée comme acte littéraire", *Poétique*, 5, 1974, 14-26.

CADAVA, E./CONNOR, P./NANCY, J.-L. (eds.). *Who comes after the Subject*. London/New York: Routledge, 1991.

CAPALDI, N. "The historical and philosophical significance of Hume's theory of the self". In: *David Hume. Critical Assessments*, III. London/New York: Routledge.

CASEY, E.S. "Man, Self and Truth", *The Monist*, vol.55, number 2, April 1971.

- CATESSON, J. "Auto, bio et graphie", *Critique*, 33, 1977, 122-130.
- COLLINGWOOD, R.G. *An Autobiography*. London: Oxford University Press.
- CRITCHLEY, S./DEWS, P. (eds.). *Deconstructive Subjectivities*. Albany: State Univ. of New York Press, 1996.
- DELEUZE, G. *Empirismo e subjetividade. Ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- DE MAN, P. "Autobiography as De-facement", *Modern Language Notes*, 94, pp.919-930, 1979.
- DENT, N.J.H. "The ideal of sincerity", *Mind*, LXXXIX, number 355, July, 1980.
- EBELING, H. *Das Subjekt in der Moderne. Rekonstruktion der Philosophie im Zeitalter der Zerstörung*. Hamburg: Rowohlts Enzyklöpedie, 1993.
- GINZBURG, C. *Mitos, emblemas, sinais. Morfologia e história*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1991.
- GOODWIN, J. "Narcissus and Autobiography", *Genre*, vol.XII, number1, Spring, 1979.
- HOCKE, G. R. *Europäische Tagebücher aus vier Jahrhunderten*. Wiesbaden/München: Limes, 1978.
- HOFSTADTER, A. "Philosophy is the confession that being is communion". *The Monist*, vol.55, number 2, April, 1971.
- HOWARTH, W.L. "Some principles of autobiography", *New Literary History*, 5, 1974.
- HUTCHEON, L. "Modes et formes du narcissisme littéraire", *Poétique*, n. 29, Février 1977.
- IFRI, P.A. "Focalisation et récits autobiographiques: L'exemple de Gide", *Poétique*, n.72, 1987, 483-95.
- JOUHANDEAU, M. *Journal sous l'Occupation*. (p.198: "club de suicidés", Clermont-Ferrand) Paris: Gallimard, 1980.
- KAPP, V. "Von der autobiographie zum Tagebuch". In: HAHN A (Hg), *Selbstthematisierung und Selbstzeugnis, Bekenntnis und Geständnis*. Frankfurt am Main: Surkamp, 1987.
- KNAPP, L. "Individualität, Autonomie und anonyme Gesellschaft". In: Peter Bürger (Hg), *Vom Ästhetizismus zum Nouveau Roman: Versuch kristischer Literaturwissenschaft*. Frankfurt am Main: Athenaiion, 1975, pp. 49-72.

- KRISTEVA, J. "Das sprechende Subjekt ist nicht unschuldig". In: JOHNSON B. (Hg.), *Freiheit und Interpretation*. Frankfurt am Main: Fisher, 1995.
- LECARME, J./LECARME-TABONE, E. *L'autobiographie*. Paris: Armand Collin, 1997.
- LEHMAN, J. *Bekennen- Erzählen – Berichten. Studien zur Theorie und Geschichte der Autobiographie*. Tübingen, 1988.
- LEJEUNE, P. *L'autobiographie en France*. Paris: Colin, 1971.
- "Le pacte autobiographique", *Poétique*, n.14, 1973.
- Je est un autre: l'autobiographie de la littérature aux médias*. Paris: Seuil, 1980.
- Moi aussi*. Paris: Seuil, 1986.
- Exercices d'ambiguïté: Lectures de "Si le Grain ne meurt" d'André Gide*. Paris: Lettres Modernes, 1974.
- LIFSON, M.R. "The myth of the fall: a description of Autobiography", *Genre*, vol.XII, number I, Spring, 1979.
- MANDEL, B.J. "The autobiographer's art", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 27, 1968, 215-26.
- MARKNER, R./WEBER, T. (Hg). *Literatur über Walter Benjamin. Kommentierte Bibliographie 1983-1992*. Hamburg: Argument, 1993.
- MAYER, H. "Die Tagebücher". *Die Zeit*, 28.März.1980.
- L'Ecriture du jour: Le "Journal" d'André Gide*. Paris: Seuil, 1985.
- MAZLISH, B. "Autobiography and Psycho-analysis. Between Truth and Self-Deception", *Encounter*, vol.XXXV, number 4, October, 1970.
- MENKE, B. "Das Nach-Leben im Zitat. Benjamins Gedächtnis der Texte". In: HAFERKAMP A/LACHMANN R., *Gedächtniskunst: Raum-Bild-Schrift. Studien zu Mnemotechnik*. Frankfurt am Main: 1991.
- MEYNARD, A "Paludes et le protestantisme", *Bulletin des Amis André Gide* 16, 77, Jan. 1988, pp. 52-70.
- MIRAUX, J.-P. *L'autobiographie, Écriture de soi et sincérité*. Paris: Nathan, 1996.
- NIGGL, G. (Org.). *Die autobiographie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989.
- OLNEY, J. (Org.). *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton/New Jersey: Princeton Univ. Press, 1980.

- PASCAL, R. (Org.). *Die Autobiographie. Gehalt und Gestalt*. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz: W. Kohlhammer, 1965.
- PEYRE, H. *Literature and Sincerity*. New Haven/London: Yale University Press, 1963.
- PFEIFFER, K.L. "Ich-Diskurse, Ich-Schicksale. Zur Geschichte einer kategorialen Verwischung". In: *Die Modernisierung des Ich: Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne*. Passau: Manfred Pfister, 1989.
- RENZA, L.A. "The veto of the imagination: a theory of autobiography", *New Literary History*, 9, 1977, 1-26.
- RICOEUR, P. *Temps et récit I-III*. Paris: Seuil, 1983.
- RIEDEL, C. *Subjekt und Individuum. Zur Geschichte des philosophischen Ich-Begriffes*. Darmstadt: 1989.
- RITTER, J. *Subjektivität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- SCHAPIRO, S. "The dark continent of literature: autobiography", *Comparative Literature Studies*, 5, 1968, 421-54.
- SCHEIBLE, H. *Wahrheit und Subjekt. Ästhetik im bürgerliche Zeitalter*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1988.
- SCHNYDER, P. "André Gides Tagebuch als Ausdruck einer Metaphysik der Moderne? Zu einem Buch von Eric Marty". *Sprachkunst*, 17, 1, 1986.
- SCHWEPPENHÄUSER, H. *Ein Physiognom der Dinge: Aspekte des Benjaminschen Denkens*. Lüneburg: zu Klampen, 1992.
- TAYLOR, C. *As Fontes do self. A construção da identidade moderna*. São Paulo: Ed. Loyola, 1997.
- TROMMLER, F. "Die Authentizität des verlorenen Ich. Entwicklungen im 20. Jahrhundert". In: *Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. Und 20 Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne*. Ein internationales Symposium. München: Manfred Engel, 1988.
- WHITE, R. "Autobiography against itself", *Philosophy Today*, vol.35, number 3 / 4, Fall, 1991.

**Material consultado no Arquivo: Walter Benjamins Teil-Nachlasses an der
Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Archivabteilung Literatur:**

Correspondência (com pessoas):

1. Adorno, Gretel: 100 Briefe an Walter Benjamin (1933-1939).
2. Adorno, Theodor: 32 Briefe an Walter Benjamin (1934-1940).
3. Arendt, Hanna: 3 Briefe an Walter Benjamin (1936-1940).
4. Auerbach, Erich: 5 Briefe an Walter Benjamin (1935-1937).
5. Bloch, Ernst: 8 Briefe an Walter Benjamin (1934-1937).
6. Horkheimer, Max: 49 Briefe an Walter Benjamin (1936-1940).

Obra:

1. *Gides Berufung*:
 - a) Vortrag: Manuskript.
 - b) Übersetzungen aus den *Nourritures Terrestres*.

ANEXOS

1. A correspondência entre Benjamin e Horkheimer.
2. Léon Pierre-Quint e Ramon Fernandez: contemporâneos de Benjamin e estudiosos de Proust e Gide.
3. Intérpretes que abordaram o interesse de Benjamin por Gide: Foucart, Kambas e Lucey.
4. Referências em Benjamin sobre André Gide.

1. A correspondência entre Benjamin e Horkheimer no período da propostas do projeto Rousseau-Gide:

Em 1933 o Instituto de Pesquisa Social encomenda, por meio de um de seus diretores, Horkheimer ¹, dois artigos a Benjamin tendo em vista os temas: a sociologia da linguagem e o trabalho do colecionador e historiador da moral de costumes Eduard Fuchs. O artigo sobre a sociologia da linguagem (“Probleme der Sprachsoziologie” ²) foi entregue em abril de 1934. Já o artigo sobre Fuchs ³ teve uma trajetória maior, permeada por sugestões de Benjamin de outros temas, sem que tenha, contudo, desistido do trabalho sobre Fuchs, reclamado de maneira insistente por Horkheimer.

¹ Horkheimer dividia a direção do Instituto com Pollok, sendo o interesse de Horkheimer em filosofia e de Pollok na área econômica, como informam os editores de Benjamin, na p. 1173, W. Benjamin, G.S., V-2.

² W. Benjamin, G.S., III, p.452-480.

³ Idem, ibidem, II (2), 465-505.

A correspondência entre os dois testemunha esse longo trajeto iniciado em abril de 1933 ⁴ com uma carta de Horkheimer a Benjamin, na qual ele pergunta (utilizando o tratamento formal que caracterizará sempre a relação entre os dois): “O senhor levou o material para o artigo sobre Fuchs?” (“Haben Sie das Material für den Aufsatz über Fuchs mitgenommen?”) Três meses depois ⁵ - 19.7.1933 – em outra carta a Benjamin, Horkheimer comenta a invasão da casa de Fuchs em Berlim pela polícia, que veio a destruir boa parte do arquivo do colecionador. Nesta mesma carta, Horkheimer escreve o endereço de Fuchs em Paris. Em carta de 28.1.35 ⁶, Horkheimer manifesta a antiga vontade do Instituto em publicar um artigo sobre Fuchs: “Além disso, como o senhor sabe, é um antigo desejo nosso ter publicado um bom relato sobre Fuchs em nossa revista” (“Ausserdem ist es, wie Sie wissen, ein sehr alter persönlichen Wunsch von uns, dass ein guter Bericht über Fuchs in der Zeitschrift steht”). Benjamin diz atender à “vontade urgente” do Instituto ⁷, desde que pudesse desenvolver outros projetos conciliados com uma estadia em Paris: “Mas ainda hoje gostaria de dizer ao senhor como é importante e interessante para mim a sua vontade urgente do trabalho sobre Fuchs” (“Aber schon heute, diz ele, möchte ich Ihnen sagen, wie wichtig mir Ihr dringlicher Wunsch die Arbeit über Fuchs angehend ist”), unindo a essa aceitação as condições: 1. “Está claro para mim após a sua carta, que esse trabalho deva preceder todos os outros projetos” (“Es ist mir nach Ihrem Brief selbstverständlich,

⁴ M. Horkheimer, *G.S.*, 15, Briefwechsel 1913-1936, carta 40, pp. 99-100.

⁵ Idem, *ibidem*, carta 45, pp. 110-111.

⁶ Idem, *ibidem*, carta 113, pp.301-304.

⁷ W. Benjamin, carta de 19.2.35, de San Remo. In: M. Horkheimer, *G.S.*, 15, carta 121, pp.318-320.

sie allen anderen Projekten vorangehen zu lassen”); e, 2. “Seria de imensa valia para esse trabalho se eu pudesse escrevê-lo em Paris” (“Es wäre für diese Arbeit unendlich viel wert, wenn ich sie in Paris machen könnte”). Benjamin reclama do isolamento no sentido “bibliográfico” em que se encontra em San Remo. Ele propõe um artigo sobre Bachofen com o intuito de apresentá-lo aos franceses. Insiste na mesma proposta em outra carta ⁸, concomitantemente à proposta da estadia em Paris. Já em Paris, em 10.7.1935, Benjamin comunica ⁹ estar, desde maio, trabalhando intensivamente na *Bibliothèque Nationale* e promete escrever o artigo sobre Fuchs a partir do início de agosto. Horkheimer responde em 23.7.35 ¹⁰, confirmando por fim a “encomenda a Benjamin”: “Que o senhor escreva o artigo sobre Fuchs é importante para o Instituto” (“Dass Sie den Aufsatz über Fuchs schreiben, ist für das Institut nicht unwichtig”); e, noutra carta ¹¹, concordando com a disponibilidade de Benjamin para outros projetos, diz: “A ocupação com esse psicólogo, historiador e colecionador não distanciará muito o senhor da análise do século XIX” (“Die Beschäftigung mit diesem Psychologen, Historiker und Sammler wird Sie nicht allzu weit von der Analyse des 19 Jahrhunderts entfernen”).

Em 16.10.1935 ¹² Benjamin dá notícia a Horkheimer do projeto sobre o século XIX francês e pede uma data-limite para o esperado artigo sobre Fuchs: “Diante das circunstâncias em ter uma data limite, seria preferível para mim, se o senhor mesmo quisesse propor um prazo para o manuscrito de Fuchs” (“Es wäre

⁸ Idem, ibidem, carta 128, pp.336-337.

⁹ Idem, ibidem, carta 140, pp.369-379.

¹⁰ M. Horkheimer, G.S., 15, carta 143, pp.377-378.

¹¹ Idem, ibidem, carta 144, 18.9.1935, pp.378-380.

¹² Idem, ibidem, carta 153, pp. 413-415.

mir, um unter solchen Umständen einen Fixpunkt zu haben, lieb, wenn Sie selbst mir einen Termin für das Manuskript über Fuchs vorschlagen wollten”).

Após vários desentendimentos com relação à correção e à tradução de seu ensaio sobre a obra de arte (“Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, *G.S.*, I-2) ¹³, Benjamin escreve em 10.8.1936 ¹⁴: “Do contrário permaneceria ainda em setembro na Dinamarca, com o objetivo de levar pronto o artigo sobre Fuchs à Paris” (“Andernfalls würde ich noch in den September hinein in Dänemark bleiben, um den fertigen Aufsatz über Fuchs nach Paris mitzubringen”). E, finalmente, em carta de 13.10.1936 ¹⁵, informa sobre o desenvolvimento de seu trabalho sobre o século XIX francês, dizendo que o capítulo será concluído após o término do artigo sobre Fuchs.

Somam-se até aqui três anos e meio de negociações em torno do artigo sobre Fuchs. Em 28.2.1937 ¹⁶ Benjamin envia o artigo, comentando o projeto inicial, as dificuldades internas sobre as quais já haviam discutido. Acrescenta não ter dado o manuscrito a Fuchs por aguardar a leitura de Horkheimer primeiro.

Em 16 de março de 1937 ¹⁷ Horkheimer envia uma carta de seis páginas datilografadas com longos comentários e críticas ao artigo, acrescentando que sua avaliação foi corroborada por outros colaboradores do Instituto que também haviam se ocupado do trabalho de Fuchs. Benjamin responderá a todas as observações em carta de 28.3.1937.

Todo esse trajeto do artigo sobre Fuchs, paralelamente ao qual Benjamin propunha e desenvolvia vários outros projetos com especial atenção ao século

¹³ Cf. polêmica na correspondência de M. Horkheimer, *G.S.*, 15, cartas: 173, 182, 183, 184.

¹⁴ Idem, ibidem, carta 220, pp. 610-613.

¹⁵ Idem, ibidem, carta 239, pp. 675-679.

¹⁶ Teil-Nachlass W. Benjamins, registro 59.

¹⁷ Idem, registro 66.

XIX francês, representa uma ilustração de sua peculiar condição como colaborador do Instituto de Pesquisa Social.

Para finalizar, citamos um trecho da carta de Horkheimer a Benjamin, de 22.12.1939, à qual Benjamin se refere na carta a Adorno, de 7.5.1940, dizendo que Horkheimer fora bastante amigável em lhe deixar escolher entre o projeto sobre Rousseau-Gide e Baudelaire: “Vous vous imaginez bien comme, nous autres, nous tremblons que maintenant vous pourrez rétablir votre santé et poursuivre vos travaux. (...) Quant aux derniers, c’est l’idée d’une étude comparée des *Confessions* et du *Journal*, qui nous a enthousiasmée. Consentirez-vous vraiment à vous dévouer à un article avant de retourner au Baudelaire? Si oui, c’est notre Revue qui aurait à s’en féliciter” (G.S. I – 3, p.1127).

2. Léon Pierre-Quint e Ramon Fernandez: contemporâneos de Benjamin e intérpretes de Proust e Gide.

A importância de Gide no período nos leva à intérpretes de sua obra, que tiveram muita proximidade com Benjamin. O contato de Benjamin com os dois críticos de literatura, Pierre-Quint e Fernandez, traz à tona a cena parisiense de seu tempo de exílio. Pode-se verificar a proximidade de Benjamin com esses autores em níveis diferentes. Em primeiro lugar, ambos autores, entre seus escritos, dedicaram obras a Proust e a Gide ¹⁸. Benjamin cita ambos em seu texto

¹⁸ L. Pierre-Quint, *Marcel Proust. Sa vie, son oeuvre*. Paris, Éditions du Sagittaire
Comment travaillait Marcel Proust. Éditions des Cahiers Libres. Épuisé, 1928.
André Gide. Sa vie, son oeuvre. Paris: Éditions Stock, 1933.

R. Fernandez, *Gide*. Paris: Corrêa, 1931.

Proust. Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Critique, 1942. Réédition: *Proust ou la généalogie du roman moderne*. Grasset, 1979.

“A imagem de Proust”¹⁹. Pierre-Quint interessava-se também profundamente pelo surrealismo, interesse compartilhado pessoalmente junto a Benjamin como este o atesta em seu “Diário de Paris”²⁰ em anotação do dia 11/02/30. Expandindo o interesse literário para a atuação diretamente política, Fernandez é figura importante para os textos ditos “engajados” contra o fascismo de Benjamin, como por exemplo “O autor como produtor”, texto iniciado por uma citação de Fernandez²¹. A dedicação de Fernandez ao debate literário-político tem ligação direta com a “Carta parisiense I” de Benjamin: “André Gide e seus novos adversários”²², no momento em que Fernandez coordenou o encontro de intelectuais com Gide na associação *Union pour la vérité*²³. O debate foi publicado²⁴ no mesmo ano, 1935, e serviu como principal referência para o ensaio de Benjamin. Discorreremos em particular sobre cada relação citada.

2.1. As relações de Benjamin com o crítico Léon Pierre-Quint.

Em seu ensaio sobre Proust, “A Imagem de Proust”, Benjamin cita alguns de seus intérpretes, entre os quais Jean Cocteau, Ortega y Gasset, Jacques

¹⁹ W.B., G.S., B.II (1), 310. Utilizamos a tradução de Sérgio Paulo Rouanet, *WB. Obras Escolhidas*, Vol.1, pp-36-49.

²⁰ W.B., G.S., B. IV-1, p. 585.

²¹ W.B. G.S. B.II-2, p.683: “Il s’agit de gagner les intellectuels à la classe ouvrière, en leur faisant prendre conscience de l’identité de leurs démarches spirituelles et leurs conditions de producteur”. Cf. comentário de C. Kambas. *Walter Benjamin im Exil. Zum Verhältnis von Literaturpolitik und Ästhetik*, p. 21-22.

²² W.B., G.S., B. III, pp.482-495.

²³ *Union pour la vérité*: tratava-se de uma associação católica que tinha como diretor na época Georges Guy-Grand. Guy-Grand apresenta a *Union* como “un laboratoire probe et désintéressé de pensée critique”(“Préface”. In: *André Gide et notre temps*. Paris, Gallimard). Tendo já convidado escritores como Valéry, Duhamel e Maurois, a associação realizou o encontro com Gide no dia 23/01/1935. Ramon Fernandez dirigiu a seção que contou com a participação dos seguintes intelectuais: René Gillouin, Jean Guéhenno, Daniel Halévy, Gabriel Marcel (católico), Jacques Maritain (católico), Henri Massis (católico), Thierry Maulnier e François Mauriac (católico). A questão central do debate era a conversão de Gide ao comunismo.

²⁴ Inicialmente no *Bulletin* da “Union pour la vérité”, abril-maio, 1935, 42 ano, n. 7-8, e posteriormente em livro: *André Gide et notre temps. NRF*. Paris: Gallimard, 1935.

Rivière, Ramon Fernandez e Léon Pierre-Quint. Nesse rol de intérpretes, Pierre-Quint é citado como o primeiro intérprete de Proust. Ter percebido o humor na obra de Proust não foi, afirma Benjamin, “o menor de seus méritos”.

No “Diário parisiense” (“Pariser Tagebuch”) há três referências a Pierre-Quint ²⁵. A primeira referência (6.1.1930) é uma citação de Pierre-Quint sobre Léon-Paul Fargue. Fargue é um dos personagens – espécies de lendas vivas – que atravessam esse “Diário” de Benjamin. Benjamin considera Fargue “o grande poeta lírico da França” ²⁶ e de quem pode ouvir pessoalmente histórias de sua amizade de mais de vinte anos com Proust. Benjamin reconhece também na descrição que Pierre-Quint faz de Fargue em novembro de 1929, um retrato acurado daquele com quem ele havia se encontrado. Nesse caso, Pierre-Quint compartilharia de um exercício de “escrita fisiognômica” característica de certos escritos de Benjamin, especialmente nesse diário escrito em Paris.

A segunda referência, de 11 de janeiro de 1930, está diretamente associada a Gide. Pierre-Quint fala sobre seu plano de escrever um livro sobre Gide. Livro publicado três anos mais tarde. Essa obra em particular revela ligações com algumas observações de Benjamin sobre Gide. Em 15.1.1933, Benjamin escreve uma carta a Pierre-Quint ²⁷ agradecendo-lhe o envio do livro sobre Gide, a dedicatória e prometendo-lhe entrar em contato com a editora *Deutsche Verlag Anstalt* de Stuttgart para publicação da obra. Não só faria a indicação como se ocuparia da tradução do livro, se pudesse dispor de quatro semanas para tanto.

²⁵ W.B., G.S., B.IV-1. p. 570, 572 e 585.

²⁶ Idem, idem, p.569.

²⁷ Ibidem, G. B., B. IV – 1931-1934, n.765, p.155.

Sua tradução facilitaria a negociação com a editora, responsável pela publicação das obras de Gide na Alemanha. Concorde com Pierre-Quint sobre a importância de Gide na Alemanha²⁸, e, portanto, sobre a pertinência da publicação do livro de Pierre-Quint na versão alemã. Benjamin não chegou a traduzir a obra, no entanto.

A terceira referência no “Diário parisiense”, um mês mais tarde, 11.2.1930, revela Pierre-Quint como o diretor da editora *Kra* (mais tarde conhecida como *Éditions du Sagittaire*), responsável pela publicação do “Segundo Manifesto Surrealista”. Pierre-Quint entrega a Benjamin um exemplar do Manifesto e a conversa registrada no “Diário” ressalta ainda a força e peculiaridade do movimento surrealista na França, apesar das discordâncias com as idéias e direção do movimento por Breton. No comentário, Benjamin evidencia a predileção pela produção literária francesa em preferência da alemã.

A associação de Gide com o Surrealismo, que Benjamin estabelece em “Vocação de Gide” (*Gides Berufung*)²⁹, tornando Gide uma espécie de “tio” dos surrealistas, ocorre por intermédio da personagem “Lafcadio” da obra *Os subterrâneos do Vaticano*, personagem que ilustra a idéia de “ato gratuito”. Notamos que associação parecida é feita por Pierre-Quint, no anexo de seu livro sobre Gide, intitulado “André Gide, ou l’Oncle Dada”³⁰, no qual cita trechos de Breton e Aragon a respeito de Gide, e trechos da obra *Os subterrâneos do Vaticano*, com enfoque na personagem “Lafcadio” e um diálogo de Breton com Gide, que atesta a afinidade entre eles.

²⁸ Cf. a respeito da importância de Gide na Alemanha a extensa bibliografia coletada e publicada por George Pistorius em *André Gide und Deutschland*. Heidelberg: Carl Winter, Universitätsverlag, 1990.

²⁹ Ibid., G.S.,

³⁰ L. Pierre-Quint, *André Gide. Sa vie – son oeuvre*. Paris: Librairie Stock, 1952.

Além dessas referências do “Diário parisiense”, Pierre-Quint é citado em algumas cartas: carta a Gretel Karplus (8.11.1933) ³¹, na qual Benjamin comenta a agradável visita de Pierre-Quint, a quem apresenta como “biógrafo de Proust”. Em 24.5.1934, escreve a Adorno ³², citando Pierre-Quint entre as pessoas que seriam para ele importantes de encontrar antes de sua partida de Paris. No rascunho de uma carta dirigida à pintora holandesa Blaupot tem Cate ³³, de 26.9.1934, Benjamin comenta ter recebido uma agradável carta de Pierre-Quint, convidando-o para talvez expor seu livro sobre Paris ao público francês. É provável que Pierre-Quint também tenha sido intermediário entre Benjamin e a revista *Cahier Bleu*.

A segunda parte do livro de Pierre-Quint sobre Gide, possui um capítulo – IV - dedicado a questão da “sinceridade” e “verdade”: “Etre et Paraître. Sincérité et Vérité”. Assunto que trataremos quando abordarmos o conceito de sinceridade em particular. Adiantamos somente que no prefácio à edição de 1933, Pierre-Quint questiona o sentido da palavra sinceridade em Gide: “Le mot <<sincérité>> a-t-il même un sens?”.

2.2. O crítico e ativista político Ramon Fernandez.

Ramon Fernandez é, como Pierre-Quint, autor de estudos sobre Proust e Gide. O estudo dele sobre Proust é conhecido por Benjamin e, como dissemos, Fernandez é citado em seu ensaio “A imagem de Proust”. Benjamin diz que, “com razão” Fernandez distinguiu em Proust um “thème de l'éternité” de um “thème du

³¹ W.B., .B., B. IV (1931-34), N.817, P.308-9.

³² Idem, idem, n.868, p.428.

³³ Ibidem, dem, n.899, p. 503-4.

temps”, acrescentando não se tratar, contudo, de uma eternidade platônica ou utópica.

A associação mais direta entre os dois se dá em torno da questão política, na qual Gide é muito importante. Conhecido como “homem de esquerda” e amigo de Gide, Fernandez foi escolhido para coordenar a mesa de debate com escritores, cujo objetivo era argüir Gide em sua “conversão” ao comunismo. Esse debate, já mencionado, ocorreu na associação católica “Union pour la Vérité”, em 1935.

Chryssoula Kambas ³⁴ reforça a imagem de Fernandez como homem de esquerda, além de apresentá-lo devidamente como um estrangeiro que escreve em francês. Mas é como colaborador de longa data da “Nouvelle Revue Française” que Kambas ressalta seu engajamento, citando a “Carta aberta a André Gide”, por ele escrita, que teria causado grande mal-estar aos assinantes “burgueses” de direita da revista.³⁵

Paul Nizan relativiza o engajamento político de Fernandez ao ressaltar seu trabalho como crítico literário e como um estudioso, o que lhe permitia um distanciamento crítico da orientação política do partido e das idéias de Marx. A importância do seu engajamento estaria no combate ao fascismo.³⁶

³⁴ C. Kambas. *Walter Benjamin im Exil. Zum Verhältnis von Literaturpolitik und Ästhetik*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1983, p.21-2.

³⁵ Idem, ibidem: “Dieser, ein ausländischer, aber französisch schreibender langjähriger Mitarbeiter der >>Nouvelle Revue Française<< - seine Arbeiten zu Proust hat Benjamin frühzeitig registriert – hatte durch seinen *Offenen Brief an André Gide* einige Abonnenten der >>N.R.F.<< aus rechten bürgerlichen Kreisen zur öffentlichen Zurückziehung ihrer Abonnements provoziert”.

³⁶ Paul Nizan (Richtungen der französischen Literatur. In: Internationale Literatur, Nr.3 (Mai, 1934), s.99. (citado por Kambas, p.25): “*Ramon Fernandez* hat in den letzten Jahren als Kritiker eine grosse Rolle gespielt. Er war einer der klarsten Vertreter jener humanistischen Bewegung, die zweifellos die hauptsächliche Klassenströmung der französischen Literatur bezeichnet. Er war, wie so viele andere, ein Mann der Linken, der aber, weil er ein Studierter war, es sich vorbehielt, sie zu >kritisieren< und zum Beispiel das Recht für sich in Anspruch nahm, Marx gute oder schlechte Zensuren zu erteilen. Er ist ein Mann, dem faschistische Staatsstreichversuch die Augen geöffnet hat. [...] Fernandez ist sozusagen erwacht.<<.

Henri Peyre ³⁷ considera Fernandez ao lado de Thibaudet, Du Bos e Jacques Rivière, como os quatro verdadeiramente significativos críticos franceses no período entre primeira e segunda guerras mundiais.

Kambas ressalta a luta contra fascismo como principal idéia do texto de Fernandez “Carta aberta a André Gide” e considera-a a maior proximidade de Benjamin com esse autor. Muitos dos conceitos de Fernandez seriam, segundo a autora, repetidos por Benjamin em seu texto “O autor como produtor”.³⁸

Outro autor interessado no debate político que envolvia Fernandez e Gide, Michael Lucey ³⁹, limita a militância de Fernandez, ao dizer com relação à atuação deste no debate por ele dirigido na “Union pour la Vérité”, que: (p.196): “... Ramon Fernandez, a critic from *La nouvelle Revue Française*, friendly to Gide and (for a brief period including this particular evening) a supporter of the Soviet Union. (...) Fernandez’ “friendliness” to Gide seems to consist in his effort to suppress Gide’s homosexuality, a suppression that only makes that sexuality and the discomfort it provokes more evident”. Os ataques dirigidos a Gide por Henri Massis teriam, segundo o autor, mostrado de maneira implícita e ao mesmo tempo evidente, o imbricamento entre sexualidade e a adesão de Gide ao partido comunista ou, em geral, a relação entre sexualidade e política em Gide. Lucey faz parte de uma nova geração de intérpretes de Gide que busca esclarecer as relações entre política e sexualidade, tese a ser comentada no decorrer desse capítulo.

³⁷ H. Peyre. *Literature and Sincerity*, p.249-250.

³⁸ Cf. C. Kambas. *Benjamin im Exil*, p.25.

³⁹ M. Lucey. *Gides Bent. Sexuality, Politics, Writings*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

Benjamin em seu texto “André Gide e seus novos adversários” traça uma pequena história das desavenças que conduziram ao debate na “Union pour la Vérité”, encontro por ele também citado. Segundo Benjamin, após a publicação de *Corydon*, no qual Gide fala da pederastia como um fenômeno natural e histórico, causando uma tempestuosa reação de seus contemporâneos, tornou-se habitual para ele ir contra a maioria. É o que novamente ele teria feito ao publicar, em 1931, o primeiro volume de seu *Diário*, no qual ele descreve seu “caminho para o comunismo”.⁴⁰ Benjamin diz que a publicação causou uma grande polêmica. François Mauriac publicou três artigos contrários na revista “Echo de Paris”. Os ataques constantes fazem com que Gide se disponha ao debate público. Benjamin nomeia o debate na “Union pour la Vérité” como o auge alcançado pela polêmica⁴¹. Ele não menciona Fernandez ou o rol de escritores convidados, mas refere-se principalmente a Thierry Maulnier. Seu texto é uma defesa explícita de Gide, ao mesmo tempo, que defende o engajamento político de Gide, formula uma acusação ao que chama de “posicionamento fascista” de Maulnier. A publicação desse artigo de Benjamin em 1936 (artigo que compõe com “O autor como produtor” e o ensaio sobre a obra de arte, o tema da arte associada à luta contra o fascismo), como comentaremos mais adiante, sofre uma defasagem de tempo com relação à mudança de posicionamento político de Gide, fazendo da defesa do comunismo de Gide por Benjamin, para alguns intérpretes, algo desatualizado. Ou seja, Gide já havia rompido com o partido comunista, quando de volta de sua visita à URSS, passa a discordar do encaminhamento do comunismo e publica a obra

⁴⁰ W.B., G.S., B.III, p. 482.

⁴¹ Idem, idem, p.483, nota 4.

De volta da URSS, causando nova polêmica, desta vez, com os esquerdistas. Benjamin ao menos estava certo ao ressaltar o gosto pela polêmica em Gide.

O debate na “Union pour la Vérité” voltará a nos interessar como uma representativa parte do questionamento que envolve a “sinceridade” em Gide.

Fernandez não é citado por Benjamin em cartas desse período. Não parece, portanto, haver uma proximidade pessoal tão clara quanto a que Benjamin manteve com Pierre-Quint. Poderíamos até afirmar que sua relação com Pierre-Quint era de ordem mais conceitual, ao passo que Fernandez traria o lado circunstancial do debate político e literário desse período de exílio na França. O tema da “luta contra o fascismo” e o tom engajado dos textos do período atestariam a circunstancialidade de algumas idéias desenvolvidas por Benjamin nesse período. Nesse sentido, a importância de Fernandez é também de fundo conceitual, bem como comenta Kambas a respeito do papel do intelectual na luta de classes pensado por Fernandez (no texto já citado “Carta aberta a André Gide”), idéia acolhida por Benjamin que inspiraria seu texto “O autor como produtor”. Por outro lado, a amizade entre Benjamin e Pierre-Quint não se limitaria ao interesse puramente conceitual, já que Pierre-Quint, como atestam as cartas, teria procurado inserir Benjamin no debate literário francês e auxiliado na publicação de alguns artigos. Reciprocidade demonstrada por Benjamin ao sugerir a publicação do livro de Pierre-Quint sobre Gide na Alemanha.

Os intérpretes que nomearemos a seguir: Claude Foucart, Chryssoula Kambas e Michael Lucey, registraram o interesse de Benjamin por Gide. Kambas e Lucey citam Fernandez e o debate na “Union pour la Vérité”. Foucart cita o debate, mas ignora Fernandez. Os três autores não mencionam Pierre-Quint, o

que nos faz supor uma atenção mais voltada para o ambiente político e literário do qual participava Benjamin.

Com efeito, é importante sublinhar esse aspecto no interesse de Benjamin por Gide. De um lado, a importância de Gide no debate político do período, ocorrendo de diversas maneiras, por exemplo: como presidente do Congresso dos Escritores em 1935 ⁴²; como ativo oponente ao nacionalismo de Barrès; “convertendo-se” ao comunismo e, posteriormente, criticando os rumos tomados pela revolução socialista na URSS; entre outras manifestações já citadas.

Gide foi inegavelmente – além de “polemizador” - um escritor ativo no contexto político e, mesmo após sua morte, continuou a receber elogios ao lado de críticas mordazes. O artigo de Sartre ⁴³ é um exemplo notável nesse sentido. O título – “Gide vivo” – marca a oposição ao jornal comunista *L'Humanité*, o qual por ocasião da morte de Gide em 1951 publica o seguinte comentário: “C'est un cadavre qui vient de mourir”.

As críticas transitam do pessoal à obra, às vezes, a própria obra serve como fundamentação para um ataque pessoal. O que se pode afirmar nesse debate “apaixonado” em torno do escritor é que Benjamin é, sem dúvida, um de seus defensores.

A análise dos artigos que marcam e demarcam esse interesse de Benjamin, parece manter o tom polêmico que circunda a figura do escritor. Seria Benjamin um jovem admirador da obra e figura de Gide? Ou um já experiente intelectual – embora bem mais novo do que Gide – que procurava apenas manter uma relação de intercâmbio político no terreno literário entre Alemanha e França?

⁴² Cf. T. Conner. *André Gide. Rebellion and Ambivalence*, Introduction, p1-11. .

⁴³ J.P. Sartre, “Gide vivo”. In: *Situações IV*, pp.75- 79.

3. A respeito do interesse de Benjamin por Gide, nomeando os intérpretes que o abordaram.

Da entrevista com Gide realizada por Benjamin em 1928 em Berlim ⁴⁴ resultaram dois artigos – “*André Gide und Deutschland. Gespräch mit dem Dichter*” e “*Gespräch mit André Gide*” – publicados respectivamente no *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 29.1.1928 e na revista *Die literarische Welt*, 17.2.1928. Os temas principais dessa entrevista relacionam-se: ao intercâmbio cultural e político entre França e Alemanha contra o conceito nacionalista de cultura; à visita de Gide a Berlim; ao interesse de Gide pela filosofia alemã; às traduções de Gide para o inglês e para o alemão; a respeito de Proust.

Essa entrevista foi motivo dos dois artigos que primeiro comentaram a relação Benjamin-Gide. O primeiro artigo ⁴⁵ publicado é de um autor francês, Claude Foucart, especialista em Gide e na relação deste com a cultura alemã e seus expoentes ⁴⁶. O segundo artigo ⁴⁷ é da autora alemã Chryssoula Kambas, especialista em Benjamin, com particular atenção aos ensaios deste escritos no período de seu exílio na França, bem no tocante às relações pessoais e políticas travadas por Benjamin durante o mesmo período. Ambos artigos tratam do tema do intercâmbio cultural e político franco-germânico. Citamos ainda um terceiro intérprete, Michael Lucey, autor que dedica algumas páginas de seu livro – *Gide's Bent* – à relação Benjamin-Gide.

⁴⁴ W.B., G.S., B. IV-1, pp.497-509.

⁴⁵ C. Foucart, “André Gide dialogue avec la nouvelle génération allemande: la recontre avec Walter Benjamin en 1928”, BAAG, Vol. VII, n. 44, octobre, 1979.

⁴⁶ cf. bibliografia, em média 20 artigos publicados no BAAG a respeito das relações Gide-Alemanha e o livro *André Gide et l'Allemagne. Recherche de la complémentarité (1889-1932)*. Bonn: Romantischer Verlag, 1997.

⁴⁷ C. Kambas, “‘Indem wir von uns scheiden, erblicken wir uns selbst’. André Gide, Walter Benjamin und der deutsch-französische Dialog”. In: L. Jäger/T. Regehly (org.), *Was nie geschrieben wurde, lesen*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1992, pp.132-156.

3.1. Claude Foucart.

Foucart inicia seu artigo traçando uma lista das relações de Gide com os *hommes de lettres* alemães, mais ou menos a ele contemporâneos ⁴⁸. Ao datar a geração alemã com a qual Gide se relaciona, Foucart quer enfatizar a diferença de geração entre ele e Benjamin, justificando assim o título de seu artigo “André Gide dialoga com a nova geração alemã: o encontro com W. Benjamin em 1928”. A diferença de geração poderia ser apenas uma observação do autor, mas ao ressaltar também a condição de “jornalista” na qual Benjamin se encontra e insistir na admiração do jovem diante do grande escritor francês, Foucart deixa a impressão de tratar Benjamin de maneira um pouco subalterna. O comentário de Pierre Bertaux ⁴⁹, única testemunha presente na entrevista, só ressalta a condição, se não subalterna de Benjamin para Gide, de indiferença de Gide para Benjamin: “Il est très agréable, ce Monsieur Benjamin. D’ailleurs, la plupart du temps, c’est avec vous que je parlais”. As observações pessoais de Bertaux, na época um estudante de germanística em Berlim, foram publicadas em anexo à entrevista em questão. Além desse testemunho, que consistiu originalmente numa carta de Bertaux aos pais, Foucart diz possuir uma carta pessoal de Bertaux a ele remetida, na qual ele afirmaria ter ajudado muito a Benjamin, por seu francês não ter sido suficiente no momento da entrevista ⁵⁰. A “minoridade”, por assim dizer, que Foucart confere a Benjamin ao situar a diferença de gerações serviu de

⁴⁸ Gide nasce em 1869. Os escritores citados por Foucart são: Stefan George (1868), Harry Kessler e Heinrich Mann (1871), Hugo von Hofmannsthal (1874), Hermann Hesse (1877), Stefan Zweig (1881) e Ernst R. Curtius (1886). Benjamin nasce em 1892.

⁴⁹ Cf. W. Benjamin, *G.S. VII* (2ª edição de 1977). *Annmerkungen zu Seite 257-269*, pp.621-622.

⁵⁰ Este comentário não está no artigo de Foucart, mas o autor se prontifica a conceder cópia da carta se preciso.

contra-argumento para Kambas, que se preocupará em mostrar Benjamin como tradutor de Baudelaire e Proust, tradução feita anteriormente à entrevista, atestando, nesse sentido, seu conhecimento do francês e sua experiência. A questão da “fluência”, contudo, não era um argumento conhecido por Kambas.

Tratando-se de um especialista em Gide, o ponto de vista principal de Foucart, é obviamente o escritor francês e, no início do artigo, ele indica os motivos da viagem de Gide à Berlim, localizando-os em publicações da época e na correspondência pessoal de Gide. Fornece igualmente registros da correspondência de Benjamin sobre o encontro com Gide, na qual destaca o interesse dele pela obra desse e a “admiração” quase mitificada do jovem Benjamin pelo escritor. O termo “admiração” é repetido algumas vezes, bem como “atração”: “a ‘atração’ exercida por Gide sobre o jovem alemão”.

Outro aspecto sedutor para Benjamin, segundo Foucart, é o apelo ou o aspecto religioso nas obras de Gide. Nesse sentido, ele indica a crítica de Benjamin à *La Porte étroite* como exemplo, num duplo sentido. Essa resenha comportaria dois julgamentos diferentes por Benjamin. O primeiro citado em carta a Ernst Schoen (19/09/1919), na qual Benjamin aproxima essa obra de Gide do romance *O Idiota* de Dostoiévski, ao elogiar o “movimento” emotivo da obra; movimento encontrado em poucos escritos, entre os quais, em *O Idiota*. Um mês mais tarde Benjamin parece mudar de idéia e publica uma resenha, na qual ainda compara Gide a Dostoiévski, embora a obra de Dostoiévski em questão seja outra: *Os Irmãos Karamasov*. A crítica fala do “movimento” da obra, mas qualifica-o desta vez como “movimento aprisionado”, cujo destino é o fracasso. Benjamin ainda faz notar na resenha um aspecto de banalidade da obra de Gide. Essa

crítica negativa da *Porta Estreita* marcará, segundo Foucart, certa ambigüidade no julgamento de Benjamin com relação a Gide.

Excetuando a resenha citada, os comentários posteriores seriam em sua maioria positivos. Nesse sentido Foucart comenta o elogio que Benjamin faz em carta a Scholem (19.2.1925) à coragem de Gide ao defender a pederastia em *Corydon*. Benjamin é também visto por Foucart como um grande defensor de Gide, - mesmo estando por vezes um tanto equivocado -, papel que teria exercido desde a resenha “Drei Franzosen”, na qual Benjamin defende Gide das críticas de Paul Souday, acusando este de ser representante da burguesia francesa.

Foucart chega à data da entrevista e se estende em detalhes a seu respeito, incluindo comentários externos a ela, como o testemunho de Bertaux e trechos da revista *Petite Dame*. O trajeto que percorre, porém, é o mesmo dos artigos publicados por Benjamin e a eles é fiel na descrição. Após essa extensa abordagem, ele aponta o interesse posterior de Benjamin por Gide (destacando-o, nas palavras de Benjamin, como “un cas particulier”), por meio de sua correspondência. Retoma a questão política, citando os artigos que Benjamin escreve já no exílio, e é pertinaz ao situar o equívoco de Benjamin em função de outra defesa de Gide em seu artigo “*André Gide und sein neuer Gegner*”. Passagem que já pudemos comentar em nossa dissertação de mestrado (Damião, PUC/SP, 1996) e que ora citamos.

Foucart ⁵¹, comenta que quando Benjamin escreve “*Pariser Brief I: André Gide und sein neuer Gegner*”, texto no qual expõe a teoria da arte fascista, defendendo Gide das críticas de Thierry Maulnier, ele teria sobremaneira

⁵¹ C. Foucart, “André Gide dialogue avec la nouvelle génération allemande: la recontre avec Walter Benjamin en 1928”, p.19

ressaltado a postura de esquerda de Gide, por exemplo, quando disse: "'Ter traído a cultura entregando-a ao comunismo' é a questão que Maulnier levanta contra a última obra de Gide". A obra recém-lançada naquela época por Gide era *Nouvelles pages du Journal*. Na distinção do que seja "cultura" na estética fascista, Benjamin enfatiza sobremaneira a atitude de Gide que, ao fazer "sua a causa do comunismo, teve que se haver com os fascistas". Atitude já anteriormente louvada quando Gide enfrentava o nacionalismo de Barrès. Ora, o que há de estranho nessa argumentação, segundo comenta Foucart, é que na mesma época em que Benjamin publica esse artigo (Novembro de 1936, na revista *Das Wort*), Gide, que já demonstrava um descontentamento com os "rumos" da revolução socialista soviética, na volta de sua visita à U.R.S.S. rompe com o partido comunista e é frontalmente atacado pela esquerda. Como conciliar, portanto, quase à mesma época, a defesa de um Gide radicalmente comunista, que Benjamin faz contra a direita, com as críticas que Gide também tem de revidar, vindo, desta vez, da própria esquerda? É certo que Benjamin, quando publica o artigo, não poderia conhecer ainda o *De volta da URSS* de Gide. Leitura que fará mais tarde e de modo peculiar através do único comentário direto ao relato da viagem de Gide, uma carta escrita a Horkheimer (BII, 285, p.728), na qual afirmaria que a melhor parte do relato refere-se à questão religiosa. Benjamin refere-se à parte IV do apêndice do livro de Gide: "A luta anti-religiosa", na qual Gide descreve sua ida ao museu "anti-religioso" de Leningrado (comentando a existência de outros do gênero em Moscou), no qual se procurava "opor ao mito religioso, a ciência". Fala da dignidade de um monge guardião de uma igreja e de um museu arqueológico instalado noutra igreja (bem como o de Leningrado), na qual se lê, abaixo de uma pintura com a imagem de Cristo: "Personagem lendário,

que nunca existiu". A crítica de Gide, nesse caso, dirige-se à ignorância fermentada no medo de que a fé mística pudesse ressurgir. Negar o Evangelho, porém, não seria, a seu ver, a melhor solução; bem como, em outro registro, a negação dos mitos gregos, por receio de se crer neles, pudesse incorrer numa negação do próprio sentido de humanidade. Gide não nega ter havido um abuso de poder das igrejas e que a mensagem "revolucionária" de Cristo tenha sido desvirtuada. No *Diário*, Gide declara que não foi através de Marx que se tornou comunista, mas do Evangelho e que "a simples idéia de defender, de precisar defender Cristo perante os camaradas comunistas me parece profundamente absurda" ⁵². A simples negação de Cristo conduz, para ele, a uma ignorância inaceitável. Utiliza uma "metáfora alemã" para exemplificar sua crítica: "atiraram a criança com a água do banho". Entornaram a água, "certamente suja", da banheira, mas não enxergaram a "criança" dentro dela. Quando se falava, naquele momento, em "tolerância" e "conciliação" para com a tradição religiosa, Gide diz temer que a banheira voltasse a ser cheia novamente de água suja, mas, desta vez, "sem a criança". Essa é, portanto, a única referência de Benjamin às críticas de Gide ao modelo comunista implantado na URSS, que ambos, em momentos diferentes, puderam observar. Quanto às críticas que Gide passa a receber da esquerda, como bem observa Foucart, Benjamin silencia.

A ausência de respostas suas a essa questão, posteriormente a Brecht, por exemplo, - que não se furta em atacar o "individualismo burguês" de Gide - talvez fosse um indicativo de suas próprias dúvidas (embora essas "dúvidas" não tenham sido expostas na época, a não ser através de seu último texto, as "Teses sobre o

⁵² A. Gide, *Journal*. Tradução de G.W. Ireland em seu livro sobre Gide.

conceito de história", e, posteriormente, com a publicação do *Diário de Moscou*). Benjamin, no artigo "André Gide und sein neuer Gegner", chega a afirmar que Gide consegue conciliar individualismo e comunismo, ao falar da "paixão" com a qual ele se atinha à "defesa do indivíduo", reconhecendo na causa comunista uma mesma identidade em sua defesa (na versão francesa: "André Gide et ses nouveaux adversaires").⁵³

Retornando ao artigo de Foucart, após o comentário do interesse de Benjamin pelo aspecto religioso em Gide e da defesa extemporânea do comunismo de Gide, ele finaliza comentando o preterimento do projeto Rousseau-Gide em função do estudo sobre Baudelaire. Relembra o julgamento ambíguo de Benjamin, mas que mesmo assim atribuiria à Gide "une place d'exception dans le panthéon des écrivains français".

3.2. Chryssoula Kambas.

O artigo de Kambas trata do mesmo encontro, procurando destacá-lo em termos de maior igualdade, ao comentar de início o "parentesco" (*Verwandtschaft*) de Gide com os alemães e a percepção que Benjamin teria deste, ao nomear Gide como "o mais alemão dos autores franceses" ("Der deutscheste der französischen Autoren")⁵⁴.

Kambas considera que esse encontro e a entrevista publicada representou uma oportunidade para Gide expor o assunto de sua conferência não concluída, a qual teria sido o motivo de sua ida a Berlim. O interesse de Benjamin por Gide

⁵³ incluímos observações que ultrapassam o comentário de Foucart em seu artigo.

⁵⁴ Cf. interesse em geral da relação Gide com a Alemanha na extensa bibliografia selecionada por G. Pistorius, *André Gide und Deutschland. Eine internationale Bibliographie*, em especial o capítulo "André Gide und Deutschland: Einflüsse und Beziehungen", pp. 243-255.

representa, para a autora, uma curva ascendente que já havia sido sedimentada na resenha publicada em 1920 sobre *La Porte étroite*. A entrevista seria, nesse sentido, o ápice dessa curva, o ponto alto do diálogo entre os dois.

O exílio de Benjamin em Paris teria, posteriormente, solidificado o interesse dele por Gide, por meio das “notícias literárias” escritas nessa época. Enquanto na França, diz a autora, dominavam reservas e desconfianças sobre a integridade da figura pública de Gide, Benjamin o considerava, no público e no privado, um registro de valor a ser destacado. Ressalva, contudo, que há uma certa ambivalência e reservas no juízo de Benjamin particularmente com relação à obra de Gide, coincidindo com as indicações de Foucart.

O tratamento inicial da autora, portanto, por um lado parece concordar em alguns aspectos com Foucart e, por outro, quer equilibrar Benjamin não mais como o prato da balança de menor peso como este aparece na interpretação de Foucart. A crítica é frontal, de Kambas para Foucart, quando ela, ao citar seu artigo, – sem esquecer o mérito de Foucart ter sido o primeiro a tratar do assunto – acusa-o de deixar de fora o esforço posterior de Benjamin, já no exílio, em manter o diálogo literário franco-germânico aberto e o fato de Gide não ter demonstrado receptividade a esse esforço. Cita, nesse contexto, a intermediação de Adrienne Monnier para que Gide interviesse em favor da libertação de Benjamin do campo de *Vernuche*⁵⁵; e comenta a carta de Gisèle Freund sobre a atitude reservada de certos escritores, como Gide, em relação ao exilado Benjamin⁵⁶. A autora salienta igualmente o fato de Benjamin, mesmo não tendo obtido retorno de Gide ao procurá-lo em 1933 (carta a Scholem de 20.1.1930

⁵⁵ C. Kambas, “Indem wir von uns scheiden, erblicken wir uns selbst”, nota 65.

⁵⁶ Idem, nota 64

demonstra o desapontamento de Benjamin em relação a esse episódio), tenha continuado a ter a esperança de que fosse possível se não uma “cooptação”, uma “cooperação” com o círculo de Gide em Paris. Kambas procura também desfazer a impressão deixada pelo texto de Foucart ao valorizar, por um lado, o jovem Benjamin da época da entrevista como tradutor de Baudelaire (tradução de 1923) e Proust (de 1926) e não apenas como um “jovem-jornalista-admirador-do-grande-escriptor-francês”; e, por outro lado, mostrar um Benjamin “vítima” por não conseguir obter no exílio o reconhecimento de Gide, apesar do empenho demonstrado. Novamente a autora vai contra Foucart com relação ao episódio da defesa que Benjamin faz de Gide contra seus adversários. Para ela Benjamin não teria cometido uma espécie de “gafe”, mas demonstrado coragem ao defender Gide. A autora valoriza também a atuação de Benjamin no exílio e o reconhecimento que ele obteve em vários círculos parisienses.

É, portanto, a partir da crítica ao artigo de Foucart e de certos aspectos biográficos que Kambas delimita a “constelação” Benjamin-Gide, na qual enxerga o cruzamento de uma estratégia política – a do intercâmbio cultural e literário – com a idéia de concepção da obra literária em Gide e em Benjamin.

Segundo o que diz a autora, haveria uma orientação cosmopolita facilmente detectável na concepção da prosa moderna de Gide, quando se nota o trânsito deste com a literatura anglo-saxônica, alemã e russa. Orientação que iria de encontro à orientação nacionalista na França desde a III República até o conhecido “affaire Dreyfus”. Une-se a essa dupla orientação, a busca por um auto-entendimento, fundamentada em sua educação e nas amizades distantes.

Da estratégia literária intercultural de Gide resultaram vários diálogos importantes como o que manteve durante longo período com Ernst Curtius, tendo

em vista a proposta de uma nova Europa. Esse diálogo é, segundo a autora, referência fundamental para o que será estabelecido por Benjamin na entrevista em Berlim. Referência fundamental seria igualmente o debate entre Gide e Jacques Rivière – fundador junto com Gide da *Nouvelle Revue Française*.

Gide escreve *Réflexions sur L'Allemagne*⁵⁷ para responder ao livro *L'Allemand. Souvenirs et réflexions d'un prisonnier de guerre* de Jacques Rivière, no qual o autor expressa um ódio mortal contra os alemães a partir de sua experiência como prisioneiro de guerra. A tese expressa no livro de Gide é a de que haveria duas Alemanhas: uma culta e outra bárbara, guerreira. Um estereótipo psicológico e social, segundo a autora, baseado na leitura de Heine. Na relação com Curtius, Gide propõe a oferta de diálogo com o lado culto, cujo “objetivo comum”, segundo Kambas⁵⁸, “deveria ser a criação de uma cultura comum européia, que superasse o nacionalismo tanto francês quanto alemão, mas que conservasse as características individuais das culturas nacionais”.

Ao recuperar o diálogo com Curtius (autor alemão protegido por Gide em solo francês) e lembrar a resposta de Gide a Rivière, Kambas procura afirmar que Benjamin, ao reatar essa questão, fá-lo só por estratégia política, ressaltando ser seu real interesse voltado para a obra de Gide.

A estratégia política ocorreria por interesse pessoal, por Benjamin reconhecer a importância do apoio de Gide na França. O interesse pela literatura francesa já havia se unido ao de emigração, ressalta Kambas, quando Benjamin viu rejeitada sua habilitação em 1925. Para ela, Benjamin não estaria de acordo com a tese de psicologização dos povos defendida por Gide e, embora inicie a

⁵⁷ A. Gide, “Réflexions sur L'Allemagne”. In: *Incidences*. Paris: Librairie Gallimard, 1924.

⁵⁸ C. Kambas, “Indem wir von uns scheiden, erblicken wir uns selbst”, p.136.

entrevista por esse aspecto, faz um desvio para a questão da tradução, o que Kambas considera muito mais importante do que o tema das diferenças culturais e de abertura de fronteiras.

Ao nosso ver, a questão da tradução, bem como a questão da política cultural, é tratada em tom “ameno e diplomático” (segundo comenta também Bertaux com relação à questão política), sendo um e outro igualmente pouco aprofundados. Desta maneira, para sustentar o peso da diferença que aponta, Kambas tem de sair do texto da entrevista e buscar argumentos na teoria da tradução de Benjamin, abordando as associações desta com o romantismo. Na entrevista, a questão da tradução incitada por Benjamin não recebe muita atenção por parte de Gide. Gide parece mais preocupado com o tema do aprendizado de línguas – que teria sido tema de sua conferência em Berlim -, do que com tradução.

Mais interessante é o apelo da autora, também fora dos limites do texto da entrevista, a outros textos de Benjamin sobre a obra de Gide, em especial ao programa radiofônico “Gides Berufung”. Ainda com relação à entrevista, Kambas comenta a multiplicidade de “Eus” e personagens em Gide; seu papel de educador e a seriedade de Gide como marca principal de seu caráter. A entrevista para ela se insere num tipo de exposição crítica característico de Benjamin que ela chama de “crítica fisiognômica” (*physiognomische Kritik*).

A abordagem do programa radiofônico “Gides Berufung” – que pode ser traduzida por “missão” ou “vocação” de Gide – é, por um lado, rica pelas ligações que Benjamin faz de um escrito a outro de Gide e, de outro, pelas possíveis

combinações que Kambas indica com os próprios escritos de Benjamin ⁵⁹. A missão ou vocação de Gide como narrador e educador (duas das funções que se articulam no projeto do próprio Benjamin com relação aos programas radiofônicos) seria orientada, segundo Kambas, pelos princípios morais da franqueza (*Aufrichtigkeit*) e da seriedade (*Ernst*).

Kambas conclui que o encontro de 1928 ocorreu entre dois intermediários de níveis diferentes. A diferença não seria só de idade e fama, mas sobretudo de concepção da obra literária e de valor conferido à literatura em língua estrangeira. Benjamin na entrevista, contudo, teria se esforçado por dar uma boa acolhida à proposta de “boas vizinhanças” (no nível intelectual) que Gide procurava manter com a Alemanha. Nessa relação, Kambas termina por enfatizar a “contribuição” de Benjamin nessa acolhida e, em geral, a sua contribuição para o entendimento da obra de Gide. Contribuição quase ignorada pelos gideanos, com algumas exceções, como o exemplo de Foucart e de um autor americano dedicado a Gide no âmbito do estudo dos gêneros sexuais (*Gender Studies*), Michael Lucey, do qual falaremos a seguir.

O texto de Kambas é bastante crítico ao de Foucart e, ao procurar equilibrar a balança da relação Benjamin-Gide, termina por valorizar excessivamente – ao menos em relação ao aspecto político e biográfico – o papel de Benjamin na condição de vítima: seja com relação à procura de Benjamin pela “proteção” de Gide em Paris seja na dedicação desse para com a obra do escritor francês, sem que tenha recebido algo em contrapartida. Kambas não menciona, porém, que num dos *curriculum vitae* de Benjamin ⁶⁰, direcionado para o pedido de

⁵⁹ Idem, ibidem, nota 58, p.155.

⁶⁰ W. Benjamin, *G.S.* VI, pp. 222-225.

nacionalidade francesa, Benjamin cite Gide como um dos nomes que apoiam seu pedido. Em carta a Horkheimer (28.05.1938) sobre o envio desse pedido, o nome de Gide é o primeiro a ser citado entre os nomes importantes que o apoiam, ao lado dos nomes de Jules Romains e Paul Valéry. Para realçar a diferença cultural e o desinteresse da parte de Gide por Benjamin, a autora cita os dois comentários um tanto irônicos de Bertaux: “Naturalmente, ‘nota Bertaux’, ele (Gide) não havia lido o trabalho sobre *As Afinidade eletivas* que Benjamin havia lhe enviado”; e ao repetir as palavras de Gide: “Il est très agréable, ce Monsieur Benjamin. D’ailleurs, la plupart du temps, c’est avec vous que je parlais” ⁶¹. Una-se a esses dois comentários, um terceiro ao qual já nos referimos, da carta de Bertaux à Foucart, com relação ao francês incipiente de Benjamin, e pode-se supor um tom um tanto parcial dessa única testemunha.

Kambas assinala ainda que a crítica de Benjamin à obra de Gide é ambígua, citando nesse caso a resenha sobre *La Porte étroite*, na qual Benjamin acentuaria um aspecto de banalidade na obra. Comentário, como vimos, que coincide com o de Foucart.

3.3. Michael Lucey.

Da “missão” ou “vocação” de Gide passamos ao título escolhido pelo autor Lucey de seu livro: a *Inclinação de Gide (Gide’s Bent)* ⁶². No capítulo 6 deste livro – “Sexualidade, política e cultura: a viagem de Gide para a União Soviética”, pp. 181-216 -, encontramos oito páginas dedicadas à relação Benjamin-Gide. O autor avalia nesse capítulo o artigo de Benjamin “André Gide e seus novos adversários”.

⁶¹ C. Kambas, “Indem wir von uns scheiden, erblicken wir uns selbst”, p. 145.

⁶² M. Lucey, *Gide’s Bent. Sexuality, Politics, Writing*. Oxford: Oxford Press, 1995.

Dentro da perspectiva anglo-saxã, o autor enfatiza a relação de Gide com Oscar Wilde, fato lembrado tanto por Foucart como por Kambas, ao citarem Benjamin que considera Wilde como um dos pólos de maior influência para Gide – o outro seria Nietzsche.

O comentário de Lucey não se compara à contextualização histórica e aprofundada que fazem Foucart e Kambas – Lucey aliás cita apenas o artigo de Foucart como referência -, mas tem aspectos interessantes a serem ressaltados. Ele se dirige aos aspectos políticos e à pressão que se fazia na França com relação ao posicionamento político de Gide. Para ele, o texto de Benjamin “Gide e seus novos adversários” serve como contraponto e defesa aos ataques de Thierry Maulnier (autor presente no debate organizado por Ramon Fernandez na *Union pour la Vérité*, do qual falaremos mais adiante).

O julgamento desse autor não vai ao encontro das avaliações de Foucart, ou seja, se a defesa que Benjamin faz de Gide é extemporânea ou, segundo Kambas, de que essa é um esforço benevolente em ressaltar a importância da figura de Gide, mas ele vai em direção à duas questões que nos interessaram em nossa dissertação de mestrado: 1. a conciliação entre a crítica que Benjamin faz ao uso do esteticismo pelo fascismo com o esteticismo herdado por Gide; e, 2. a única referência de Benjamin com relação ao retorno de Gide da URSS: a crítica ao tratamento religioso, questão que já pudemos desenvolver acima quando comentamos o “equivoco” da defesa de Benjamin de Gide mencionado por Foucart. Gostaríamos de comentar algumas associações do autor no tocante à delicada questão que transpassa o esteticismo e a política.

Não só Brecht criticava o “individualismo burguês” de Gide, mas Adorno, entre outros, faria uma ligação causal do esteticismo provindo do decadentismo

com a estética fascista do período entre guerras. Essa ligação é feita em função da amizade de Gide com Oscar Wilde, igualmente por Benjamin no artigo “André Gide und sein neuer Gegner”. Associação que sustenta o argumento de Lucey de que Benjamin estaria unindo política e – entre linhas - sexualidade como um único argumento contra o esteticismo fascista.

A associação com Oscar Wilde é evidente quando se tem em vista a amizade dele com Gide, mas a ligação deste com o esteticismo tem outras fontes mais imediatamente reconhecíveis em sua própria cultura e provindas da cultura alemã. Nesse sentido, cito Thomas R. Cordle ⁶³:

“Gide began writing in the 1890s in the presence and under the influence of certain poets and storytellers who were called ‘Decadents’ and ‘Symbolists’. Decadence and symbolism are overlapping concepts in the history of European styles and sensibilities. Both have their roots in German romantic idealism, in the poetry of Novalis and Hölderlin and the philosophies of Schopenhauer and Fichte. The pessimism and the irony engendered by the pursuit of the Ideal shaped in the most positive sense the feelings and the expression of two generations of French men of letters who flourished in the 1880s and 1890s. It was the influence of German idealism no doubt that enable them to discover their affinity with certain earlier writers of their own national tradition: Sade, Chateaubriand, Gautier, Baudelaire, Flaubert” ⁶⁴.

Na Inglaterra ninguém se dizia decadente, segundo comenta Richard Ellman ⁶⁵, “embora esse fosse um bom adjetivo para atribuir aos outros”. Quando

⁶³ T.R. Cordle, *André Gide, updated edition*. New York: Twayne Publishers, 1993.

⁶⁴ Idem, p.15.

⁶⁵ R. Ellmann, “Os usos da decadência: Wilde, Yeats, Joyce”. In: *Ao longo do rio corrente*. São Paulo: Schwarcz, 1991, pp. 11- 27.

o decadentismo chega à Inglaterra, através das traduções de Baudelaire, a “moda” na França já havia passado, e o movimento em voga era o simbolismo. Wilde escreve a peça “A decadência da mentira”, ironizando o decadentismo, o qual denomina de “clube dos hedonistas cansados”, cujos membros usam rosas murchas na lapela. Decadentismo, mesmo com dez anos de atraso, instalou-se na Inglaterra com o nome de esteticismo e sua principal fórmula consistia em elevar a arte acima da moral. Fórmula à qual está implicitamente relacionada a questão da sexualidade e do homossexualismo, sendo Wilde seu mais conhecido representante.

Benjamin, em defesa de Gide contra o esteticismo fascista de Maulnier, apela à tradição wildeana para sustentar a diferença do esteticismo gideano. Ambos seriam frutos da mesma semente, mas fariam diferentes usos do esteticismo wildeano. Ele afirma que deve-se reconhecer o quão profundamente o fascismo está em débito com o esteticismo ou decadentismo, criando uma equivalência entre os dois termos. O próprio Wilde, cujo esteticismo serve de modelo ao fascismo, é também modelo para o jovem Gide, em sua oposição à sociedade, ao ter sido transformado de seu animador à sua escória. Só para lembrar, fato notório mas não diretamente dito por Benjamin, a transformação de Wilde perante a sociedade ocorreu em função do processo contra sua homossexualidade. O que Maulnier teria retirado do esteticismo wildeano seria a pose, a arrogância e a maneira *snoob*, fazendo da arte algo voltado para a elite burguesa e evitando qualquer relação entre “massa” e cultura. Gide, ao contrário, renunciaria ao aspecto elitista da cultura e esta renúncia que teria ocorrido através da sua opção pelo comunismo é o argumento final do texto de Benjamin, ilustrado

por uma citação de *Les Nouvelles Nourritures*, dedicada aos jovens leitores da União Soviética:

“Toi qui viendras lorsque je n’entendrai plus les bruits de la terre et que me lèvres ne boiront plus sa rosée – toi qui, plus tard, peut-être me liras – c’est pour toi que j’écris ces pages; car tu ne t’étonnes peut-être pas assez de vivre; tu n’admires pas comme il faudrait ce miracle étourdissant qu’est ta vie. Il me semble parfois que c’est avec ma soif que tu vas boire, et que ce qui te penche sur cet autre être que tu caresses, c’est déjà mon propre désir.

(J’admire combien le désir, dès qu’il se fait amoureux, s’imprécise. Mon amour enveloppait si diffusément et si tout à la fois, tout son corps, que, Jupiter, je me serais mué en nuée, sans même m’en apercevoir)”.⁶⁶

A citação é, segundo comenta Lucey, bastante sensual e explicaria, enfim, o porquê da associação do esteticismo com Oscar Wilde e não com a tradição francesa ou alemã do decadentismo e esteticismo. Ao esteticismo de Wilde liga-se mais a questão da sexualidade do que da política e a dedicatória, citada por Benjamin, que livraria o esteticismo gideano do uso que o fascismo faz deste, teria um apelo misto de política e sexualidade.

A defesa que Benjamin procurou fazer em termos unicamente políticos, de Gide contra seus novos adversários, encontraria nesse argumento que alia sexualidade e política maior sustentação do que o argumento apenas político de Gide como comunista. Argumento este que Lucey, bem como Foucart e Kambas, puderam igualmente criticar.

⁶⁶ A Gide, *Romans, Récits et Soties. Oeuvres lyriques*. Bibliothèque de la Pléiade. Galiimard, 1958, p. 253.

4. Referências em Benjamin sobre André Gide:

O interesse demonstrado por Benjamin em relação a Gide pode ser contextualizado a partir de questões comuns a outros intérpretes do escritor, com algumas particularidades. Em geral, pode-se dizer que Benjamin se ateve à importância de Gide como escritor, considerando-o, junto a Proust e Valéry, um dos escritores mais importantes da literatura francesa da época. No início da resenha "Drei Franzosen", Benjamin coloca Gide ao lado de Proust e Valéry, a fim de compor "o triângulo equilátero da nova literatura francesa". Ao traçar a posição do intelectual na França de forma negativa, Benjamin utiliza o provérbio "para toda regra há sempre uma exceção", citando Proust e Gide como exceções à regra. Os dois, a seu ver, teriam "modificado" decisivamente a técnica do romance. Associa-o aos filósofos moralistas na linhagem de Pascal⁶⁷ ("Gide, como Pascal, está na série dos grandes educadores da França"), aproximando-o também do pensamento alemão ⁶⁸. Com relação à política, Benjamin enfatiza a luta de Gide contra o nacionalismo e sua adesão ao comunismo. A questão religiosa une-se à política quando Benjamin se refere à passagem de Gide pela antiga URSS. Quanto ao homossexualismo e ao tema da sexualidade em geral, ele comenta a coragem de Gide em expor sua teoria sobre a pederastia ⁶⁹ e falar sobre temas aos quais o público leitor francês estava pouco habituado.

Acrescente-se a esses itens iniciais questões mais específicas que revelam o interesse de Benjamin por Gide como, por exemplo, a indicação do "parentesco"

⁶⁷ W.B. G.S. B. IV-1, "Gespräch mit André Gide", p.508

⁶⁸ No artigo "André Gide und Deutschland"(p.497), Benjamin diz: "Es war einer der ersten Kritiker Frankreichs, der mir, als ich vor wenigen Wochen ihn sprach, auf meine Frage: 'Wer unter den grossen Franzosen erscheint Ihnen seiner Gestalt, seinem Werk nach uns verwandtesten?' die Antwort gab: 'André Gide'".

⁶⁹ Benjamin. "Pariser Tagebuch", p.572.

de Gide com o Surrealismo, tendo em vista a idéia de "ato gratuito" ⁷⁰. Na linhagem de Pascal, Gide teria como "vocação", segundo Benjamin, educar uma nova geração (seus alunos mais "aplicados" teriam sido os surrealistas), e utilizaria, para tanto, um método "dialético" fundamentado na ambigüidade que inclui o "demoníaco" ⁷¹ como o aspecto figurado do negativo.

Listagem das obras de André Gide lidas por Benjamin ⁷²: ítems (627) *La porte étroite*; (681) *L'Immoraliste*; (702) *La symphonie pastorale*; (767) *Der Liebeversuch. Der Traktat vom Narkissos*; (779) *Nouveaux prétextes*; (932) *Les caves du Vatican*; (959) *Corydon*; (1014) *Caractères*; (1052) *Si le grain ne meurt*; (1086) *Isabelle*; (1153) *Die Schule der Frauen*; (1154) *Robert*; (1179-1) *L'affaire Redureau: Documents réunis par André Gide*; (1201-1) *Oedipe*; (1206-3) *Paludes*; (1165-2) *Nunquid et tu?*; (1569) *Nouvelles pages du Journal*; (1570) *Les nouvelles nourritures*; (1602) *Retour de l'URSS*; (1621) *Retouches à mon retour de l'URSS*.

Resenhas e comentários escritos sobre a obra de André Gide por Benjamin:
La porte étroite (1920, G.S. II-2, p.615); *Drei Franzosen* (1927, G.S. III, p.86); *Oedipus oder der Vernünftige Mythos* (1932, G.S. II – 2, p.391); *Zum gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers* (1934, G.S. II – 2, p.776; *Pariser Brief I – André Gide und sein neuer Gegner* (1936, G.S. III, p.482); *Pariser Tagebuch* (dias 11.1 e 4.2 de 1930, G.S. IV – 1, p.567).

⁷⁰ Cf. *Gides Berufung* e "Zum Gesellschaftlichen Standort des französischen Schriftstellers".

⁷¹ Benjamin (In: "Drei Franzosen, p.80) diz que Gide "pertence a uma terrível raça de escritores que não enxerga no público a humanidade, Deus, a mulher, mas a besta", apontando para a influência de Oscar Wilde, ao qual acrescentaríamos o parentesco, também nesse caso, com Dostoiévski.

⁷² Cf. *Verzeichnis der gelesenen Schriften*, G.S. VII – 1, pp. 438-476.

Programas radiofônicos: Nos programas radiofônicos, *Gides Berufung* (transmitido em 31.10.29, em comemoração aos 60 anos de Gide) e *Pariser Köpfe*, Benjamin cita trechos dos *Frutos da Terra*, *A volta do filho pródigo*, *Robert*, *Voayage au Congo*, *Le retour du Tchad* e *Si le grain ne meurt*.