



Gabriel Elias Silveira

**Entre raios e choques: a ideia de sabedoria
poética a partir do choque baudelairiano e
suas implicações na contemporaneidade**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-
Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade
da PUC-Rio.

Orientadora: Prof^a. Patrícia Gissoni de Santiago Lavelle

Rio de Janeiro
Abril de 2025



GABRIEL ELIAS SILVEIRA

**Entre raios e choques: a ideia de sabedoria
poética a partir do choque baudelairiano e suas
implicações na contemporaneidade**

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-
Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade
da PUC-Rio. Aprovada pela comissão examinadora
abaixo.

Prof^a. Patrícia Gissoni de Santiago Lavelle
Orientadora
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Paulo Fernando Henriques Britto
Departamento de Letras – PUC-Rio

Renata Bellicanta Pinheiro Sammer
Pesquisadora autônoma

Rio de Janeiro, 28 de abril de 2025.

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização do autor, do orientador ou da universidade.

Gabriel Elias Silveira

Graduou-se em Letras: Português - Literaturas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO) sendo bolsista FAPERJ de Iniciação Científica. Bolsista CAPES no Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio. Atua como professor e poeta, com textos publicados em periódicos e blogs de poesia.

Ficha Catalográfica

Silveira, Gabriel Elias

Entre raios e choques : a ideia de sabedoria poética a partir do choque baudelaireano e suas implicações na contemporaneidade / Gabriel Elias Silveira ; orientadora: Patrícia Gissoni de Santiago Lavelle. – 2025.

93 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2025.

Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Choque. 3. Charles Baudelaire. 4. Metáfora. 5. Sabedoria poética. I. Lavelle, Patrícia Gissoni de Santiago. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

À minha mãe e melhor amiga, Elsa da Silva Ferrão.
Ao meu pai e porto seguro, Adroaldo de Lima Silveira.

Agradecimentos

À Prof^a. Patrícia Lavelle por toda sua contribuição indispensável para a escrita desta dissertação. Seus conselhos, leituras atentas, apoio e orientação, não apenas viabilizaram a presente pesquisa, mas me estimularam a persistir na carreira acadêmica e literária. Por isso, sempre terá minha gratidão.

À Renata Sammer que, mesmo sem me conhecer pessoalmente, me fez companhia nos últimos anos através de seu livro *Os caracteres poéticos de Giambattista Vico*. Sua pesquisa tem sido parte central dos meus estudos e sua participação na banca é motivo de grande alegria para mim.

Ao Prof. Paulo Henriques Britto pelas aulas de excelência e por ter aceitado participar da banca de defesa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio por ter me acolhido e transformado esse mestrado em uma experiência inesquecível e enriquecedora.

Aos meus companheiros de curso com os quais dividi a sala de aula nos últimos dois anos. Se encerro essa etapa com um sorriso no rosto é graças às pessoas incríveis que conheci no trajeto.

Aos meus amigos, antigos e recentes, que me acompanham nos momentos bons e que amenizam os ruins.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

Silveira, Gabriel. **Entre raios e choques: a ideia de sabedoria poética a partir do choque baudelaireano e suas implicações na contemporaneidade**. Rio de Janeiro. 2025. 93p.

Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O presente projeto parte da hipótese de que a experiência do choque – como teorizado a partir do poema “À une passante” por Walter Benjamin e trabalhado posteriormente pela fortuna crítica de Charles Baudelaire – pode ser vinculada com a noção de sabedoria poética de Giambattista Vico ao ser compreendida como uma crítica à centralidade da lógica cartesiana no pensamento moderno. Ao mesmo tempo, me interessam os atravessamentos entre a experiência do choque e as noções de metáfora, símbolo e correspondência, e a perspectiva dessas agências como pontos de tensão que questionam os princípios conceitualizantes costumeiramente vinculados à ideia de linguagem. O projeto tem caráter teórico, e busca articular os conceitos mencionados de modo a embasar a hipótese do choque baudelaireano como um elemento disruptivo na vida cotidiana.

Palavras-chave

Choque; Charles Baudelaire; Metáfora; Sabedoria Poética.

Abstract

Silveira, Gabriel. Between lightning and shocks: the idea of poetic wisdom in baudelairean shock and its implications in the contemporaryity. Rio de Janeiro. 2025. 93p.

Dissertation – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The present project is based on the hypothesis that the experience of shock – as theorized after the poem “À une passante” by Walter Benjamin and developed by Charles Baudelaire's scholars – can be linked to Giambattista Vico's notion of poetic wisdom by being understood as a critique of the centrality of the Cartesian logic in modern knowledge. At the same time, I am interested in the relations between the experience of shock and the notions of metaphor, symbol and correspondence, and the perspective of these agencies as tension points that question the conceptual bases usually linked to the idea of language. The project has a theoretical character and aims to articulate the concepts mentioned in order to support the hypothesis of the Baudelairean shock as a disruptive element in daily life.

Keywords

Shock; Charles Baudelaire; Metaphor; Poetic Wisdom.

Sumário

1. Introdução	11
2. O CHOQUE	
2.1. Os múltiplos sentidos do choque: O poeta e as multidões	16
2.2. As traduções do éclair e a recepção de Baudelaire no Brasil	24
2.3. Citação, coleção e a crise historiográfica	35
3. O RAIO	
3.1. Correspondências, metáforas e a História segundo Vico	46
3.2. O raio de Jove e a sabedoria poética	57
4. O RELÂMPAGO	
4.1. A serpente-relâmpago e a sobrevivência das imagens	67
4.2. Diferentes configurações dos saberes humanos	79
5. Conclusão	87
6. Referências bibliográficas	89

Lista de Figuras

Figura 1 – <i>Au foyer du théâtre; Ladies and Gentlemen</i>	23
Figura 2 – <i>Angelus Novus</i> (1920), arte de Paul Klee	43
Figura 3 – Frontispício da segunda edição do livro <i>Ciência Nova</i>	49
Figura 4 – Reprodução do piso de um altar em uma <i>kiva</i>	70
Figura 4 – Mulher <i>puebla</i> com jarro de cerâmica	72

*There is a crack, a crack in everything
That's how the light gets in*

Leonard Cohen, *Anthem*

Introdução

A presente dissertação tem como principal estímulo o desejo de aprofundar as discussões inicialmente elaboradas por mim na monografia da graduação em Letras na UNIRIO. Na época, propus uma articulação entre o choque baudelairiano e o raio de Jove viquiano – temas pesquisados por mim desde meu período como bolsista de iniciação científica – com a concepção simbólica da serpente-relâmpago trabalhada por Aby Warburg. Entretanto, após a defesa percebi que a pesquisa possuía fôlego para uma eventual expansão no mestrado, adicionando à bibliografia autores capazes de enriquecer os conceitos de metáfora, símbolo e correspondência anteriormente abordados de forma simplificada. Dessa forma, busco neste texto retrabalhar o percurso de leituras estabelecido anteriormente na tentativa de formular um entendimento teórico sobre a experiência do choque baudelairiano como uma configuração moderna da ideia viquiana de sabedoria poética. Para tanto, o recorte estabelecido é composto pelo poema “À Une Passante”, originalmente publicado em 1860 na revista *L'artiste* e, depois, incluído na segunda edição de *Les Fleurs du Mal*, em 1861; pela parte da fortuna crítica de Charles Baudelaire que se debruçou sobre a ideia de choque tangenciada no poema – em especial Walter Benjamin e Giorgio Agamben; pela noção de sabedoria poética e pelos estudos sobre a metáfora conduzidos por Giambattista Vico em sua *Ciência Nova* e analisados pela pesquisadora Renata Sammer; pelo relato de viagem de Aby Warburg no qual o autor reflete sobre a ideia de representação simbólica e vincula tais considerações com uma crítica mordaz aos Estados Unidos do começo do séc. XX; e pelas considerações de Donna Haraway sobre a contemporaneidade vinculadas ao conceito de saberes localizados. Acredito que o percurso proposto dá margem para pensar a experiência do choque através dos conceitos de metáfora, analogia, símbolo e correspondências e investigar seus atravessamentos com a ideia da sabedoria poética viquiana. Pretendo com isso defender um entendimento da experiência do choque como uma configuração disruptiva dos arranjos hegemônicos na formulação do conhecimento na contemporaneidade.

Nesse sentido, inicio a presente dissertação um estudo sobre o *éclair* através das definições dicionarizadas de “choque”, termo elaborado e utilizado por autores como Walter Benjamin e Giorgio Agamben em referência ao efeito causado pela “passante” mencionada por Baudelaire. No texto benjaminiano *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire* e em *O Anjo Melancólico*, de Agamben, há uma caracterização do choque como um elemento dissonante capaz de romper com a automatização dos indivíduos e seus corpos nas grandes cidades. Ambos os autores discorrem, cada um à sua maneira, sobre o *Zeitgeist* da capital francesa experimentado por Baudelaire, de forma a entender como a atividade poética do autor configura em versos uma experiência da modernidade parisiense que é transformadora para os destinos da poesia lírica. Dessa forma, o texto de Benjamin nos ajudará a compreender o período de transição poética em que Baudelaire se situa, a forma como o autor trabalha com figuras marginalizadas, distantes de um ideal imagético idílico, e que função tal concepção poética assume frente ao automatismo do cotidiano urbano moderno. A abordagem benjaminiana se dá a partir da ideia de “choque”, cujo significado remonta às noções freudianas sobre os estímulos vivenciados nas grandes cidades e que impactam no consciente humano em uma perspectiva traumática. Na poesia baudelairiana, Benjamin entende que tais estímulos figuram em determinados poemas como um movimento disruptivo do pensamento que, ao “se apoderar do sujeito”, “atinge também o cerne de sua emoção”, causando assim um deslocamento em seu modo de se relacionar com os outros e com o mundo (BENJAMIN, 2015, p. 197).

Giorgio Agamben, por sua vez, entende que tal deslocamento é necessário ao homem moderno devido à “perda da transmissibilidade da cultura”, termo utilizado pelo autor em referência à incapacidade do homem nas grandes cidades de se conectar com sua história e cultura, vivificando seu passado para além da simples relação impessoal típica da modernidade. “O *choc* é a força de colisão que as coisas adquirem quando perdem a sua transmissibilidade e a sua compreensibilidade no interior de uma dada ordem cultural” (AGAMBEN, 2012, p. 116). Tentando ampliar o escopo teórico referente ao contexto histórico relacionado à produção do texto baudelairiano, percorro questões pontuadas por Eduardo Veras em *A poesia incógnita: elementos para um estudo da poética do Spleen de Paris* (2017), em que o autor

discorre sobre o tratamento dado pela poesia baudelairiana às multidões parisienses, pontuando exemplos em textos de Baudelaire sobre o momento de transição poética vivenciado por ele. A partir de tais leituras, adentro no corpo do poema em suas diferentes traduções, apresentando considerações sobre a escolha de termos de diversos tradutores da língua portuguesa que ampliaram, cada um a seu modo, as possibilidades de leitura da poética de Baudelaire.

Em seguida, demonstro como a experiência do choque presente no poema *A uma passante* vincula-se à noção de sabedoria poética elaborada por Giambattista Vico no livro *Ciência Nova*. Para tanto, pretendo relacionar a problemática viquiana da origem da linguagem humana à proposta do *éclair* baudelairiano enquanto elemento disruptivo da modernidade. O principal aporte teórico consiste nas elaborações de Renata Sammer contidas no livro *Os Caracteres Poéticos de Giambattista Vico*. A abordagem realizada pela autora sobre o conceito de caracteres poéticos e as passagens de Vico sobre a ação da sabedoria poética dentro das configurações dos saberes humanos abrem margens para pensar em atravessamentos possíveis entre o poeta francês e o filósofo italiano.

Um dos pontos de contato entre os dois autores e que ocupa um espaço central nessa dissertação são os atravessamentos entre a metáfora do raio de Jove trabalhado por Vico e o *éclair* baudelairiano. Na mitologia viquiana, o raio de Jove representa o despertar da capacidade de significação da linguagem humana frente ao desconhecido. O termo refere-se aos raios e trovões vislumbrados nos céus pelos primeiros homens – gentios, como nomeia Vico – e que foram responsáveis pelas primeiras associações metafóricas da mente humana ao conferir um caráter divino, personificado na figura de Jove, aos fenômenos mundanos da natureza. A partir do raio, os gentios “começaram a celebrar a curiosidade natural, que é filha da ignorância e mãe da ciência, que gera a admiração, ao produzir a abertura da mente do homem” (SAMMER, 2018, p. 66). Essa “curiosidade natural” pelo mundano é o que motiva Charles Baudelaire a observar as multidões das grandes cidades e relatar em seus poemas objetos de admiração pertencentes às margens do pensamento poético tradicional. Procuro na ideia de choque representado como um raio em *A uma passante* o elemento disruptivo capaz de produzir uma forma dissonante de se relacionar com o outro na contemporaneidade através de um encantamento frente às particulares do

mundano de forma semelhante a que Vico propõe ter ocorrido com o raio de Jove em seu mito de origem.

Por fim, trago a crítica articulada por Aby Warburg sobre o tecnicismo civilizatório e ao abandono da humanidade urbana às possibilidades de entendimento mítico das imagens do mundo. A noção de simbólico tangenciada por Warburg em *Imagens da região dos índios pueblos na América do Norte* amplia e multiplica as possibilidades de significação poética do raio e do choque, tendo em vista agora a figura da serpente-relâmpago que Warburg encontra durante sua viagem ao sudoeste do território pertencente nos dias de hoje aos Estados Unidos e no qual habitam os *pueblos*. Os nativos contatados por Warburg possuiriam, segundo o autor, um “modo de pensar com ar de fábula”. O choque baudelaireano, o raio de Jove e a serpente-relâmpago de Warburg são considerados chaves de leitura distintas para a metaforização da relação entre o homem e o mundo, contrapondo as limitações sensoriais impostas pela vida nas grandes cidades a essa “curiosidade natural” tida como central para o desenvolvimento da humanidade e que é o centro da noção de sabedoria poética. Para pensar as possibilidades de leitura da sabedoria poética dentro da contemporaneidade, busco no texto de Donna Haraway *Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial* o conceito de saberes localizados por identificar na sua proposta de desarticulação das configurações cartesianas hegemônicas dentro dos estudos científicos o mesmo caráter crítico à “sabedoria dos doutos” encontrada nos textos de Vico. Os textos de Haraway e Vico, mesmo tratando de tópicos bastante distintos, vinculam-se pelo seu conteúdo contestador dos princípios científicos tradicionais. Se Baudelaire é entendido como uma chave de leitura importante para a concepção de sabedoria poética na modernidade pela sua capacidade de articulação crítica através do exercício poético-metafórico, e pelo modo como reflete em seus versos questões centrais da filosofia viquiana – como o raio de Jove e os caracteres poéticos –, ele também acrescenta camadas ao pensamento de Haraway na medida em a experiência do choque retratada em *A Uma Passante* se configura como uma experiência localizada e particular que nega qualquer princípio totalizante problematizado por Haraway. Assim sendo, com o referido percurso de leituras pretendo analisar o vínculo entre os conceitos e autores mencionados aqui tendo como objetivo identificar no choque

baudelairiano o caráter disruptivo capaz de contrapor tanto os princípios cartesianos de entendimento da realidade contestados por Vico, quanto o “truque de deus” identificado por Haraway dentro dos estudos científicos contemporâneos.

O CHOQUE

Os múltiplos sentidos do choque: O poeta e as multidões.

Tendo em vista o objetivo deste texto de refletir sobre os pontos de contato entre a experiência do choque baudelairiano e o conceito de sabedoria poética de Giambattista Vico a partir da proposição de tais ideias como agentes disruptivos de uma epistemologia cartesiana, penso que, antes de expandirmos as possíveis leituras sobre a experiência do choque ou sobre a sabedoria poética, é necessário partir do zero e considerar os sentidos básicos dos termos que serão trabalhados nesta dissertação para uma melhor compreensão do tema. A ideia de choque com a qual estamos lidando parte da fortuna crítica vinculada à obra de Charles Baudelaire, em especial ao poema *A uma passante*. Nele, é descrita a impressão causada no poeta por uma transeunte enigmática nas ruas de Paris. Baudelaire utiliza no texto original o termo *éclair* para ilustrar o impacto e a efemeridade da situação, expressão traduzida por vezes no português como “raio”, “luz” ou “relâmpago”. Para nomear o efeito que tal personagem causa no poeta que a observa, Walter Benjamin e Giorgio Agamben utilizam o termo “choque”, possibilitando a leitura da passante como representativa de um trauma ou um abalo emocional do sujeito no poema. Nesse ponto, proponho que vejamos as possíveis definições de “choque”, como forma de adentrarmos nas suas significações mais básicas. O dicionário *Aurélio* de língua portuguesa apresenta catorze definições para a palavra choque, sendo as dez primeiras:

1. Embate, encontro de dois corpos em movimento ou de um corpo em movimento e um em repouso. 2. Embate, encontro. 3. Recontro violento de forças militares. 4. Carro de choque. 5. Querela violenta; briga. 6. Oposição, conflito (...). 7. Luta, embate: choque de interesses. 8. Abalo emocional; comoção: Levou um choque ao saber da trágica notícia. 9. *Fís.* Qualquer interação entre partículas, agrupamento de partículas ou de corpos rígidos, na qual há influência mútua, em geral com troca de energia, quando as partículas se acham muito próximas uma da outra; colisão. 10. Sensação produzida por uma descarga elétrica, (FERREIRA, 1986, p. 398)

As sete primeiras definições apelam para uma noção voltada à fisicalidade do choque, como uma colisão violenta entre dois corpos e suas

consequências diretas. A leitura é acrescida com um tom de violência nas definições três e quatro, vinculadas às cenas de embates militares. Outras perspectivas possíveis sobre a ideia de choque são mencionadas na décima definição, onde o choque físico aparece a partir da imagem de uma descarga elétrica, e na oitava definição, onde somos introduzidos à noção de choques emocionais. A mudança de tom permite pensar a questão para além de uma simples relação de oposição entre o choque físico e o emocional, mas uma leitura cruzada entre ambos. Ou seja, o confronto físico que acarreta consequências emocionais, e o embate emocional que gera implicações físicas.

Algumas passagens escritas por Sigmund Freud sobre a ação do choque e resgatadas por Walter Benjamin no ensaio *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire*, dialogam com a dicotomia abordada acima. Isso porque, como aponta Benjamin, Freud reflete sobre como a consciência busca prevenir-se da ação dos choques de forma a evitar uma sucessão constante de traumas. Benjamin se interessa pela questão para pensar a representação do choque em momentos da obra de Charles Baudelaire na tentativa de compreender a dimensão das grandes cidades e suas multidões enquanto um ambiente propício a estímulos psíquicos ininterruptos. Observemos a seguinte citação de Freud mencionada por Benjamin:

Para o organismo vivo, a proteção contra estímulos é uma função quase mais importante do que a absorção deles. O organismo está dotado de reservas de energia próprias e tem sobretudo de se preocupar com a proteção das formas particulares de transformação dessa energia que nele atuam, defendendo-as da influência uniformizadora, e portanto destrutiva, das energias muito mais poderosas que atuam no exterior. (BENJAMIN. 2015, p. 183).

Benjamin aponta que, para Freud, a consciência teria como função prioritária sua ação na proteção contra estímulos externos. A ameaça que vem dessas energias externas é justamente a dos choques, cuja ação levaria em consideração tanto as definições de um mal-estar emocional ou traumático relacionado à psique do indivíduo, quanto as de um esgotamento físico, como referenciado por Freud. A consciência seria a barreira protetora que age para registrar os diferentes estímulos e, portanto, para normalizá-los. “Quanto mais habitual se tornar o seu registro na consciência, tanto menos se terá de contar

com um efeito traumático desses choques” (BENJAMIN. 2015, p. 183). A ruptura dessa barreira seria, dessa forma, a própria definição de choque que aparece no item oito do dicionário *Aurélio*: um abalo emocional ou comoção. Benjamin afirma que, para a teoria psicanalítica, o susto tem seu significado “na falta de predisposição para a angústia”, de modo que podemos imaginar a ideia de *spleen* como uma resposta do organismo na sua tentativa de autopreservação frente à potencialização dos estímulos característica das grandes cidades. Este é o quadro social que cerca as multidões da Europa do séc. XIX, e é nesse cenário que Charles Baudelaire elabora sua produção poética. Por meio da leitura benjaminiana, Baudelaire se configura no âmbito de uma historiografia literária como o autor-símbolo do período de transição da poesia lírica para uma modernidade transgressora das convenções temáticas e estruturais do poema, de forma que é possível ver em diversos momentos de sua produção poética menção aos temas debatidos até aqui, como o comportamento automatizado das multidões e a experiência do choque como um elemento de perturbação numa ordem estabelecida.

Considerando a relevância de Baudelaire para a própria ideia de modernidade parisiense, é necessário mencionar como se deu a relação do autor com a situação poética de seu tempo e os modos como seus versos refletem sua percepção sobre as multidões modernas. Nesse sentido, a passagem abaixo de Eduardo Veras em seu ensaio *A poesia incógnita: elementos para um estudo da poética do Spleen de Paris*, nos ajuda a abordar como essa transição de momentos dentro da poesia francesa permitiu a Baudelaire tratar as massas em seus versos – e em sua prosa – de forma singular. Veras toma como ponto de partida um poema incluído no *Spleen de Paris* chamado *A Perda da Auréola*, no qual, através de um traço cômico, Baudelaire relata a jornada de um poeta que, ao atravessar uma rua enlameada, deixa cair sua “auréola”. Ao decidir continuar seu caminho sem ela, de forma clandestina, ele sente-se livre para cometer delitos e entregar-se a “ações baixas”. Veras identifica nesta passagem uma “dramatização poética de renovação da poesia lírica”, ao entender que a perda da auréola por parte do poeta corresponde a sua “queda” no mundo dos mortais, a sua condição mundana de existência e ao fim da aura de elevação divina da poesia tradicional.

Semelhante processo se dá no poema *O Albatroz*, no qual o poeta é

comparado a uma ave presa a um navio sem poder voar, exilada dos céus e sendo alvo de zombarias dos “homens desse mundo”. Veras aponta que, por mais que Baudelaire “rejeite o cliché do poeta-profeta enquanto distinção social”, ele não parece recusar “sua própria superioridade em relação à crápula, à qual, não obstante, ele diz querer se juntar” (VERAS, 2017, p. 5). Há um sentido de ironia latente na situação, em que a figura do poeta parece ser capaz de “rir de sua própria queda”, e, portanto, dos rumos que a poesia toma na modernidade.

A singularidade do poeta não se encontra mais em um distintivo socialmente visível, aureolada por noções como dignidade e nobreza, mas no próprio arsenal crítico da poesia moderna, na capacidade de autoquestionamento do poeta que se humaniza e se aproxima ironicamente dos outros mortais (VERAS, 2017, p. 5).

Em sua atividade poética, Baudelaire parece valer-se de um disfarce social, na medida em que se mistura à multidão sem ao mesmo tempo renegar sua distinção interna. Veras afirma que “o poeta entende que o homem de gênio deve resguardar sua individualidade, em oposição ao homem comum”, contudo, pontua que, em paralelo, “ele deve também se abrir para o contato com o mundo, a partir de um tipo particular de prostituição, como em *Mon Coeur mis à nu*” (VERAS, 2017, p. 19). Essa “prostituição particular” é relacionada ao “movimento de mergulho na multidão urbana” pelo poeta, frisando, assim, o caráter da prostituição como uma pesquisa de campo necessária para a formação do arsenal crítico presente em seus poemas urbanos, bem como para a construção do universo imagético representado nos mesmos. Tal penetração do poeta nos lugares comuns da vida moderna, nos espaços públicos, é perceptível na publicação de seus textos em folhetins e jornais populares. Para Veras, “a poesia também precisa se disfarçar para penetrar e ser aceita no espaço público dos jornais” (VERAS, 2017, p. 19). Contudo, assim como o poeta, os textos mantêm suas reservas internas, de forma que, ainda que dividam o mesmo espaço de publicação com obras menores, resguardam na sua “ironia cortante que, não raro, é desferida contra o próprio leitor ou contra o próprio jornal” (VERAS, 2017, p. 20) o fator primário de distinção. Dessa forma a poesia de Baudelaire consegue “percorre[r] incógnita o espaço coletivo dos jornais sem, contudo, perder-se nele, sem jamais aderir à ‘prostituição fraternitária’, sem abrir mão de sua solidão”

(VERAS, 2017, p. 21). A contradição entre habitar tais espaços sem realmente abrir-se a eles, como vimos anteriormente, pode levantar a questão sobre até que ponto seria possível ao poeta obter um verdadeiro entendimento dos mecanismos internos da multidão, uma vez que em seu íntimo há uma cisão e uma hierarquia conceitual que, apesar de não ser mais socialmente exposta, ainda existe internamente devido à articulação crítica do poeta que o coloca acima dos demais.

Há um contraponto interessante que pode ser feito a essa inserção irônica de Baudelaire junto à multidão, “exilado no chão, em meio à turba obscura”, como em *O Albatroz*, a partir da leitura de trechos específicos da obra *Leaves of Grass* de Walt Whitman. Nela, o autor estadunidense reflete sobre um estado de comunhão profunda com o outro e com a natureza que não supõe as mesmas reservas internas presentes no *flâneur*. Como podemos ler em *Song of the Open Road*, aqui citado através da tradução de Maria de Lourdes Guimarães intitulada *Canção da Estrada Larga*: “Carrego-os, homens e mulheres, carrego-os comigo para onde quer que vá, / Juro que é impossível livrar-me deles, / Deles estou cheio e hei-de enchê-los por minha vez” (WHITMAN, 2010, p. 146). Diferente do poeta baudelaireano, aqui não existe distinção interna. Whitman sente-se “recheado” pelas vivências que o cercam, e não supõe barreiras que as distingam das vivências de outras mulheres e homens. Alguns paralelos pertinentes entre a obra de Whitman e Baudelaire podem ser encontrados no livro *Da poesia à prosa*, do crítico e ensaísta italiano Alfonso Berardinelli. Na obra, o autor afirma que eles “poderiam surgir como as duas faces opostas e complementares, as duas almas de um mesmo gênero literário, no Velho e no Novo Mundo, nos dois continentes que compõem o Ocidente moderno”. (BERARDINELLI, 2007, p. 144). Berardinelli define Baudelaire como “o poeta da cidade moderna, do centro urbano do mundo ocidental nos anos do pleno triunfo burguês”. O autor entende Baudelaire como um opositor aos ideais de Rousseau, como alguém cujo desejo é subverter o otimismo, a positividade, a perfectibilidade da natureza humana e a ideia do *promeneur solitaire* (ou caminhante solitário) em meio à natureza. Em Baudelaire, o caminhante, agora *flâneur*, necessita banhar-se na multidão para perceber a si mesmo. A “mãe natureza” é substituída por uma “mãe cidade”, “cuja beleza é sinistra e fria, a beleza de uma viúva desconhecida, cujo Eros carregado de promessas narcóticas

só pode reluzir numa rua apinhada e barulhenta” (BERARDINELLI, 2007, p. 145). Whitman, por outro lado, é entendido como um “herdeiro positivo, um continuador, um filho entusiasta de Rousseau que Baudelaire, ao contrário, acusa e combatia”. Berardinelli continua:

Em Whitman, a modernidade e seu órgão social e técnico, a cidade, são um desenvolvimento da Natureza e a coroação de sua obra. A filantropia de Whitman é ilimitada. O bardo da Democracia adora a multidão, multiplica o seu eu por mil, acolhe cada um em si mesmo. O banho na multidão faz dele um titã imenso, uma subjetividade polimórfica. (BERARDINELLI, 2007, p. 147).

Apesar da dicotomia estabelecida por Berardinelli entre Whitman e Baudelaire, onde o poeta estadunidense é descrito quase como um “anti-baudelaire”, sofrer certa resistência por parte dos estudiosos de Whitman – como o pesquisador Otávio Guimarães Tavares, que define como reducionista a percepção de Berardinelli a respeito da dimensão poética de Whitman no artigo *Um Corpo Sem Fim: A obra de Walt Whitman como um corpo ilimitado, corpo em expansão, corpo fragmentado* – os paralelos entre os dois ícones da ideia de modernidade são chaves de leitura relevantes para um melhor entendimento sobre os modos de ambos os poetas relacionarem-se com as questões de seu tempo em seus respectivos países. Como vimos, a relação de comunhão irrestrita com os habitantes das cidades e com a natureza, perceptível na obra de Whitman, é estranha a Baudelaire. Em seus versos recheados de sarcasmo e perspicácia, a modernidade urbana é retratada como um inferno, ou um paraíso artificial corrompido. Berardinelli afirma que “O ódio de Baudelaire pela burguesia se exprime no culto e na paixão pela beleza terrível, beleza “sinistra e fria”, que ao burguês parece feia e o assusta”. (BERARDINELLI, 2007, p. 147). Nesse sentido, a estética se coloca como o palco da disputa entre um projeto de modernidade adotado nas grandes cidades e a postura radical do poeta enquanto elemento dissidente.

A preocupação estética de Baudelaire e sua combatividade em relação ao pensamento ordinário de seu tempo ganha contornos mais claros no ensaio *O Pintor da Vida Moderna*, publicado em 1863 no jornal *Le Figaro*. No texto, Baudelaire descreve e analisa a obra do pintor francês Constantin Guys,

enaltecendo sua capacidade de capturar em seus quadros o aspecto fugidio e transitório da modernidade. Para isso, Baudelaire descreve de forma depreciativa os frequentadores de museus de seu tempo, cujo único interesse estaria na apreciação das obras dos grandes autores do passado já consagrados pelo cânone artístico. “Felizmente”, diz o autor, “de vez em quando aparecem justiceiros, críticos, amadores e curiosos que afirmam nem tudo estar em Rafael nem em Racine, que os *poetae minores* possuem algo de bom, de sólido e de delicioso.” (BAUDELAIRE, 1996, p. 7). Longe de propor uma completa recusa aos artistas clássicos, Baudelaire aponta o erro que seria negligenciar “a beleza particular, a beleza de circunstância e a pintura de costumes”. Guys é apontado como o pintor capaz de identificar as particularidades presentes no mundano, e de “extrair o eterno do transitório”. No texto, no qual o nome de Guys, devido a um pedido do mesmo, sequer é mencionado de forma direta por Baudelaire, que usa a abreviação C. G. para se referir ao seu homenageado, o chamado “pintor da vida moderna” é descrito não como um simples artista, mas como um “homem do mundo”. Baudelaire distingue o homem do mundo, aquele “que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus costumes” (BAUDELAIRE, 1996, p. 15), do artista, aquele que é “subordinado à sua palheta como o servo a gleba”. A distinção evidencia a prioridade que Baudelaire confere à atenção às questões do mundo através da arte em detrimento de uma simples reprodução aperfeiçoada de uma técnica artística em particular. Segundo Baudelaire, Guys “sabe, com um leve traço de pena, com uma segurança infalível, representar a segurança do olhar, do gesto e da pose que, nos seres privilegiados, resulta da monotonia na felicidade” (BAUDELAIRE, 1996, p. 62).



Au foyer du théâtre; Ladies and Gentlemen (1860-1892), gravura de Constantin Guys.

Assim como Guys, Baudelaire busca capturar em sua obra essa “beleza misteriosa” capaz de transformar o efêmero no eterno. Porém, há em seus versos uma carga provocativa na forma como essa efemeridade é retratada que o destaca de seus contemporâneos. Como aponta Berardinelli: “em Baudelaire, há um impulso para o escândalo, para a blasfêmia. Gosto pelo demoníaco e pelo incomum, pela inversão dos valores”. E continua: “Toda a estética de Baudelaire se funda no ódio pela burguesia que está no poder, constituindo uma série bem organizada e coerente de provocações contra as ideias burguesas do bem e do belo”. (BERARDINELLI, 2007, p. 138).

As traduções do *éclair* e a recepção de Baudelaire no Brasil.

A vida do poeta e a da poesia, agora na modernidade lançadas à multidão e ao *spleen* – normalmente entendido como tédio ou melancolia –, encontram no poema “À une passante”, uma configuração importante para os sentidos do choque enquanto ruptura drástica e dramática que produz a emergência de outras conexões. Vejamos o poema em seu idioma original, citado aqui a partir da edição bilíngue publicada em 1985 pela Editora Nova Fronteira.

À une passante

*La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur
majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;*

*Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.*

*Un éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?*

*Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard! jamais peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!*

(BAUDELAIRE, 1985, p. 344)

Em seus versos, Baudelaire retrata uma figura sombria, “*longue, mince*”, que ao passar pelo poeta causa um efeito de perturbação e fascínio. Esta figura, efêmera e impactante como um raio, é metaforicamente simbolizada pelo termo *éclair*. O poema é um marco para a poesia de língua francesa pela forma como representa o espírito fugidio e instável da experiência urbana. Originalmente publicado em 1860 na revista *L'artiste* e, depois, incluído na segunda edição de *Les Fleurs du Mal*, em 1861, o soneto foi traduzido diversas vezes para o português. Porém, antes de nos debruçarmos sobre as adaptações realizadas por tradutores brasileiros e portugueses e analisarmos os modos como eles lidaram com as imposições estilísticas e temáticas do poema original, vejamos como o texto de Baudelaire é estruturado. O poema, que tem a forma

de um soneto, se estrutura a partir das doze sílabas do alexandrino tradicional, sempre com a cesura na sexta sílaba e divisão em dois hemistíquios. Entretanto, é possível perceber alguns pequenos desvios da forma ortodoxa do verso, como, por exemplo, o esquema de rimas interpoladas que não repete a rima nas duas quadras do soneto. Como aponta Cassiano Tavares Bastos no livro *Baudelaire no idioma vernáculo*, de 1963: “Baudelaire foi, portanto, um grande sonetista, mas seguramente não ortodoxo, antes francamente ‘libertino’, (...) em razão da rebeldia quase sistemática por ele manifestada contra regras fixas tradicionais (BASTOS, 1963, p. 55)”. Porém, mesmo com tal rebeldia, a recepção de Baudelaire no início do século XX no Brasil deu grande atenção ao aspecto formal presente nos sonetos em detrimento de qualquer elemento disruptivo presente na obra do poeta. No artigo *Os primeiros baudelairianos*, Antonio Candido afirma que os primeiros baudelairianos foram uma espécie de “pré-parnasianos”, que teriam aprendido com Baudelaire “o cuidado formal, o amor pelas imagens raras, a recuperação do soneto e das formas fixas”, mas que simultaneamente “refugaram ou não sentiram bem a coragem do prosaísmo e dos torneios coloquiais” (CANDIDO, 1987, p. 41). Tal cenário deu fruto a traduções bastante atentas à estrutura alexandrina do soneto e ao rigor métrico. Vejamos algumas a seguir. O primeiro esforço notável de tradução no Brasil de “À une passante” se deu em 1944, na edição *Flores das Flores do Mal*, publicada pela editora José Olympio. Nela, o poeta modernista Guilherme de Almeida traduziu o poema da seguinte forma, citada aqui a partir da republicação de 2010 da Editora 34:

A Uma Passante

A rua, em torno, era ensurdecadora vaia.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão vaidosa
Erguendo e balançando a barra alva da saia;

Pernas de estátua, era fidalga, ágil e fina.
Eu bebia, como um basbaque extravagante,
No tempestuoso céu do seu olhar distante,
A doçura que encanta e o prazer que assassina.

Brilho... e a noite depois! – Fugitiva beldade
De um olhar que me fez nascer segunda vez,
Não mais te hei de rever senão na eternidade?

Longe daqui! tarde demais! “nunca” talvez!

Pois não sabes de mim, não sei que fim levaste,
Tu que eu teria amado, ó tu que o adivinhaste!

(BAUDELAIRE, 2010, p. 85)

Assim como no original, a tradução mantém as doze sílabas em cada verso, porém, sem preservar necessariamente a tônica na sexta sílaba. O esquema de rimas é o mesmo do original francês (abba/cddc/efe/fgg), e possui um riquíssimo jogo de assonâncias e aliterações. Nesta versão, que se tornou referência para traduções posteriores do poema em português, Almeida utiliza o termo “brilho” para referir-se ao *éclair*. Já outros tradutores propõem significados distintos que explicitam a dificuldade de apreensão da palavra, tão fugaz quanto a própria “passante” vislumbrada pelo poeta. Em 1958, foi publicada na coleção Clássicos Garnier, da Difusão Europeia do Livro (DIFEL), a edição de *As Flores do Mal* mais completa existente até então em território nacional, com apenas cinco poemas a menos em relação à edição integral. A tradução é de Jamil Almansur Haddad, citada aqui a partir da reedição de 1981 da Editora Max Limonad.

A uma Passante

A rua em derredor era um ruído incomum,
Longa, magra, de luto e na dor majestosa,
Uma mulher passou e com a mão faustosa
Erguendo, balançando o festão e o debrum;

Nobre e ágil, tendo a perna assim de estátua exata.
Eu bebia perdido em minha crispação
No seu olhar, céu que germina o furacão,
A doçura que se embala e o frenesi que mata.

Um relâmpago, e após a noite! – Aérea beldade,
E cujo olhar me fez renascer de repente,
Só te verei um dia e já na eternidade?

Bem longe, tarde, além, *jamais* provavelmente!
Não sabes aonde vou, eu não sei aonde vais,
Tu que eu teria amado – e o sabias demais!

(BAUDELAIRE, 1981, p. 236)

O soneto mantém o esquema de rimas do original e da tradução anterior. Possui escolhas lexicais rebuscadas, como “festão”, “debrum”, “mão faustosa” e “crispação”. O tom é justificado no prefácio escrito pelo tradutor que acompanha a reedição de 1981, no qual o mesmo discorre sobre a obra de

Baudelaire e sobre o exercício da tradução. “O vazo da tradução de Baudelaire pode ser entre nós levado à conta do triunfo da estética parnasiana”, afirma Haddad. “Só mesmo uma escola poética desta ordem, levando longe o sonho de apuro da linguagem e perfeição técnica, pode fazer da tradução de poemas um exercício realmente valioso” (BAUDELAIRE, 1981, p. 14). Contudo, o ponto de maior interesse na tradução referida é a escolha do termo “relâmpago” para referir-se ao *éclair*. O termo, antes tido como um simples “brilho”, aqui é entendido como um relâmpago, aliando o aspecto visual da luz que incide sobre o espectador à velocidade e efemeridade do evento. Tal figura de linguagem também confere ao *éclair* contornos de fenômeno natural, que antes existiam apenas na segunda estrofe, explicitando assim a possibilidade de leitura da passante enquanto uma força da natureza incontrolável. Essa imagem é acentuada com a mudança presente na segunda estrofe. “No seu olhar, céu que germina o furacão, / A doçura que se embala e o frenesi que mata”. Do “tempestuoso céu do seu olhar distante” para o “furacão” que germina no olhar, há aqui a potencialização da grandiosidade e do poder de devastação da figura que passa. Ela, que antes era “fugitiva”, característica normalmente associada a ladrões ou impostores, aqui aparece como “aérea”, cuja leitura pode aproximá-la tanto de um ser disperso, desatento ao que acontece ao redor, quanto de uma criatura elevada que – como o albatroz – habita os céus. Comparemos ambas as versões com a contida na célebre edição integral publicada em 1985 pela Nova Fronteira com a tradução de Ivan Junqueira.

A uma Passante

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

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

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

Longe daqui! tarde demais! “nunca” talvez!
Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,
Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!

(BAUDELAIRE, 1985, p. 345)

Feita por um poeta com vasta bagagem no campo da tradução, os sonetos traduzidos por Ivan Junqueira são resultados de um esforço em conciliar a fidelidade à estrutura do texto original e a preservação da potência imagética contida no léxico baudelairiano. Entretanto, a menção do *éclair* enquanto uma simples “luz” parece uma simplificação do termo francês. A “beldade” aqui tida como “efêmera” contempla tanto a leitura de Almeida quanto a de Haddad, uma vez que sua fugacidade pode ser tanto fruto de uma fuga intencional, como aparece no primeiro exemplo, quanto do caráter aéreo demonstrado no segundo. Como outro exemplo, utilizo a tradução do português Fernando Pinto do Amaral, incluída na versão integral de *As Flores do Mal* publicada inicialmente em 1992 pela editora Assírio & Alvim e reeditada já em 1993.

A rua ia gritando e eu ensurdecia.
Alta, magra, de tudo, dor tão majestosa,
Passou uma mulher que, com mãos sumptuosas,
Erguia e agitava a orla do vestido.

Nobre e ágil, com pernas iguais a uma estátua.
Crispado como um excêntrico, eu bebia, então,
Nos seus olhos, céu plúmbeo onde nasce o tufão,
A doçura que encanta e o prazer que mata.

Um raio... e depois noite! – Efêmera beldade
Cujo olhar me fez renascer tão de súbito,
Só te verei de novo na eternidade?

Noutro lugar, bem longe! é tarde! talvez nunca!
Porque não sabes onde vou, nem eu onde ias,
Tu que eu teria amado, tu que bem sabias!

(BAUDELAIRE, 1993, p. 239)

Apesar de trabalhar com dodecassílabos e manter o esquema de rimas das outras traduções vistas até então, a versão de Fernando Pinto do Amaral é a mais divergente até o momento devido às suas rimas bastante irregulares, sendo ensurdecia/vestido e súbito/nunca as combinações mais singulares. O tradutor comenta tal fato em seu prefácio para a primeira edição: “Falando agora da rima, dei-lhe menos importância do que à métrica, (...) vendo-me constrangido a desprezá-la quando seu respeito exigisse por demais alterações” (BAUDELAIRE, 1992, p. 24). Novamente temos o *éclair* como fenômeno

natural, dessa vez, um raio. Penso que tal tradução exemplifica bem a imagem trabalhada por Walter Benjamin, na medida em que o raio, enquanto descarga elétrica, não apenas vincula-se com a noção literal de choque, mas também com as implicações físicas referidas pelo autor em sua menção à Sigmund Freud. Além, é claro, da conotação explícita a ideia de instantaneidade e impacto, características centrais referentes aos estímulos das grandes cidades. O próprio Benjamin discorre parcialmente sobre isso no trecho a seguir. “É desse modo que o soneto apresenta a figura do choque, e mesmo de uma catástrofe. Mas, ao se apoderar do sujeito, ela atinge também o cerne da sua emoção. O que faz estremecer o corpo num espasmo” (BENJAMIN, 2015, p. 197). Ou seja, a passante representa a “força energética externa e destrutiva” (BENJAMIN, 2015, p. 183), que ameaça o organismo e que exemplifica a ação dos choques. Ao mesmo tempo, ela é a força que desperta o poeta para a existência do outro e que rompe momentaneamente sua solidão. Ainda que efêmera e distante, é capaz de com um simples olhar o fazer “renascer de súbito”.

Utilizando novamente a ideia do *éclair* como um “relâmpago”, Juremir Machado da Silva apresenta uma tradução bastante peculiar na edição *As flores do mal: o amor segundo Charles Baudelaire*, publicado pela editora Sulina em 2003.

A uma passante

A rua ensurdecadora num alarido rugia em torno.
Alta, magra, toda de luto, dor majestosa,
Passou uma mulher, com a sua mão suntuosa
Levantando, balançando do vestido seu contorno.

Ágil e nobre, com as suas pernas de gata.
Eu bebia crispado e esquisito como um falcão
No olhar, céu lívido que germina um furacão,
A doçura que fascina e o prazer que mata.

Um relâmpago... a noite! – Fugidia beleza,
Cujo olhar me fez de repente nascer outra vez,
Só te reverei na eternidade com certeza?

Longe, bem longe: tarde demais! *Nunca* talvez!
Não sei para onde foges, não sabes aonde vou,
Ó tu que eu teria amado, ó tu que não ousou!

(BAUDELAIRE, 2003, p. 14)

Com um metro bastante irregular, o tradutor nos apresenta uma versão

de “À une passante” na qual a maior parte dos versos não são dodecassílabos. A tradução abre com um verso bastante longo de dezessete sílabas, seguindo com metros alternados entre doze e quinze sílabas. O tradutor antecipa-se às possíveis polêmicas do livro na introdução intitulada *Reescandalizar Baudelaire ou como ser fielmente infiel*. No texto, Silva afirma que sua tradução é “uma homenagem e um diálogo” com os três maiores tradutores brasileiros de Baudelaire: Guilherme de Almeida, Jamil Amansur Haddad e Ivan Junqueira. Entretanto, Silva não deixa de pontuar suas diferenças com os autores citados de modo enfático: “O Baudelaire de Haddad aparece vertido na precisão da métrica e do ritmo, mas o tempo o ‘academicizou’. O poeta que escandalizou seu tempo, (...) no português de Haddad tem a marca, possivelmente, dos anos 1950” (BAUDELAIRE, 2003, p. 5). Segundo o autor, tal marca estaria visível, por exemplo, nas escolhas “mais pudicas” de Haddad mais passagens onde uma certa ambiguidade erótica baudelairiana se faz presente no original. Já Junqueira representaria, para Silva, um certo domínio técnico, um tanto mais frio e impessoal, que poderia ser entendido como um aspecto positivo ou negativo na tradução, dependendo do ponto de vista. Já Almeida é citado como o tradutor dotado de uma abordagem pessoal, de uma autoria poética apaixonante. Não se trata, entretanto, de desvalorizar o trabalho de Haddad ou de Junqueira, muito menos de simplesmente “popularizar Baudelaire” através de uma linguagem mais passional. Silva parece entender os vários caminhos possíveis para o exercício da tradução e, principalmente, o caráter provisório de cada abordagem. Trata-se, então, de ser “terrivelmente infiel em nome da mais absoluta fidelidade”. De expandir as possibilidades de leitura da obra baudelairiana a partir de uma tradução cujos critérios centrais giram em torno da “paixão e do caos”, em uma postura digna do caráter disruptivo de Baudelaire frente às normas de seu tempo. Silva conclui: “Desta tradução, o mínimo que se pode dizer é que já nasce datada, (...) quer encontrar qualidades em seus defeitos, totalidade na sua absoluta parcialidade e permanência na sua efemeridade” (BAUDELAIRE, 2003, p. 9). Em sua tese de doutorado intitulada *Les fleurs du mal no Brasil: traduções*, Ricardo Meirelles utiliza a seguinte citação de Álvaro Faleiros:

Juremir Machado (...) sugere uma espécie de esgotamento

de um determinado modelo e o surgimento de uma nova proposta de tradução, ou seja, contamos hoje com um conjunto considerável de traduções dos poemas de Baudelaire que, muitas vezes, em detrimento das imagens, fixaram-se nos aspectos formais, produzindo um Baudelaire mais rigoroso e frio, de índole parnasiana. Com sua atitude irreverente, Silva tenta outra via que, com seu ímpeto pioneiro, chega de forma ainda rude e desajeitada, mas abre a primeira picada numa senda ainda inexplorada no Brasil. (MEIRELLES, 2010, p, 167)

O apontamento coincide com a percepção de Berardinelli sobre a potência presente na poesia de Baudelaire para além do aspecto estrutural. “Baudelaire não é apenas o mestre da perfeição formal, mas sobretudo um mestre da provocação: do ponto de vista estilístico, o que faz escola são os choques estéticos-morais que ele inflige ao leitor hipócrita” (BERARDINELLI, 2007, p. 139).

Por fim, chama atenção a tradução contida na edição portuguesa de *As flores do mal* publicada em 2003, pela editora Relógio d'água, com tradução Maria Gabriela Llansol. Nela, o poema leva o título de *A uma transeunte*.

A uma transeunte

A rua ensurdecadora em meu redor berrava
Alta, esguia, de luto carregado, dor majestosa,
Um mulher passou, com sua mão faustosa
Erguendo, baloiçando o ramo e a bainha

Ágil e nobre, com sua perna de estátua,
Eu bebia, crispado como extravagante,
No seu olhar, céu lívido onde nasce o furacão,
A doçura que fascina e o prazer que mata

Um raio... em seguida, a noite! – Beleza fugitiva
Cujo olhar me fez repentinamente renascer,
Só voltarei a ver-te na eternidade?

Algures, bem longe daqui! Demasiado tarde!
Nunca talvez!
Eu não sei para onde fugiste, tu não sabes para onde
vou,
Tu que eu teria amado, tu que sabias que sim!

(BAUDELAIRE, 2003, p. 213-215)

Aqui, não apenas o metro é irregular, com versos variando entre doze e dezoito sílabas, mas também o esquema de rimas é bastante incompleto e, em alguns casos, inexistente. A citação de Paula Mendes Coelho presente no artigo

Retraduções de As Flores do mal: uma viagem entre Brasil e Portugal, de Álvaro Faleiros, é representativa do caráter disruptivo da tradução de Llansol: “O prazer imediato que sentimos ao ler a primeira tradução, desse poeta/tradutor que é Fernando Pinto do Amaral, se transforma em surpresa, (...) em choque, até mesmo de raiva, tão logo se lê o primeiro poema ‘traduzido’ por Llansol” (FALEIROS, 2018, p. 38). Llansol utiliza em seu projeto uma espécie de triangulação entre o poema original e duas traduções, uma “literal”, sendo essa a que lemos acima, e uma “outra versão”, sendo essa uma transcrição da autora. Segundo Faleiros, “pensar certas traduções nessa virada de século já não é possível se nos ativermos apenas a teorias linguísticas e textuais”. O trabalho de Llansol, assim como o de Silva, mobilizam uma radicalidade na abordagem que se torna incompatível com uma leitura ortodoxa da tradução poética. É uma abordagem provocadora, que segundo Coelho “dobra, subjuga os textos originais a suas regras de ‘anfitriã’”, vivificando cânones já consagrados sob uma outra perspectiva.

Assim como Amaral, Llansol também recorre à figura do “raio” para representar o impacto e a instantaneidade da passante (ou transeunte). A “eletricidade” do raio, capaz de despertar no poeta um sentido de urgência para com o mundo, uma fascinação efêmera pela existência, pode ser articulada à eletricidade que percorre alguns versos de Whitman, em especial no seu poema *I Sing the Body Electric*. Vejamos a tradução de Maria de Lourdes Guimarães intitulada *Eu Canto O Corpo Eléctrico* e incluída na edição de *Folhas de Erva* publicada pela editora portuguesa Relógio d’Água: “Eu canto o corpo eléctrico, / Os exércitos daqueles que amo envolvem-me e eu envolvo-os, / Não me libertam até partir com eles, até lhes responder / E purificá-los, e carregá-los por completo com a carga da alma” (WHITMAN, 2010, p. 100). Ao “cantar” o corpo, tão vivo e tão vinculado ao mundo ao seu redor, Whitman dá margem à interpretação de um sujeito em sinergia com a vida, em puro êxtase “infantil” com o mundo que o rodeia. Um corpo “elétrico” sobre o qual a ação do “choque” é constante. Diferente do que acontece nos versos baudelairianos, em Whitman não existe a necessidade de ser despertado momentaneamente por um ser externo. O motivo disso pode ser visto no trecho a seguir: “No homem não há nem menos nem mais alma, também ele está no seu lugar, / Também ele está cheio de qualidades, acção (*sic*) e poder, / O fluxo do universo conhecido existe

nele” (WHITMAN, 2010, p. 104). O poeta em *Folhas de Erva* vê-se encantado com os seres do mundo a todo momento, de forma de que não há os momentos de distanciamento com o todo que permeiam o texto de Baudelaire. No texto de Whitman, é possível vislumbrar o choque em ação constante, criando uma conexão íntima do poeta com o mundo, e do mundo com o poeta.

Já Baudelaire, em uma abordagem nada idílica, não recorre a sentimentos elevados ou musas tradicionais enquanto objetos de fascínio. Sua atenção se volta à uma figura “toda de luto”, que caminha em meio à multidão das ruas parisienses, simbolizando, como em diversos outros poemas, a capacidade do autor de “iluminar” com seu olhar afiado imagens marginais dissonantes dos moldes de Apolo. Há semelhanças entre o encantamento exercido por essa figura sobre o poeta e a ideia de amor abordada por Giorgio Agamben de forma breve no livro *Ideia da Prosa*. “Viver na intimidade de um ser estranho, não para nos aproximarmos dele, para o dar a conhecer, mas para manter estranho, distante” (AGAMBEN, 1999, p. 51). O aspecto de estranhamento e distanciamento causado pela passante contém em si a potência de colisão que arrebatava o poeta. Não há ali um desejo de conter as dimensões da musa sob o domínio daquele que a vê, mas sim de admirar-se de sua estranheza, de sua diferença. Aqui, portanto, uma nova diferença emerge como resultado da substituição do belo harmônico da poesia convencional pela introdução da mulher de luto como um sublime banal das ruas encarnado na passante baudelairiana de Paris.

O encantamento exercido pela transeunte ao poeta é comparável ao deslumbre da criança frente ao novo, tema abordado por Baudelaire no ensaio *O pintor da vida moderna*. “A criança vê tudo como novidade; ela está sempre inebriada. Nada se parece tanto com o que chamamos de inspiração quanto a alegria com que a criança absorve a forma e a cor” (BAUDELAIRE, 1996, p. 17). O verdadeiro “gênio” para Baudelaire seria aquele que “redescobre a infância” em idade adulta, com o vocabulário necessário para exprimir o encantamento pelo novo. O “homem de gênio”, o estudioso, aquele que se debruça sobre as grandes questões do mundo com o rigor científico e analítico, para Baudelaire, o faz com uma apatia socialmente adquirida que o afasta da sensibilidade infantil. Ecos dessa limitação proveniente do aparato de vivências intrínseco às grandes cidades, que impede o homem de uma verdadeira

capacidade comunicativa com o mundo e com os outros, podem ser encontrados no ensaio de Benjamin chamado *Experiência e pobreza*, de 1933. Pensando a partir da parábola geracional que dá início ao ensaio de Benjamin, e nas considerações de Baudelaire sobre o encantamento infantil, pode-se entender que a limitação da experiência comunicativa dos homens não existe para a criança. Sem a exposição a longo prazo à “brutalidade” do mundo adulto, suas tecnologias e seus mecanismos, a criança consegue responder aos objetos do mundo com um encanto de quem não os conhece de fato, podendo admirar-se frente às “formas e as cores” e fantasiar sobre o passado e futuro. A busca por essa capacidade de encantar-se com as imagens é o que move o poeta a observar o mundo, na tentativa de, por meio do choque, que atravessaria as camadas de proteção da consciência formada em meio aos estímulos constantes das cidades, deleitar-se com algo com a mesma entrega que uma criança o faria.

Citação, coleção e a crise historiográfica.

No livro *O homem sem conteúdo*, mais precisamente no último capítulo, *O anjo melancólico*, Giorgio Agamben disserta sobre como a experiência do choque é representada por Baudelaire em *A Uma Passante* e dialoga com alguns dos tópicos vistos até aqui. Para entender a percepção do autor, vejamos como o mesmo trabalha com a noção de elementos disruptivos que modificam a percepção sobre o mundo através da ideia de citação. O autor dá início ao capítulo com a seguinte frase de Benjamin: “As citações nas minhas obras são como assaltantes de tocaia na rua que atacam com as armas o passante e o aliviam das suas convicções” (AGAMBEN, 2012, p. 114). Agamben afirma que Benjamin foi o primeiro intelectual europeu a perceber uma drástica mudança na transmissibilidade da cultura e na relação dos indivíduos em sociedade com seu passado. Segundo ele, a citação representaria a potência de vivificação do passado cuja força estaria justamente na sua capacidade de “expelir do contexto, de destruir” uma dada ordem pré-estabelecida, ao recolocar esse fragmento do tempo, que é a citação, em um local de estranhamento. O filósofo italiano traça um interessante paralelo entre a atividade daquele que cita e a do colecionador. Segundo o autor, o colecionador também “cita” o objeto fora do seu contexto e, assim, “destrói a ordem no seio da qual ele encontra o próprio valor e o próprio sentido”. A percepção de Agamben sobre o colecionador nos remete a um conto de Virginia Woolf chamado *Solid Objects*, escrito em 1918 e publicado na revista *The Athenaeum* em 1920. A história trata de um homem que, ao se deparar com um pedaço de vidro em uma praia, desenvolve um estranho interesse pelo objeto. O fato o motiva a procurar pelas ruas de Londres itens semelhantes, como porcelana, rocha, mármore, ou algum objeto “mais ou menos redondo, talvez com uma chama agonizante imersa a fundo em sua massa”. Ele se torna um colecionador desses pequenos fragmentos, enchendo sua casa de objetos aparentemente sem valor para os outros, abandonando com o tempo suas próprias obrigações sociais e tornando-se ele mesmo algo deslocado daquele meio ao qual pertencia. John, protagonista do conto de Woolf, quando confrontado por seu antigo amigo, Charles, sobre o motivo de ter “desistido de tudo” para dedicar-se à sua obsessão, afirma: “Eu não desisti”. John personifica a mudança de paradigmas que a relação com o fragmento proporciona. Ele e

Charles percebem os objetos colecionados de formas diferentes. Utilizando a terminologia de Agamben: se para Charles tudo aquilo é “lixo” por não possuir “valor de uso” e nem estar situado no local correspondente determinado pelos valores ético-sociais da tradição, para John – e para o colecionador em geral – esse é o verdadeiro valor do fragmento, sua autenticidade. No fim do conto, tanto os objetos quanto John estão livres “da escravidão de ser útil”, da obrigação de pertencer ao seu lugar designado no espaço.

Agamben vê no colecionador o poder de “elevar” o objeto de sua paixão, ou seja, o item da coleção, dotando-o de novas significações a partir de seu deslocamento. Para o autor, essa é a mesma força da citação, ou seja, a de “extrair à força um fragmento do passado do seu contexto histórico”. Assim como o colecionador transfigura o objeto para além do seu lugar predefinido na ordem objetiva e funcional das coisas, aquele que cita confronta a autoridade da historicidade tradicional, desarranja a ordenação teleológica, perfura o presente com um elemento temporalmente estranho. Ao mencionar Benjamin, Agamben relaciona o potencial de estranhamento da citação com a recordação que “aparece imprevisivelmente por um instante de perigo”. A coleção e a citação são configurações baseadas na ruptura da ideia do tempo como um fluxo linear contínuo e na transfiguração de um elemento a partir de seu deslocamento no espaço ou no discurso. É na efemeridade do momento deslocado, na imagem súbita que evidencia a descontinuidade do todo, que reside nosso objeto de estudo.

Walter Benjamin afirma em *Sobre o conceito de história* que “A verdadeira imagem do passado escapa rápido. Só podemos apreender o passado enquanto uma imagem que, no instante de sua cognoscibilidade, relampeja e some para sempre” (BENJAMIN, 2020, p. 69). Essa experiência, efêmera e imprevista como a rememoração proustiana, recorre à metáfora visual do relâmpago de forma a exemplificar seu impacto sensorial e sua intervenção súbita no presente. Como “uma imagem irrecuperável do passado, que ameaça desaparecer com cada presente, que não se reconheceu visado por ela” (BENJAMIN, 2020, p. 69). O passado para Benjamin irrompe no presente em instantes passageiros, sendo esse o momento em que sua cognoscibilidade é possível, o ponto de contato entre o agora e a história. São fragmentos de um passado em ruínas que desabam hoje. O resultado disso é uma historicidade

tradicional que não dá mais conta de estabelecer uma relação satisfatória com o passado. Conceber os eventos de outrora como “de fato ocorreram”, para Benjamin, é uma tarefa não apenas impossível, mas também pouco produtiva. A função do materialista histórico benjaminiano se daria então na articulação da recordação, ou da imagem relampejante do passado, a partir de sua configuração inesperada junto ao sujeito histórico. Tal como a disrupção da citação, ou o deslocamento de objetos do colecionismo, o movimento realizado pelo materialista histórico nega a suposta “impenetrabilidade” do passado em relação ao presente, estabelecido pelo olhar historiográfico tradicional, bem como sua construção ao redor de um *télos*. Para ele, passado e presente estão em constante colisão, e é somente através desses pontos de contato em que se pode olhar para a história. Não como um livro aberto, escrito pela mão invisível das forças dominantes, mas como um *éclair* que desarranja o cortejo dos vencedores.

Talvez uma imagem mais nítida sobre o que chamamos de “historiografia tradicional” seja possível a partir das considerações de Donna Haraway em *Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial*. No texto, a autora reflete sobre a noção de objetividade e seu caráter masculinista e normativo a partir de uma análise sobre a não marcação de corpos hegemônicos na produção dos saberes científicos e acadêmicos. Haraway expõe a capacidade de grupos dominantes, no que tange gênero, sexualidade e raça, de disseminar suas ideias e visões de mundo a partir de um prisma supostamente universal, ou, citando-a diretamente, trata-se do poder de “representar escapando a representação”, como “um conquistador que vem de lugar nenhum” (HARAWAY, 1995, p. 18). Em paralelo a isso, pesquisadoras e pesquisadores que divergem de tal identidade dominante (homem, branco, heterossexual, burguês) são categorizados em termos como “grupos de interesse especial” (HARAWAY, 1995, p. 8).

Assim como Haraway, Benjamin também entende que os discursos universalizantes e supostamente objetivos dos saberes científicos são solidários às classes dominantes e as suas estruturas de opressão. A partir de um discurso totalizante e pretensamente neutro, a historiografia tem carregado em “cortejo triunfal” os vencedores, em detrimento daqueles que foram subjugados pela marcha dos eventos. O paralelo benjaminiano entre “documento de cultura e documento de barbárie”, no qual o autor exemplifica como os monumentos

culturais e narrativas históricas se dão a partir de um processo de invisibilização e negação da existência dos povos vencidos, pode ser visto no texto de Haraway quando a mesma exemplifica como a não marcação do sujeito na tradição do discurso acadêmico, histórico ou científico, tem funcionado como um método de elevação de determinadas perspectivas dominantes a uma condição de verdade objetiva, recalcando vozes dissonantes e invalidando suas existências.

A ideia de saberes localizados proposta por Haraway tem por objetivo justamente demarcar o lugar do qual se fala e suas limitações, não como um subjetivismo irresponsável, mas como um compromisso ético de crítica apoiado em redes de conexão. A autora reafirma a necessidade de uma prática da “objetividade” que “privilegie a contestação, a desconstrução, as conexões em rede e a esperança na transformação dos sistemas de conhecimento e nas maneiras de ver” (HARAWAY, 1995, p. 24). A oposição aos universalismos abre a necessidade de um eu-cognoscente “nunca acabado, completo, dado ou original” (HARAWAY, 1995, p. 26). Seu lugar situado no mundo e seus encontros com outras subjetividades são traços fundamentais para a formação de seu discurso. Não se trata, portanto, de buscar a idealização ou fetichização de um sujeito historicamente marginalizado e fechado em uma autoidentidade oposta aos modelos hegemônicos de dominação, mas habitar as fronteiras do discurso a partir de uma perspectiva crítica não-universalizante e calcada em princípios éticos e políticos. Um eterno devir, ciente de sua incompletude.

Haraway se opõe à concepção dos objetos do conhecimento como itens inertes e passivos, afirmando a necessidade de entendê-los como atores e agentes, “não como uma tela, (...) um escravo do senhor que encerra a dialética apenas na sua agência e em sua autoridade de conhecimento” (HARAWAY, 1995, p. 36). Dessa forma, a “objetividade como racionalidade posicionada” descrita pela autora não diz respeito a uma análise lógica cartesiana de um objeto estático, mas a um entendimento do conhecimento enquanto algo vivo, que afeta e é afetado pelo olhar de quem o estuda. Benjamin adota posição semelhante ao insurgir-se contra a imagem do passado pintada pelo historicismo como algo “eterno” ou neutro. Ele afirma: “A história é objeto de uma construção cujo lugar é constituído não pelo tempo homogêneo e vazio, mas por aquele que vem preenchido pelo tempo-agora” (BENJAMIN, 2020, p. 83). Esse tempo-agora, ou *Jetztzeit*, é definido por Deborah Spiga como “o tempo congelado que se

precipita no instante, tempo condensado em imagens que contêm passado e presente em uma constelação que rasga o horizonte do *continuum* historicista” (SPIGA, 2021, p. 59). Assim como a sujeito localizado de Haraway experimenta o mundo a partir de sua situação perspectivada, incompleta e não fixada, Benjamin entende o encontro com o tempo histórico como um instante de cognoscência único, no qual, naquele lugar e naquele momento, uma articulação de saberes se faz possível. É na desarticulação da visão historicista sobre o passado, desarmando seu “truque de deus”, como diz Haraway, o qual distancia o sujeito do objeto enquanto o categoriza e molda para seus próprios fins, que reside, para Benjamin, a “oportunidade revolucionária” de intervenção no discurso. Compreendendo a relação com o passado não em um fio narrativo, costurado pelo historicista clássico, mas uma constelação saturada de tensões sobre a qual o pensar transmite um “choque”, que a cristaliza no instante de contato (BENJAMIN, 2020, p. 85).

Essa ideia do choque enquanto uma configuração disruptiva das relações tradicionais do sujeito com seu tempo aproxima-se das considerações de Agamben sobre a poesia de Baudelaire. A passante baudelairiana, descrita no poema com suas “pernas de estátua”, é um fragmento que perturba a ordem do ser, um monumento em ruínas deslocado do tempo. Seu aparecimento é uma citação, algo deslocado no cotidiano parisiense, e que toma de assalto o poeta. Ao mesmo tempo, sua imagem é elevada pelo sujeito que a observa como um colecionador faria com seu objeto de adoração, a isolando de seu lugar ordenado no *continuum* e a ressignificando em seu olhar. Agamben afirma que Baudelaire fez da beleza estética a cifra da impossibilidade da transmissão (AGAMBEN, 2012, p. 116). O autor entende que, frente a perda da transmissibilidade e da compreensibilidade das coisas “no interior de uma dada ordem cultural”, Baudelaire buscava reproduzir essa mesma destruição da transmissibilidade em sua produção poética a partir da compreensão da experiência do choque e da noção do belo não como uma simples reprodução de noções clássicas da estética grega, mas uma epifania instantânea e inapreensível (AGAMBEN, 2012, p. 116). O próprio Baudelaire propõe em *O Pintor da Vida Moderna* o que ele chama de uma “teoria racional e histórica do belo”, na qual ele confronta a ideia do belo como algo único e absoluto. Ele afirma que o belo inevitavelmente teria sempre uma “dupla dimensão”, sendo constituído por um elemento eterno, invariável, e

de um elemento relativo, circunstancial. Esse segundo pode ser entendido como a época, a moda, a moral, ou a paixão. Segundo Baudelaire, sem esse segundo elemento, fugaz e inapreensível, o primeiro elemento seria “indigerível, inapreciável, não adaptado e não apropriado à natureza humana”. O trecho deixa clara a intenção presente no ensaio de se colocar em oposição a qualquer ideal de beleza clássica desatento ao presente. Baudelaire, através de sua visão perspectivada e não absoluta, encanta-se com a imprevisibilidade do presente que perturba a eternidade e o absoluto do entendimento hegemônico sobre o outro. A passante é a citação que o conecta com o outro, que se insere no agora com seu luto dissonante e refuta a impenetrabilidade da beleza estética convencional. É a moda, a paixão, a época, o instante relampejante que dá sentido à ideia de belo. Esse instante fugaz, característico da modernidade, no qual uma imagem cotidiana pode ser deslocada, e no qual a estética possui seu verdadeiro poder de encanto, é o momento em que uma certa cognoscibilidade torna-se possível com a força de colisão do “choque”. Daí a centralidade da experiência do choque para o próprio trabalho artístico apontada por Agamben. Para o autor, esta seria “a última fonte possível de sentido e de valor para as coisas”, e a arte, “o último liame que ainda une o homem ao seu passado” (AGAMBEN, 2012, p. 116). Como um raio, súbito e inesperado, esse instante singular confronta a ordem e o distanciamento do sujeito em relação à sua história com sua potência de arrebatamento. O autor trabalha em termos similares aos utilizados por Veras em sua análise a respeito da queda da auréola em Baudelaire ao articular em seu texto a decadência da aura dos objetos culturais como fator determinante para esse distanciamento do sujeito com sua história. Agamben, assim como Benjamin, entende a mudança de concepção artística na modernidade a partir da ideia de “destruição da autoridade” da obra e da perda de sua aura, anteriormente entendida como a representação máxima de seu valor artístico. Porém, diferente de Benjamin, Agamben não entende que essa mudança tenha libertado o objeto de seu “invólucro cultural” a partir da sua reproduzibilidade técnica, mas ao contrário, teria propiciado o nascimento de uma “nova aura”, vinculada justamente ao valor de um estranhamento inapreensível tão bem representado pela ideia do choque baudelairiano e pela efemeridade da passante. A concepção moderna da beleza estética reivindicaria e habilitaria um papel de representatividade para o choque, que iria produzir

efeitos sobre a própria inteligibilidade histórica da cultura, tendo em vista a alteração na forma de produção e de recepção dos objetos culturais. Sem a “aura” de solenidade da obra de arte, e com a reprodução em massa proveniente do desenvolvimento tecnológico, é a experiência do choque, segundo Agamben, a única possibilidade de produção de sentido através da arte, ou seja, a forma moderna por excelência de transmissão de experiências.

Tanto para Benjamin quanto para Agamben, o desenvolvimento técnico encontrado nas grandes cidades a partir da expansão da imprensa marca um momento da perda da “aura” atribuída nos tempos antigos à obra de arte, dotada até então de um caráter unitário de exclusividade. Podemos identificar claramente a similaridade entre o conceito de aura com a “auréola” do poeta presente no *Spleen de Paris*. Além, é claro, da própria influência da reprodução em massa apontada por Benjamin na disseminação da poesia baudelairiana nos folhetins parisienses. Se Agamben enxerga na acumulação da cultura causada pelo advento da imprensa um dos fatores determinantes para a perda da transmissibilidade da tradição, em uma ótica quase nietzschiana sobre a impossibilidade de vivificar o passado, é curioso notar como esta mesma forma midiática foi a condição necessária para que Baudelaire pudesse levar seu choque às multidões. Ou seja, se o processo de modernização industrial-tecnológico foi responsável pelo acúmulo de produtos e artefatos culturais e, portanto, para a crise histórica apontada por Agamben, ela também foi responsável pela circulação dos textos baudelairianos nos jornais parisienses. Textos esses portadores da “força de colisão” citada acima, e, conseqüentemente, do elemento fundamental para a recuperação da noção de experiência supostamente perdida na modernidade através do choque.

A significação do termo “experiência” para referir à capacidade do poeta de se relacionar com o que há no mundo – seja a história, a cultura, ou os outros seres que o habitam – fica evidenciada por Benjamin quando o autor busca articular o frenesi característico das metrópoles às noções de vivência e de experiência. Segundo Benjamin, para impedir a comoção causada no indivíduo pelos estímulos constantes das grandes cidades, a “barreira de proteção” existente na consciência busca incorporar esses estímulos no campo da “vivência”, ou seja, dos dados absorvidos pelo consciente, domesticando assim a capacidade humana do espanto frente ao novo. Há uma diferenciação entre os

conceitos de “vivência” (*Erlebnis*) e o de “experiência” (*Erfahrung*). Enquanto a vivência seria esse campo referente aos estímulos absorvidos pela consciência, racionalizados e, em certa medida, “tornados estéreis para a experiência poética”, a “experiência” teria um vínculo com a atividade do contador de histórias, o qual é capaz de deixar na “experiência” transmitida suas marcas “tal como oleiro deixa as das suas mãos no vaso de barro” (BENJAMIN, 2015, p. 180). Dessa forma, a modernidade seria caracterizada pela diminuição ou pela impossibilidade de transmissão de experiências e pela predominância da vivência cotidiana. É evidente aqui a conexão entre tal definição, vinculada diretamente a uma atividade narrativa, com a noção que Agamben propõe para a “experiência” enquanto algo proveniente de uma atividade artística ou poética. Em ambos os casos, há um entendimento de que a capacidade do homem de se conectar com o outro – e com o mundo em si – passa pela capacidade de construção de narrativas. Nesse sentido, é possível pensar a experiência do choque representado no poema de Baudelaire enquanto um fator que possibilita a criação de vínculos de entre o indivíduo e o mundo a partir da poesia, e o impacto que essa percepção sobre o outro traz à consciência anestesiada pelas grandes cidades.

Benjamin ilustra através de uma fabulação sobre o *Angelus Novus*, de Paul Klee, a impossibilidade do pensamento historiográfico tradicional articular um contato real com o passado. O autor vê na imagem de Klee uma figura entendida como “o anjo da história” que é arremessada em direção ao futuro por uma noção de progresso compulsória, ao mesmo tempo que vê seu passado, em ruínas, acumular-se de modo irresolúvel. Uma tempestade violenta que arrasta o sujeito rumo a um futuro utópico inalcançável, a medida em que espalha pelo caminho os resíduos de sua destruição. Esse é o resultado vislumbrado para a ambição teleológica da historiografia ocidental, a qual se opõe o materialista histórico benjaminiano. A desautorização do historicismo como órgão regulador dos processos históricos e como ferramenta dos poderosos para inscrição dos eventos a partir de um télos ordenado é parte central de sua atividade.



Angelus Novus (1920), aquarela de Paul Klee

Nesse sentido, talvez possamos pensar em um outro anjo como ilustração dessa atividade disruptiva do materialista histórico. Me refiro ao anjo louco e solto de Macalé e Torquato Neto, que aparece no seguinte verso da canção *Let's Play That*: “E eis que o anjo me disse / Apertando a minha mão / Entre o sorriso de dente / Vá, bicho, desafinar o coro dos contentes”. Afinal, se Foucault afirma na introdução de *A palavra e as coisas* que a história da loucura seria a história do “Outro”, “daquilo que, para uma cultura é ao mesmo tempo interior e estranho, a ser, portanto, excluído” (FOUCAULT, 1999, p. 14), nada melhor que um anjo “louco” para guiar o desejo do sujeito histórico de habitar as fronteiras da alteridade, em um diálogo perspectivado contrário ao universalismo opressivo da história tradicional. “Desafinar o coro dos contentes” é o norte ético e político dos saberes localizados e do ato benjaminiano de “escovar a história a contrapelo”, em confronto às estruturas de controle discursivo das classes dominantes. Sejam elas os saberes hegemônicos da historiografia clássica e do pensamento acadêmico/científico tradicional, sejam elas as instituições de encarceramento e apagamento de vozes dissonantes catalogadas por Foucault, como manicômios, conventos, escolas, prisões etc. São nesses lugares em que a arbitrariedade da visão científica, descorporificada e pretensamente absoluta encontra sua expressão controladora e punitiva de modo mais evidente.

(...) na periferia uma construção em anel; no centro, uma torre; esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra, que dá para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar. (FOUCAULT, 1987, p. 223)

A forma como John, o protagonista de *Objetos Sólidos*, é tomado de assalto pela experiência do choque a partir da imagem do caco de vidro na areia exemplifica o conceito de cognoscibilidade e seu potencial de descolamento de valores universalizantes da ordem social. “O verde se atenuava e turvava ligeiramente ao ser mantido contra o céu ou o corpo. Causava-lhe prazer; intrigava-o; comparado ao mar e à costa tão imersa em brumas, era um objeto bem duro, bem concentrado, bem definido” (WOOLF, 2005, p. 133). O que define o caráter disruptivo do evento não é o objeto em si, separado do sujeito, mas a “constelação saturada de tensões” que compõem a cena. O tempo-agora surge na compressão de imagens que se precipitam no instante, que deslocam aquele mero fragmento de seu lugar descartável para a condição de algo inestimável. A partir de então, o entendimento conservador sobre a essência das coisas e seu lugar no mundo deixam de fazer sentido para John. Ele anseia pelo choque, pelo arrebatamento visual, pelo instante de cognição que não pode ser fornecido por sua posição política, financeira, ou pelas palavras de Charles. Em uma relação mutuamente dependente, os objetos de sua coleção o deslocam de seu lugar no mundo tanto quanto são deslocados. John, aos olhos de Charles, passou a pertencer à classe dos loucos.

As perspectivas ético-políticas esboçadas por Benjamin e Haraway vão além do ato individual de recusa a uma dada ordem social, mas, assim como o colecionismo imaginado por Agamben, passam pelo deslocamento de objetos e seres do mundo de seus lugares cristalizados pela tradição historicista e universalizante. A experiência do choque é vinculada a tal deslocamento pela sua capacidade de agenciar o sujeito histórico em sua perspectiva localizada junto ao *Jetztzeit*. É um instante que relampeja e contém em si a desarticulação momentânea dos instrumentos de controle. Um momento no qual um pedaço de

vidro na praia pode ser uma joia preciosa, uma transeunte na rua pode ser um fenômeno da natureza, ou uma memória disruptiva pode ser o elo com um passado intocado pela tradição. Como afirma Benjamin: "Não existe um instante que não traga consigo a sua oportunidade revolucionária" (BENJAMIN, 2020, p. 88). Dessa forma, abre-se a possibilidade do sujeito histórico, ou seja, a própria classe oprimida combatente, a partir de sua perspectiva parcial, incompleta e limitada, encontrar no tempo-agora as soluções completamente novas prescritas "por uma tarefa completamente nova" (BENJAMIN, 2020, p. 89) que se precipita no presente. Na desautorização da teleologia histórica e de conceitos universalizantes há brecha para que os saberes localizados enxerguem configurações que somente seriam possíveis sob a ótica da incompletude. Como uma fratura (no *continuum*) pela qual a luz pode atravessar.

Na sua busca por compreender as possibilidades de reconstrução da experiência através do fazer poético, Benjamin mobiliza na literatura de Proust a ideia de *mémoire involontaire* como a memória inalcançável pelo consciente, que depende justamente do choque causado por um objeto externo para ser acessada. "O passado está escondido, fora do domínio e do alcance da nossa inteligência, em algum objeto material de que não suspeitamos. Depende do acaso encontrarmos esse objeto antes de morrermos, ou não o encontrarmos" (BENJAMIN, 2015, p. 178). Diferente da memória voluntária, que se encontra "sob a tutela da inteligência", da razão, ou do consciente, Proust trabalha com a ideia de uma "memória involuntária", capaz de evocar o passado através de um encontro abrupto com o presente. É visível o atravessamento dessa noção de resgate da experiência através de um objeto externo que nos pega de surpresa e nos transporta de súbito ao passado com a concepção de Agamben do choque como única possibilidade de vínculo histórico e cultural. O choque, como aponta Agamben, seria a ação que tal objeto externo exerce na consciência. Se em *Em Busca do Tempo Perdido* Proust utiliza a imagem de um bolo madeleine como objeto externo capaz de engendrar as associações da imaginação, em *A Uma Passante*, a figura externa que, ao ser observada pelo poeta, possibilita um novo modo de perceber e se relacionar com o mundo, é a transeunte.

O RAIO

Correspondências, metáforas e a História segundo Vico.

Se o conceito de *éclair* baudelairiano e a *mémoire involontaire* de Proust exemplificam a potência de vivificação da experiência histórica através da poesia e da literatura, ao serem trabalhados em seus respectivos textos como pontos de contato entre o tempo presente e o passado através de um gatilho externo que contorna os desígnios da consciência, acredito que o conceito de correspondências, como trabalhado por Walter Benjamin em *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire*, pode oferecer algumas chaves de leitura interessantes sobre como se dá essa associação entre elementos distintos. Benjamin discorre sobre o termo a partir do poema “*Correspondances*” presente em *Les fleurs du mal*. Vejamos as duas primeiras estrofes da tradução de Ivan Junqueira intitulada “Correspondências”.

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

Como ecos longos que à distância se matizam
Numa vertiginosa e lúgubre unidade,
Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,
Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.
(BAUDELAIRE, 1985, p.115)

O termo correspondências, entendido até aqui como associação imagética entre os estímulos que afetam nossos sentidos através de uma tensão comparativa da imaginação, é caracterizado da seguinte forma por Benjamin: “as correspondências são os dados da rememoração”, ou seja, de acordo com a definição da rememoração proustiana, são as associações que realizamos instintivamente a partir de um estímulo. Entretanto, diferentemente da noção de recuperação do passado impregnada na palavra “memória”, para Benjamin, as correspondências “não são dados históricos, mas da pré-história” (BENJAMIN, 2015, p. 218). Diferentemente da impressão de que as passagens de Benjamin sobre Proust poderiam passar, em que a rememoração trata de um “passado escondido” cujo acesso se dá através do gatilho causado por um objeto externo, aqui os dados da rememoração “não se associam aos outros [dias]; pelo

contrário, destacam-se do tempo” (BENJAMIN, 2015, p. 218). Nesse sentido, podemos entender que o choque em Baudelaire, apesar de seguir um procedimento semelhante à *mémoire involontaire*, na medida em que também representa uma colisão com um objeto externo que afeta sua consciência e muda sua percepção de mundo, não representa necessariamente a associação do objeto com algum evento passado, mas um estado de desarranjo um tanto mais complexo com uma dada ordem estabelecida.

O sentido “pré-histórico” das correspondências representa uma noção mais ampla do que um simples vínculo através da memória do poeta com um evento específico do passado. Tendo isso em mente, vejamos a forma como Renata Sammer trabalha com o conceito de “correspondências” em seu livro *Os Caracteres Poéticos de Giambattista Vico*, de 2018. Nele, ao abordar de forma ampla elementos diversos presentes na obra do filósofo italiano, a autora propõe uma análise do que ela chama de “poética das correspondências”. Vejamos a abordagem que ela apresenta da questão utilizando passagens de Joseph Anthony Mazzeo:

A poética das correspondências (...) implica a crença subentendida na cognição e na conexão de todas as coisas. Tal visão simplifica a assimilação de todos os tipos de imagens pouco usuais na poesia, pois tal universo (...) não tem classes de objetos que possam ser consideradas não poéticos. Como escreve o próprio Baudelaire, nos *Ensaio sobre Victor Hugo*, metáforas e epítetos ‘são extraídos do inesgotável fundo da analogia universal e não podem ser extraídos de outro lugar’ (SAMMER, 2018, p. 116-117)

Aqui, a chamada poética das correspondências vincula-se aos referenciais do chamado “fundo da analogia universal”, ou seja, das figuras, objetos e seres que compõem o referencial comum da humanidade. É importante a escolha de Sammer de um raciocínio dinamizado por Baudelaire, uma vez que a utilização por parte do poeta de “classes de objetos”, personagens, temáticas e comportamentos, historicamente renegados pelo cânone clássico é representativa de um trabalho poético da linguagem livre qualquer hierarquia entre os elementos imagéticos da poesia. Assim como a transeunte em meio à multidão no poema de Baudelaire é o objeto externo capaz de despertar involuntariamente as correspondências metafóricas utilizadas no texto – como suas pernas de estátua e seus olhos de tempestade –, ela também é a figura da

rua, estranha a princípio, resgatada pelo autor liberto das imposições da tradição e que depois será metaforicamente representada através do *éclair*.

Em uma outra passagem, dessa vez no texto *Augusto de Campos: poesia de invenção e metamorfose do signo*, Sammer volta a referenciar Mazzeo ao afirmar que na poética das correspondências, as “metáforas caracterizam uma escrita de forte teor imagético”. E continua:

Tais metáforas, por incidir sobre os limites do código verbal, não são traduzíveis. Elas beiram o inefável, transmitindo algo novo, sugerindo a intercessão entre os códigos sígnicos verbais, sonoros e visuais, e, por fim, entre os sentidos (SAMMER, 2017, p. 400).

Ou seja, o que está em jogo são os limites da conceitualização da linguagem e a atuação dos diferentes tipos de metáfora na língua como elementos fundamentais para escapar de tal limitação.

Ao longo de *Os Caracteres Poéticos de Giambattista Vico*, Sammer aprofunda a discussão sobre as conexões metafóricas próprias da linguagem partindo do marco zero da filosofia viquiana: o “raio de Jove”. O termo faz referência a metáfora criadora utilizada por Vico em sua obra *Ciência Nova*, publicada inicialmente em 1725. Com o objetivo de refletir sobre a origem da capacidade do gênero humano de metaforizar e articular os acontecimentos naturais ao seu redor, Vico estabelece o que Sammer denomina como uma “ciência da fantasia”. Diferente do que faria um simples historicismo primitivo, Vico articula através de sua narrativa fantasiosa e de sua metáfora de Jove uma crítica ao modelo de conhecimento moderno e uma proposta de concepção filosófica através da matéria poética. Para o frontispício da segunda edição da obra, Vico encomendou junto ao pintor italiano Domenico Antonio Vaccaro uma ilustração que sintetiza a natureza metafórica e divina de sua narrativa histórica. Nela, uma figura que simboliza a metafísica acolhe o “raio da divina Providência” em uma joia convexa localizada em seu peito e que refrata a luz da Providência “iluminando Homero e as coisas do mundo, a poesia e os ‘costumes civis’” (SAMMER, 2018, p. 49). Com tal entendimento, Vico localiza a figura de Deus na origem das relações do sujeito com o mundo e busca, a partir das criações poéticas que incidem sobre as questões metafísicas, uma nova perspectiva sobre a epistemologia moderna.



Frontispício da segunda edição do livro *Ciência Nova* (1730). Gravura de Domenico Antonio Vaccaro.

A narrativa na qual é introduzido o mito viquiano é apresentada de modo cíclico através de um *corso* composto de três eras – a era dos deuses, a dos heróis e a dos homens – e de um *ricorso* – uma quarta era – compreendida como representativa da decadência dos homens em uma “época sem época”, marcada pela barbárie e pela ferocidade dos homens. Todas essas etapas se sucederiam a partir de uma providência divina responsável por moldar os caminhos da humanidade desde sua condição de gentios, ou gigantes, como Vico os denomina. Os gentios, na narrativa de Vico, são os descendentes de Cão e Jafeth que se dispersaram após o dilúvio e, após errar pela “grande selva desta terra”,

adquiriram “hábitos ferinos” e “formas desmedidas”. Há uma clara distinção feita por Vico entre os gentios e os hebreus, descendentes de Sem. Os hebreus, diferentes dos gentios, jamais teriam caído no estado animalizado dos outros povos pois não teriam se desvencilhado do caminho de Deus. Uma percepção evidentemente vinculada a um imaginário judaico-cristão incontornável na Nápoles do séc. XVIII. Os gentios, em suas condições primitivas de vida, tendo como únicos recursos seus instintos e impulsos naturais, teriam sido surpreendidos pelos primeiros raios que cortaram os céus após o dilúvio e, devido ao grande espanto causado pelos fenômenos da natureza que testemunhavam, recorreram ao engenho de suas mentes para formular a primeira metáfora: Jove. Uma entidade divina capaz de controlar as tempestades e que seria diretamente responsável pelos raios e trovões que viam. Como aponta Vico em uma das dignidades incluídas na *Ciência Nova*, “a mente humana, onde quer que se arraste na ignorância, faz de si própria (...) a regra do universo” (VICO, 1979, p. 41). Foi aproximando a natureza de si através de uma entidade antropomórfica que os gentios elaboraram a primeira metáfora como forma primária de entendimento do mundo e, portanto, como o princípio do conhecimento humano. Assim, sob o olhar de Jove, seria dado o início da era dos deuses.

Marcada pela comunicação em hieróglifos miméticos ao mundo corporal, mudos e reféns de onomatopeias, essa época representaria o início do aparato linguístico que seria desenvolvido nas eras seguintes. Sendo as primeiras experiências fônicas expressões emotivas de surpresa, medo ou excitação, há aqui a representação da língua enquanto uma resposta a uma necessidade de expressão desses primeiros homens, bem como de seu despertar para a religião. Como aponta Sammer:

por inspirar o medo e, em reação a esse sentimento, originar os rituais religiosos de purificação, essa metáfora dá início ao mundo civil. Jove é um big bang, um trovão, um relâmpago, um estrondo, o medo, o susto, a ignorância, a consciência, o começo de tudo (SAMMER, 2018, p. 69).

A partir do raio de Jove, e do medo despertado por essa primeira figura divina, as onomatopeias – “pá”, “pí, pí” – teriam sido criadas, dando origem à palavra “pai”. Dessa forma, língua, conhecimento, sociedade e própria humanidade

teriam seu princípio na capacidade do indivíduo de articulação metafórica do mundo.

Já na segunda era, denominada como era dos heróis, temos a figura de Hércules como símbolo do caráter desbravador desse homem que deixa as cavernas e sai ao mundo com a intenção de moldá-lo. Em relação à língua utilizada, Sammer aponta que os “signos com os quais escreviam os heróis (...) devem ter sido metáforas, ou imagens, ou semelhanças, ou comparações, que depois, com língua articulada, fazem toda a alfaia da fala poética” (SAMMER, 2018, p. 127). O exercício de compreensão do mundo através da aproximação metafórica entre elementos distintos é parte do entendimento estabelecido por Vico desses primeiros sábios das nações gentílicas como “poetas teólogos”, cujo método filosófico se daria por “indução de semelhanças”. Eles criaram a primeira metáfora, Jove, aproximando a figura dos raios e trovões de si através de um entendimento antropomórfico da natureza. Como diz Sammer, “Vico atribuía aos homens uma qualidade divina: como o Deus criador, eles são também criadores – poetas” (SAMMER, 2018, p. 23). A autora aponta um certo caráter divino nas metáforas humanas devido ao seu poder de dar vida aos seres inanimados, e conclui: “se não há conhecimento sem linguagem, tampouco há linguagem sem metáforas antropomórficas” (SAMMER, 2018, p. 23). A língua simbólica, característica dessa era de heróis, seria composta dos chamados “caracteres poéticos”. Eles seriam, a princípio, metáforas antropomórficas, como Jove, resultados “da articulação da memória, da fantasia e do engenho” (SAMMER, 2018, p. 23), e participariam da fala poética ao constituir “um tipo particular de metáfora, que parece oferecer certa resistência à analogia” (SAMMER, 2018, p. 23). Os caracteres poéticos funcionam como chaves de leitura para a “história ideal eterna” imaginada por Vico e composta pelas eras mencionadas acima. Como foi apontado, a narrativa de Vico não tem como objetivo traçar uma historicidade precisa da humanidade tomando como verdadeiros os mitos citados, mas antes refletir sobre a relação metafórica que o gênero humano criou com o mundo ao seu redor através da sabedoria poética. Nesse sentido, a “história ideal eterna” serviria como uma forma de aproximar por analogia, através de uma “cronologia comparada”, as histórias de diferentes povos e culturas correspondentes ao “dicionário mental comum” mencionado por Vico, e os caracteres poéticos seriam as metáforas nucleares que compõem

essa “história ideal eterna” compartilhadas por todos os povos. Eles são figuras paradigmáticas para o desenvolvimento de cada civilização e correspondem às necessidades e anseios pelos quais passaram todos os povos; são pontos de encontro de diferentes culturas, cruzamentos visitados com frequência em diversos pontos do globo. Os caracteres poéticos são definidos como metáforas, na maioria dos casos identificadas como deuses ou heróis, “aos quais reduzem todas as espécies ou todos os particulares pertencentes a cada gênero” (SAMMER, 2018, p. 137). Vico aponta a existência de doze caracteres poéticos cardinais – Jove, Juno, Diana, Apolo, Vulcano, Saturno, Vesta, Marte, Vênus, Minerva, Mercúrio, Netuno – que indicam os fonemas da cultura – religião, matrimônio, as sepulturas, o cultivo dos campos e a constituição das repúblicas – e se relacionam com outros os caracteres – Polifemos, Aquiles, Alexandre, Calígulas, Neros, Ulisses etc. – que conduzem a “variações consequentes desses fonemas” (SAMMER, 2018, p. 212). Todos são ditos no plural pois a metáfora por identidade não se refere ao indivíduo, mas ao todo representado pelo caractere poético. Como afirma Sammer:

Ulisses, como caractere poético, não pode representar todos os homens sábios como ele, Ulisses. Isto é, o nome próprio não pode dar nome à classe. Ao contrário, todos os sábios são Ulisses. “Ulisses é sua realidade” (...) O que os une não é a qualidade “sábio”, mas ser, por uma metáfora, Ulisses (SAMMER, 2018, p. 142).

Utilizando uma língua simbólica fundada a partir do exercício metafórico dos primeiros poetas teólogos, no qual os caracteres poéticos vinculam-se de modo paradigmático a “história ideal humana”, o tipo de concepção de mundo que fundamenta o conhecimento produzido nesse período vincula-se com a noção de sabedoria poética trabalhada por Vico pois reflete, a partir da metáfora e da poesia, sobre as questões que, posteriormente, seriam compreendidas como parte do domínio da metafísica, da ciência e da filosofia. Nessa etapa do processo civilizatório, segundo a narrativa viquiana, não haveria distinção clara entre o conhecimento produzido através da atividade poética e o produzido através da lógica científica, pois a ciência dos poetas teólogos têm como princípio o entendimento da realidade através das associações metafóricas e, portanto, essencialmente poéticas.

Uma ruptura entre a chamada sabedoria poética e a “sabedoria dos doutos” acontece na terceira era, ou na era dos homens. Nesse período, uma forma de conhecimento de base racional e cartesiana assumiria o comando das relações e uma língua de base epistolar (SAMMER, 2018, p. 111) seria posta em prática no como parte da comunicação vulgar da vida. Essa cisão entre a sabedoria poética e a sabedoria dos doutos marca a distinção entre os eixos metafóricos e conceituais da linguagem (SAMMER, 2018, p. 16). O trecho a seguir explicita o modo como Sammer entende a utilização da língua nessa era.

(...) a linguagem da idade dos homens distancia-se de sua origem corpórea e, assim, nasce a filosofia da idade racional. A fala por caracteres convencionados apresenta certa rigidez ao lidar com som e sentido, permitindo poucas variações e recorrendo sempre ao sentido que identifica como próprio. É, portanto, uma fala propícia ao conceito, tal como veiculado e compreendido pelos modernos (SAMMER, 2018, p. 107).

Apesar de apontar essa divisão como característica da era dos homens, Vico reforça o caráter fundador da metáfora e da sabedoria poética no conhecimento humano e na própria linguagem comum, reforçando assim sua permanência, ainda que renegada pelos saberes hegemônicos de seu tempo, na cultura moderna. Vico critica o modelo de conhecimento moderno ao demonstrar a centralidade da sabedoria poética para a humanidade, e propõe que o debate sobre os problemas filosóficos sobre os modos de representação do mundo se dê no interior da matéria poética. Sendo a poesia deste modo não uma mera ilustração ou simplificação das questões metafísicas pensadas de modo lógico pela filosofia moderna, mas o meio pelo qual é possível refletir criticamente sobre o mundo.

O *ricorso*, ou seja, o reinício de tudo, seria marcado pelo apodrecimento (SAMMER, 2018, p. 48) dos povos e por seu declínio, pondo fim assim a era dos homens e conduzindo-os de novo a era sem era dos povos primitivos. Vico aponta os dois tipos de barbárie responsáveis por essa condição, que seriam as barbáries do sentido e da reflexão. O primeiro tipo de barbárie, a dos sentidos, se refere àquela própria dos primeiros homens áfonos, que vagavam pelas selvas como feras e, desse modo, tornaram-se seres de proporções desmedidas. Já o segundo tipo de barbárie, a da reflexão, refere a um outro extremo: a dos homens

enrijecidos pela devoção desmedida a *mathesis universalis* (SAMMER, 2018, p. 48), ou seja, ao princípio cartesiano de ordenação do mundo através de uma racionalidade totalizante. Assim, o *ricorso* seria um remédio da divina providência empregado “caso seus contemporâneos continuem a valorar uma verdade desconectada da experiência mundana” (SAMMER, 2018, p. 48). Fica claro nesse ponto o alerta de Vico aos filósofos de seu tempo e a crítica ao modo de saber moderno. A sabedoria poética, ainda presente, de forma dissimulada, na era dos homens, é ao mesmo tempo o antídoto proposto por Vico contra a cristalização do conhecimento, e o veículo para a crítica à rigidez da linguagem conceitual.

A ideia de uma divisão da história em três grandes períodos não surge com Vico, mas é transmitida a ele, vinda do Egito antigo, através dos textos de Heródoto. Segundo o historiador grego, os egípcios propunham uma história dividida nas três idades posteriormente adotadas por Vico: a dos deuses, dos heróis e dos homens. Vejamos esse esquema a seguir para melhor compreender a narrativa viquiana:

Idade dos deuses	Idade dos heróis	Idade dos homens
Tempo obscuro	Tempo fabuloso	Tempo histórico
Língua hieroglífica ou sagrada	Língua simbólica ou por semelhanças	Língua epistolar ou vulgar
Caracteres sagrados	Caracteres heroicos ou poéticos	Caracteres convencionais
Natureza poética ou criadora	Natureza heroica	Natureza humana

As três idades, ou eras, referem-se ao curso da ideia ideal eterna proposta por Vico, enquanto as outras categorias demonstram as relações de equivalência entre as idades de acordo com as condições de existência dos povos em cada uma dessas eras e em relação ao modo de formulação do pensamento humano ao longo da história. A primeira se define como a de um tempo obscuro, no qual os gentios temiam os raios e trovões e formulavam ainda as primeiras metáforas e onomatopeias. Nessa primeira era, a língua se dá por meio de hieróglifos pois seu entendimento acontece através da adivinhação dos signos

imagéticos enviados pelo divino. É uma língua cuja materialidade se dá em atos mudos – não áfonos, mas por meio de onomatopeias não articuladas – religiosos. Seus caracteres são sagrados pois todos referem-se às figuras antropomórficas divinas identificadas nos fenômenos da natureza. Sua natureza é poética, e, portanto, criadora, pois se baseia no entendimento metafórico dos fenômenos naturais e na criação de um sentido transcendental referente a eles. Na segunda idade, a dos heróis, temos um tempo fabuloso pois o dispositivo de entendimento do real se dá através de pequenas fábulas capazes de exprimir os princípios comuns a todos os povos – sendo um exemplo possível de tais fábulas os próprios caracteres poéticos. A língua simbólica, ou por semelhança, é constituída através da aproximação de elementos diferentes por um exercício de analogia. Os caracteres poéticos, surgidos nessa idade heroica, são representativos dos desafios impostos às civilizações e da capacidade do sujeito de articular seu entendimento do mundo através do pensamento metafórico. Na terceira idade, a dos homens, temos um tempo histórico pois a articulação do passado se dá por meio de uma noção teleológica e racional da história. Usa-se uma língua epistolar, ou vulgar, articulada, que busca exprimir por meio de conceitos os sentidos do mundo. Os caracteres são os convencionais da modernidade e sua natureza é humana, pois acredita-se que por meio da razão é possível entender as questões da humanidade. Apesar da organização dessa história ideal se dar a partir de um mito fantasioso, Vico não parte de uma visão puramente especulativa sobre a história. O autor fundamenta sua abordagem na ideia de uma “ciência da fantasia” com o objetivo de cultivar na sabedoria moderna os princípios da sabedoria poética.

A partir dessa abordagem histórica da humanidade gentílica através de uma perspectiva poética da língua, Vico coloca a capacidade humana de metaforização do real como elemento primordial da cultura e da língua. Como diz Sammer, “ao questionar a manutenção da unidade como finalidade da atividade pensante, reconhecendo, ao contrário, a pluralidade do ser, a metáfora evidencia a provisoriidade – e, assim, a historicidade – do conceito” (SAMMER, 2018, p. 73). Porém, essa divergência em relação ao conceito cartesiano de pensamento objetivo, que pressupõe um “estado final” do discurso filosófico puramente ‘conceitual’ não significa que existe em Vico uma contrariedade absoluta à ideia de racionalidade. Como aponta Sammer em referência a

Gianturco, “Vico não combate a ciência e o método científico, mas o cientismo” (SAMMER, 2018, p. 26). Afinal de contas, Vico não lida com a imaginação como uma simples alternativa à razão. Sua ciência é plenamente racional, porém, não racionalista. Ele não busca uma idealização dos sentimentos através da fantasia, mas a restauração de uma metafísica poética de alto teor crítico, cuja potência está na sua capacidade de articulação das questões relativas ao conhecimento através do exercício metafórico.

O objetivo de Vico é justamente estabelecer fronteiras entre formas de sabedoria distintas – poética e racional – sem, contudo, isolá-las ao delimitá-las temporalmente. Ao contrário, a coexistência das sabedorias é fundamental para a manutenção da reflexão crítica da cultura (SAMMER, 2018, p. 79).

Assim como a noção de saberes localizados proposta por Donna Haraway mencionada no capítulo anterior, no pensamento viquiano não há uma simples recusa frente a um modelo de conhecimento estabelecido, mas uma proposta de reflexão crítica sobre os conceitos basilares desses saberes hegemônicos a partir de perspectiva atenta a outras possibilidades teóricas.

O raio de Jove e a sabedoria poética.

No mito que dá início a primeira era da história viquiana, os raios vislumbrados pelos povos gentios no céu durante as tempestades causaram tal assombro que eles, na tentativa de compreender a causa daquele evento que testemunhavam, criaram a metáfora antropomórfica original, Jove, e atribuíram a ela a origem dos raios. Então eles entraram nas cavernas e, com o passar do tempo, seus corpos abandonaram as proporções desmedidas de gigantes e alcançaram a justa medida dos homens. Dessa forma, Vico utiliza a capacidade de metaforização da realidade, representada pela metáfora de Jove, como marco inicial da história humana. A imagem do raio de Jove é colocada como o elemento formador não apenas da linguagem, mas da sabedoria dos homens. Podemos notar como o ímpeto de projetar atributos físicos e emocionais humanos em suas divindades se faz presente no mito de Vico, numa tentativa desses primeiros poetas teólogos de significar o desconhecido através dos próprios parâmetros conceituais. O surgimento da primeira metáfora, ou seja, o raio de Jove, perante a uma situação de adversidade – no caso, o assombro dos trovões – é apontado enquanto sinal da forma como o homem buscou desde sempre na criatividade instigada pelo espanto e pelo assombro a resposta para os desafios impostos a ele. No caso do surgimento da linguagem não poderia ser diferente. Além do exemplo lúdico de Vico, que conecta as primeiras palavras às onomatopeias dos raios de Jove, entende-se que o exercício metafórico continua presente na linguagem humana até os dias de hoje como forma de complexificar e ampliar as relações de significação estabelecidas pela lógica cartesiana.

Essas questões abordadas anteriormente demonstram por si só uma vivacidade da língua que a desvencilha de qualquer possibilidade de rigidez conceitual imaginável. Como forma de aprofundar o debate sobre a relação entre metáfora e conceito, colocada por Vico como o ponto de ruptura entre a era dos heróis e a era dos humanos, veremos a seguir algumas considerações sobre a abordagem realizada por Vico a respeito dos usos da metáfora, em especial as considerações de Hans Blumenberg resgatadas por Sammer. Blumenberg reflete sobre o que ele chama de “metaforologia” enquanto um estudo da centralidade da atividade metafórica na língua ao abordar, de forma enfática, as limitações da

lógica conceitual. Partindo de suas considerações, Sammer aponta que:

ao questionar a manutenção da unidade como finalidade da atividade pensante, reconhecendo, ao contrário, a pluralidade do ser, a metáfora evidencia a provisoriedade – e, assim, a historicidade – do conceito. Dessa maneira, a metáfora não é apenas movimento inicial, que antecipa a lógica conceitual, mas, mantendo-se paralela à história dos conceitos, a metáfora mantém viva a linguagem ao evocar as origens, a relação que estabelece o homem com o mundo (SAMMER, 2018, p. 73).

Apesar de ver em Vico um precursor da ideia de metaforologia, Blumenberg também tece críticas ao italiano ao afirmar que “ele tombou em um esquema cartesiano, na medida em que reserva à linguagem da imaginação um lugar em uma época anterior da história” (SAMMER, 2018, p. 75), ou seja, afirmando que a abordagem de Vico renega à metáfora um lugar distante da vida presente ao utilizá-la enquanto elemento de formação. Entretanto, tal perspectiva é contraposta por Sammer no mesmo parágrafo, quando a autora diz de forma explícita que “Vico não ‘tomba’, pura e simplesmente, em um ‘esquema cartesiano’”, uma vez que o autor considera a permanência da metáfora nas eras seguintes como um elemento que, embora renegado pelos saberes hegemônicos a um lugar decorativo da linguagem, continua atuando na língua humana de forma ativa, impedindo que ela se cristalice em conceitos limitantes. O trecho a seguir exemplifica o entendimento de Sammer a respeito da abordagem viquiana sobre a metáfora.

É possível ler a *Ciência Nova* como uma proposta de restauração de uma sabedoria poético-metafórica e, portanto, como uma crítica ao cientificismo moderno. Ao eleger a metáfora como tropo criador, presente na origem da linguagem, Vico diz que a abstração conceitual é naturalmente incompleta, por isso convive com o não conceitualizável (SAMMER, 2018, p. 79-80).

Ao continuar ativa na idade dos homens, a metáfora poética evidencia a dimensão filosófica da retórica, fazendo da metáfora, e de seu estudo, um modo privilegiado de conhecimento. Assim sendo, ela surge como um elemento que abre possibilidades de entendimentos diversos e desloca o pensamento humano para um campo em que o caráter imaginativo do homem, para além de uma razão universal cartesiana, é concebido como elemento formador da espécie. Partindo

da imagem de um homem primitivo, incapaz de se expressar em palavras, ele aponta desde já que esse ímpeto metafórico, antes de ser um exercício intelectual, é uma resposta natural do homem na tentativa de compreender o seu lugar no mundo. Assim como Baudelaire, Vico também se refere às crianças como seres dotados de um olhar fascinado pelo mundo ao compará-las com os gentios na capacidade de conferir ao mundo proporções mágicas e, por vezes, divinas. Como demonstração, proponho a leitura de três passagens de Vico presentes na sessão de “dignidades” da *Ciência Nova*, sendo a primeira: “Nas crianças vigorosíssima é a memória, e, pois, vívida em excesso a fantasia, que outra coisa não é senão memória ou dilatada ou compósita. Esta dignidade é o princípio da evidência das imagens poéticas que precisou de forjar-se o primitivo mundo infante” (VICO, 1979, p. 45). A passagem acima explicita a visão de Vico sobre como o exercício poético-metafórico é algo próximo das crianças de modo geral, e sobre como a memória e a fantasia caminham juntas na formulação poética. Vejamos agora a segunda passagem de Vico referente à criança: “As crianças potentemente excelem no imitar, porque as vemos a maior parte das vezes entreterem-se em imitar tudo quanto são capazes de aprender. Esta dignidade demonstra que o mundo infante (...) constituiu-se de nações poéticas, já que a própria poesia é imitação” (VICO, 1979, p. 46). Como crianças que criam mundos em miniatura junto de seus brinquedos imitando narrativas, sons e modelos que conheceram em seus poucos anos de vida, os poetas teólogos criaram deuses antropomórficos imitando características do gênero humano e as projetando em fenômenos da natureza. Criaram assim a língua e os primeiros modos de reflexão sobre o mundo material. Por fim, vejamos a terceira passagem de Vico sobre a relação entre os poetas e as crianças:

O mais sublime ofício da poesia é o de conferir sentido e paixão às coisas insensatas. E é propriedade dos infantes o tomar coisas inanimadas entre as mãos e, entreterendo-se, falar-lhes como se elas fossem pessoas vivas. Esta dignidade filológico-filosófica prova-nos que os homens do mundo nascente (...) foram, por sua própria natureza, sublimes poetas (VICO, 1979, p. 41-42).

É na capacidade, tão comum às crianças e aos primeiros poetas teólogos, de se fascinar com o desconhecido e refletir sobre o mundo poeticamente que reside o princípio da sabedoria poética. A ideia de sabedoria

poética viquiana, pensada como um contraponto ao modelo cartesiano, ganha novas camadas de significação após refletirmos sobre as leituras de Walter Benjamin sobre a experiência do choque baudelairiano e sobre os modos como o poeta francês sintetiza em seus versos questões urgentes da modernidade. Benjamin, assim como Vico, entende a potência reflexiva contida na poesia e encontra em um poeta o crítico mais ácido e atento à experiência urbana das grandes cidades. Entre Baudelaire e Vico, alguns paralelos se destacam. Para além da semelhança óbvia entre a imagem do raio utilizada por Jove como representação da metáfora original dos gentios e as traduções possíveis do *éclair* baudelairiano como um raio ou um relâmpago, o que verdadeiramente me chama atenção na aproximação dos dois autores é como em ambas as narrativas temos uma metáfora representativa de um despertar do indivíduo perante o mundo ao seu redor através de uma experiência do choque – ou do susto. No mito de origem utilizado por Vico, o espanto perante um fenômeno comum da natureza é o fator determinante para o desenvolvimento da linguagem humana, sendo o raio sua representação imagética. Se para a teoria psicanalítica mencionada por Benjamin “o susto tem o seu significado ‘na falta de predisposição para a angústia’” (BENJAMIN. 2015, p. 183) e, na modernidade, depende da ruptura da barreira de proteção contra os estímulos criada na consciência do indivíduo, para os gentios que vagavam pela terra antes da primeira idade viquiana, a possibilidade do susto era constante, uma vez que, além de não terem a percepção anestesiada pelos estímulos sucessivos das grandes cidades mencionados por Benjamin, tudo para eles era novidade. Na narrativa de Vico, é mencionado que os raios e trovões testemunhados pelos gentios, e que desencadearam a metáfora de Jove, seriam os primeiros fenômenos dessa natureza a surgirem nos céus após o dilúvio. Como crianças que se deparam pela primeira vez com algo novo, suas reações perante tal acontecimento não poderia ser outra senão o medo e o fascínio. Eras depois, o choque volta a ser um fator determinante para o entendimento humano perante o desconhecido. Jogado em meio à turba parisiense do séc. XIX, o poeta baudelairiano testemunha sua passante que, efêmera e impactante como um raio, um relâmpago ou um *éclair*, rompe com as barreiras de sua consciência e o desperta de seu *spleen*.

Se no início da história viquiana a metáfora do raio de Jove desperta a noção de sabedoria poética ao agenciar um entendimento do mundo por um viés

poético-metafórico, com a metáfora da passante Baudelaire demonstra a possibilidade de encantamento com o cotidiano que rompe com a letargia das grandes cidades. Suas pernas são de estátua, seu olhar é tempestuoso e sua aparição é um raio. As metáforas desarranjam a lógica da razão moderna e propõem uma outra visão sobre o outro. Uma concepção poética-metafórica do mundo que se vincula a ideia de sabedoria poética de Vico. Ambas as metáforas – de Vico e de Baudelaire – partem do susto – ou do choque – perante o que há no mundo e utilizam a imagem de um raio como representativas do caráter disruptivo de suas experiências. Se em Vico a experiência configura o despertador da sabedoria poética e da linguagem humana em uma era primitiva, em Baudelaire lidamos com uma proposta de retomada da capacidade do indivíduo de metaforizar o mundo ao seu redor através de sua potência poética. Em ambos os casos, há uma contraposição clara a uma lógica cartesiana da realidade que limitaria as figuras representadas em conceitos pré-definidos. Nessa lógica cartesiana hegemônica, o raio de Jove seria entendido apenas como um fenômeno natural de causas conhecidas, e a passante seria entendida como uma mulher identificável caminhando na rua. A partir da sabedoria poética, a metáfora é capaz de expor o estado provisório dos conceitos e sua imprecisão ao categorizar os objetos do mundo. Ela constitui, segundo Sammer, um eixo autônomo, próximo ao eixo conceitual, porém não confundível com ele. Em relação à importância de uma compreensão ampla do papel da metáfora dentro do conhecimento humano, Hans Blumenberg diz, em passagem citada por Sammer, que as questões relacionadas ao estudo da metaforologia não devem ser vistas “apenas como a abertura de um capítulo específico, cujo abandono significa eliminar uma tarefa suplementar arriscada” pois “a propensão a enxergar essa tarefa como suplementar endossa a ‘tendência cartesiana pela unidade’” (SAMMER, 2018, p. 72). O trecho a seguir explicita de modo claro as significações da ideia de metaforologia:

A metaforologia, compreendida a partir de uma perspectiva antropológica da retórica, trata da maneira como o homem apreende o mundo. Ao questionar a manutenção da unidade como finalidade da atividade pensante, reconhecendo, ao contrário, a pluralidade do ser, a metáfora evidencia a provisoriabilidade – e, assim, a historicidade – do conceito. Dessa maneira, a metáfora não é apenas movimento inicial, que antecipa a lógica conceitual, mas, mantendo-se paralela

à história dos conceitos, a metáfora mantém viva a linguagem ao evocar as origens, a relação que estabelece o homem com o mundo (SAMMER, 2018, p. 72 e 73).

A proposta de Blumenberg, segundo Sammer, evidencia uma certa “pretensão cartesiana” do conhecimento moderno, cujo enfoque seria uma “conclusão da terminologia”, ou um “estado final” do discurso filosófico “puramente conceitual” em sentido estrito (SAMMER, 2018, p. 73). Nessa lógica, tudo pode ser definido e tudo deve ser definido. Entretanto, Blumenberg argumenta que algumas metáforas “não se deixam dissolver na conceitualidade”, daí a importância da sua teoria da não conceitualidade. Assim como a ideia dos caracteres poéticos viquianos, cuja significação transcende uma definição exata para cada caractere e constitui uma identidade metafórica representativa de determinados momentos históricos, a metáfora para Blumenberg possui a potência de transcendência na sua capacidade de criação de significados provisórios e não conceitualmente pré-definidos. Assim como vimos anteriormente na definição de Benjamin sobre o instante em que uma certa cognoscência se torna possível através de um passado que “relampeja e some para sempre”, a representação da metáfora na sua relação do mundo também se dá nesses instantes efêmeros e imprecisos, que escapam de uma conceitualização absoluta. Como o choque baudelairiano que transforma, por um simples instante, a transeunte das ruas de Paris em um ser dissonante da multidão. O choque baudelairiano reaviva a potência transformadora e incerta da metáfora surgida no raio de Jove em uma modernidade tomada pela pretensão cartesiana da conceitualização.

Observando o cenário no qual escreve Baudelaire e suas considerações sobre o *spleen* parisiense, torna-se quase profética a passagem de Vico mencionada por Sammer, na qual o autor adverte sobre a barbárie da reflexão. Nesse estado, seria alcançado o “último mal-estar civil”, na qual os homens teriam se “acostumado a não pensar em mais nada senão nos seus próprios interesses particulares”, atingindo assim “o cume das comodidades” (SAMMER, 2018, p. 48). A barbárie da reflexão pode ser vinculada com o que Agamben denomina como a perda da transmissibilidade da cultura na modernidade. Ou seja, um período histórico no qual o acúmulo da cultura e sua conceitualização submetida à uma lógica utilitarista das grandes cidades seria responsável pela

incapacidade do sujeito de conectar-se com a tradição. Nesse sentido, se considerarmos a narrativa histórica viquiana, é possível pensar na metáfora da passante e no seu choque como uma intervenção da providência divina nos parâmetros do raio de Jove, sendo a passante o caractere poético representativo da modernidade e o choque produzido pela sua figuração um novo despertar da metáfora poética após o declínio na barbárie da reflexão. Os caracteres poéticos propostos por Vico relacionam-se com sua história ideal eterna como figuras paradigmáticas representativas dos diferentes momentos pelos quais passaram os vários povos do mundo. Evidentemente, as dimensões dessa história universal são circunscritas ao que Vico conhecia do passado ou ao que ele previa do futuro. Com o curso tomado pelas civilizações e com os desdobramentos da modernidade, penso em como a teoria dos caracteres poéticos pode se conectar com os rumos da humanidade até hoje. Sem a pretensão de reformular totalmente a narrativa histórica de Vico, ou de propor caracteres poéticos correspondentes a cada etapa da história humana até o presente momento, busco refletir nesse ponto sobre as possibilidades de vincular um dos objetos de análise do presente projeto – a passante baudelairiana – com o conceito de caractere poético. Afinal, se Jove – o primeiro caractere poético – foi criado pelos primeiros gentios, ou pelos poetas teólogos que formaram o princípio da língua e da sabedoria poética, como uma imagem antropomórfica representativa da virada histórica que viviam, quem melhor que Baudelaire, o poeta compreendido por Walter Benjamin como o que melhor representou textualmente as questões da modernidade, para representar metaforicamente, através de uma figura também antropomórfica, a efemeridade característica das grandes cidades modernas? Se o choque baudelairiano aparece na modernidade como um novo despertar da concepção poética-metafórica do mundo – de modo semelhante como o raio de Jove representou o surgimento desse tipo de sabedoria no início da primeira era histórica narrada por Vico – a figura representativa dessa experiência do choque – a passante – é tão paradigmática para a modernidade quanto Jove foi para a idade dos deuses. A passante é uma metáfora intrinsecamente vinculada não apenas à efemeridade e à confusão típica das grandes cidades na modernidade, mas também à própria provisoriedade e não conceitualidade prevista na metaforologia como elementos fundamentais para o exercício metafórico. Ela não é simplesmente um raio, um relâmpago, uma mulher de luto ou uma figura

na multidão com um nome que a define. Ela é a Passante; um caractere poético que, como Jove, Netuno, Ulisses ou Aquiles, transcende uma característica única que a transformaria num conceito fixo. Se, como aponta Verene na passagem mencionada por Sammer, “todos os sábios *são* Ulisses”, não por sua qualidade “sábio”, mas por serem, através da metáfora dos caracteres poéticos, Ulisses (SAMMER, 2018, p. 142), todas as figuras modernas responsáveis pelo efêmero e inapreensível instante de cognoscência no qual a experiência do choque é possível, *são* Passantes. Não por conta de uma qualidade específica identificada num conceito, mas por se conectarem metaforicamente ao caractere poético representativo de seu tempo. Dessa forma, poderíamos pensar tanto no bolo madeleine mencionado por Proust em *Em Busca do Tempo Perdido*, quanto na pedra descrita por Woolf em *Objetos Sólidos*, como Passantes. Não por uma característica fixa que une essas imagens, mas por sua conexão instável com o caractere poético da modernidade através da metáfora por identidade. A proposta do caractere poético da Passante não intenciona a criação de um conceito teórico com uma significação fechada em si. Afinal, como diz Sammer em relação ao princípio que rege as etimologias viquianas: “o estudo das palavras ensina mais sobre a concepção humana das coisas do que sobre as coisas mesmas” (SAMMER, 2018, p. 122). Ou seja, nosso objeto de estudo não é o princípio conceitual que constitui cada caractere poético, mas sim os modos distintos pelos quais os autores que vimos até o momento (Baudelaire, Woolf, Proust) refletem sobre as questões da modernidade através da lógica poética-metafórica representada pela Passante. A seguinte passagem de Sammer sintetiza a questão:

O que está em jogo não é a natureza das coisas contida na história das palavras – o que essas, por sua vez, poderiam revelar –, mas a maneira como os homens, por uma lógica poético-metafórica, sistematizam sua experiência na linguagem, suprindo assim, pela retórica, uma carência estruturante (SAMMER, 2018, p. 123).

Os conceitos com os quais trabalhamos até o presente momento, seja o choque baudelaireano, os caracteres poéticos ou a metaforologia, vinculam-se à uma proposta de enfrentamento da concepção cartesiana sobre produção de pensamento, na qual através de uma lógica racional e exata seria possível compreender os objetos do mundo de forma conceitual e totalizante. Esse outro

tipo de relação com os objetos do mundo, denominada por Vico de sabedoria poética, prevê as associações poético-metafóricas como instrumentos capazes de evidenciar a instabilidade dos conceitos e vivificar a linguagem humana através de sua potência associativa. Entendo que a experiência do choque é parte fundamental do processo poético-metafórico e uma base imprescindível da sabedoria poética, na medida em que o choque se dá justamente na desarticulação inesperada das concepções de mundo pré-concebidas frente a um objeto estranho. O choque dos gentios perante os raios e trovões gerou a primeira metáfora e a linguagem humana. É o choque que rompe com as barreiras da consciência que busca conceitualizar todos os elementos do mundo e anestesiar as reações. É o choque que nos permite olhar para um objeto do cotidiano – um bolo, uma pedra ou uma transeunte na rua – e enxergar, por um simples instante, algo a mais, que foge aos conceitos estabelecidos sobre aquela figura. O choque não apenas se vincula a noção de sabedoria poética ao contrapor um entendimento lógico racional totalizante sobre os seres do mundo: ele é o fator determinante para que a metáfora cumpra seu papel de desestabilização da língua. Somente a partir do choque, do susto, de uma conexão inesperada entre os componentes da língua que nos surpreende por um breve instante, que os conceitos são desestabilizados e as relações de representação podem ser repensadas.

É interessante pensar na centralidade da experiência do choque para as discussões sobre a metáfora e, conseqüentemente, sobre a língua, entendendo que sua demonstração mais representativa para a modernidade acontece dentro de um objeto poético – no caso, o poema “*A une passante*”. Para refletir sobre esse papel da poesia, vejamos como Sammer referencia outros teóricos relevantes para pensar a ideia de “poetologia”:

Finalmente, Coluccio Salutati (...) é mais radical: é a poesia, e apenas a poesia – sendo todo o resto (a religião, a sociedade, a política) dela derivado –, que distingue o homem dos demais animais. O intuito de [Ernesto] Grassi ao recorrer à poetologia pré-renascentista e renascentista é mostrar que o debate filosófico ao redor da relação entre *res* e *verba* pertence à poesia, pois toda teoria do conhecimento que pretenda tratar a questão, por mais sofisticada que seja, está subsumida ao fato – poético – que dá origem à linguagem (SAMMER, 2018, p. 89).

Em outras palavras, “é a poesia e não a metafísica tradicional que abre o real” (SAMMER, 2018, p. 119). Destacando a função filosófica do elemento poético presente na poesia, nos voltamos à sabedoria poética como um estímulo à reflexividade e à racionalidade. Não no eixo racionalizante da chamada sabedoria dos doutos, mas na atenção crítica às flutuações e mutabilidades intrínsecas à linguagem humana. O próprio Baudelaire se mostra atento aos tópicos tratados por Vico ao mencionar a centralidade da metáfora e da imaginação no texto *A rainha das faculdades*, publicado em 1859 na *Revue Française* como *La Reine des Facultés* e traduzido para português em 2018 nos Cadernos de Leituras da editora Chão da Feira. Baudelaire afirma ter sido a imaginação que “ensinou ao homem o sentido moral da cor, do contorno, do som e do perfume” (BAUDELAIRE, 2018, p. 3), retomando, de certo modo, as colocações de Vico sobre a metáfora, através do raio de Jove, ser fundadora do aspecto moralizante das primeiras religiões. Baudelaire afirma: Ela [a imaginação] criou, no início do mundo, a analogia e a metáfora (...). Como criou o mundo (...), é justo que ela o governe (BAUDELAIRE, 2018, p. 3).

O RELÂMPAGO

A serpente-relâmpago e a sobrevivência das imagens

Sammer reivindica a presença da lógica metafórica da sabedoria poética entre os modernos ao mencionar as similaridades entre a teoria da metáfora de Vico e “as abordagens mais recentes de uma história psicológica das impressões humanas” (SAMMER, 2018, p. 21), citando como exemplos as “formas simbólicas” de Ernst Cassirer e as *Pathosformeln* de Aby Warburg. Enquanto as formas simbólicas de Cassirer são descritas por Sammer como relacionadas à tendência do homem – entendido pelo autor como um *animal symbolicum* – de “transformar o entendimento da ‘impressão’ externa em ‘expressão’ da interioridade, substituindo, dessa maneira, algo estranho e inacessível por algo humano” (SAMMER, 2018, p. 130), as *Pathosformeln* – ou a Fórmula Pathos – de Warburg remetem, segundo Felipe Charbel Teixeira, ao “potencial emotivo suscitado por cada obra particular” (TEIXEIRA, 2010, p. 138), ou seja, às fórmulas através das quais um elemento imagético ganha força mobilizadora e torna-se capaz de gerar reações passionais, sejam elas positivas ou negativas. Através de tal conceito, Warburg reflete sobre as possibilidades de transmissão de uma memória coletiva através das imagens e cunha o termo *Nachleben* para tratar da sobrevivência das imagens através do tempo – ou sua vida póstuma. O ponto central da discussão proposta por Warburg, e que ganha uma representação visual fundamental através do seu projeto do Atlas Mnemosyne, é, segundo o que afirma pesquisadora Claudia Valladão de Mattos em referência a Didi-Huberman, a formulação de “uma teoria da história calcada numa temporalidade não linear, onde as imagens, portadoras de uma memória coletiva, romperiam com o continuum da história, traçando pontes entre o passado e o presente” (DE MATTOS, 2016, p. 133). Assim, ambos os autores citados por Sammer possibilitam desdobramentos interessantes dos princípios viquianos. Cassirer formula uma teoria sobre as bases simbólicas que mediatizam o entendimento do sujeito em relação ao mundo e suas diferentes expressões culturais. Ele compreende a cultura como um processo de produção de símbolos e, a partir da ideia de pregnância simbólica, “incide sobre a relação que pode vir a estabelecer o conceito, ou o símbolo, e o seu substrato objetivo” (SAMMER,

2018, p. 225). De modo semelhante à metaforologia de Blumenberg, “a filosofia das formas simbólicas não apenas complementa os conceitos filosóficos, como também se interessa pela dimensão antropológica da filosofia, do pensamento e da linguagem”. (SAMMER, 2018, 225). Já Warburg, com seus questionamentos sobre as engrenagens imagéticas que permitem a sobrevivência dos componentes de sua história visual não-linear, concebe “as imagens como símbolos condensadores de uma memória coletiva, que circulariam através do tempo, reativando-se e modificando-se ao inserirem-se em momentos históricos específicos (DE MATTOS, 2016, p. 133). Ambos, em alguma medida, “designa[m] um momento sobrevivente da forma, que é simultaneamente persistente (em suas repetições) e passageiro (em suas diferenças) (SAMMER, 2018, p. 131)”. Eles vinculam-se aos tópicos tratados por Vico ao refletirem, cada um a sua maneira, sobre as bases de entendimento metafóricas que regem a tomada de conhecimento dos indivíduos perante o mundo e questionarem uma visão teleológica cartesiana sobre a história e sobre o saber.

As contribuições de Warburg para os tópicos tratados até aqui ganham uma nova carga de significação a partir da leitura de seu relato de viagem intitulado *Imagens da região dos índios pueblos na América do Norte*. O texto tem origem na palestra ministrada por Warburg, em 1923, sobre os ritos animistas conduzidos pelos povos nativos dos territórios que hoje compõem os Estados Unidos, mais especificamente no sudoeste do país, e os possíveis vínculos desses rituais com tradições do paganismo primitivo de outros pontos do globo. Para demonstrar tal vínculo, Warburg relata a incursão que empreendeu ao território dos *pueblos* a em 1896 e comenta particularidades sobre a cultura dos indígenas das quais foi testemunha, e outras das quais tomou conhecimento através dos relatos de terceiros. Dentre essas particularidades, as que mais chamam a atenção são os rituais com máscaras promovidos pelos nativos. Neles, os povos da região “pretende[m], mediante a metamorfose de sua personalidade, sujeitar por mágica algo da natureza – tarefa que a personalidade humana não ampliada e inalterada não é capaz de realizar.” (WARBURG, 2015, p. 201). Os três rituais comentados por Warburg – do antílope, do milho e da serpente – possuem procedimentos distintos na sua condução, e respondem a três necessidades dos povos em questão – sendo elas, respectivamente, a caça, a

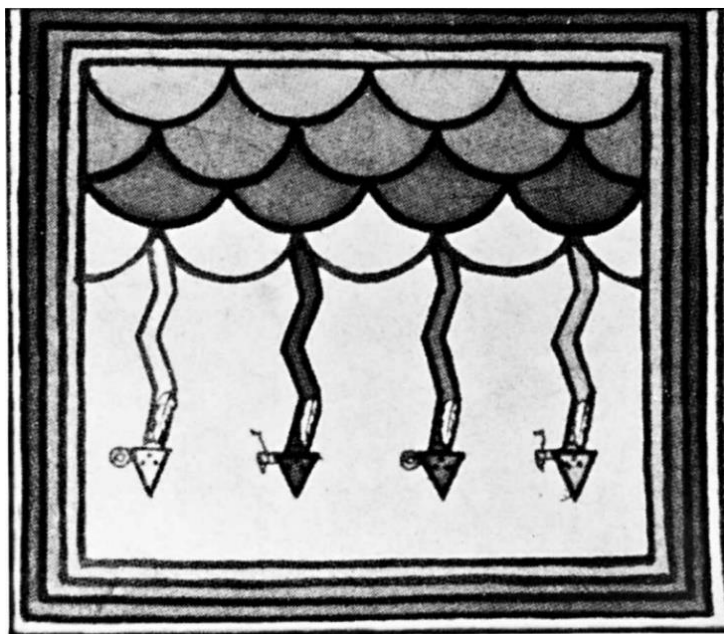
colheita e a chuva. Entretanto, o princípio que guia o uso das máscaras nos três rituais é o mesmo: a relação de causalidade entre o homem e a natureza.

(...) suas danças mascaradas não eram brincadeira, mas a forma pagã e primária de responder à grande e atormentadora pergunta quanto ao porquê das coisas. Diante do inapreensível nos processos da natureza, o índio contrapõe sua vontade de apreender, pois assim ele próprio se metamorfoseia em uma dessas causas. Frente à consequência sem explicação, ele postula por impulso a causa mais apreensível e visível dentro de suas capacidades. É a causalidade mitológica em forma de dança (WARBURG, 2015, p. 228-229).

É visível o atravessamento desse processo de criação de sentido mitológico para elementos cotidianos da vida apontado por Warburg no trecho acima com a proposta viquiana do raio de Jove. Afinal, se Warburg aponta que “A seca ensina a fazer magia e a rezar” (WARBURG, 2015, p. 184), para Vico, o que desperta no homem a primeira noção de religião é justamente o temor às chuvas – e conseqüentemente, ao raio. É curioso notar que, como demonstra Warburg, para os *pueblos* o caráter mobilizador da divindade do raio não está no medo das tempestades, como ocorre com os gentios, mas no anseio pela benção da chuva. É no ritual da serpente que essa relação de adoração do raio, figurada na serpente mediadora da relação do homem com a natureza, irá encontrar sua expressão máxima.

Warburg identifica a existência do rito da serpente entre os *mokis* nas aldeias de Oraibi e Walpi, e, embora afirme não ter assistido presencialmente ao rito da serpente, o descreve a partir dos relatos que ouviu e das fotos tiradas por um dos presentes. No rito, a própria serpente é coagida a fazer a mediação entre o homem e a natureza. No mês de agosto, na época em que se espera a vinda das chuvas, as serpentes são capturadas vivas no deserto e vigiadas em um salão subterrâneo chamado *kiva* pelos “chefes dos clãs da serpente e do antílope” (WARBURG, 2015, p. 217). Elas são manuseadas em cerimônias peculiares. Warburg aponta uma delas, o “banho das serpentes”, como particularmente espantosa para os olhares de fora. Nessa cerimônia, “a serpente é tratada como um neófito nos mistérios e sua cabeça é mergulhada na água abençoada (em que há toda sorte de remédio), não obstante sua resistência” (WARBURG, 2015, p. 217). No chão das *kivas*, são feitas pinturas na areia representativas da função

mítica das serpentes. Em uma, se vê o desenho de “quatro serpentes-raios e, no centro delas, um quadrúpede”. Em outra, há um aglomerado de nuvens das quais partem “raios em forma de serpente”. Nos ritos, as serpentes são “lançadas com toda a força” nas pinturas, desfazendo os desenhos e misturando a serpente à areia. Warburg supõe que o objetivo seria, com isso, “obrigar a serpente a atuar como causadora de raios ou geradora de água” (WARBURG, 2015, p. 217).



Serpente como relâmpago. Reprodução do piso de um altar em uma *kiva*.

As serpentes, dentre elas cascavéis verdadeiras, com as presas venenosas intactas, são mantidas na *kiva* e no último dia da festa são “presas em um arbusto, fechado por uma certa posta à sua volta”. Por fim, “os índios aproximam-se desse arbusto, apanham as serpentes vivas e as carregam consigo, enviando as serpentes de volta à planície como mediadoras”. A ação é descrita com detalhes da seguinte forma:

um grupo de três índios se aproxima desse arbusto com as serpentes. O grão-sacerdote do clã da serpente tira uma serpente do arbusto; outro índio, com a cara pintada e uma pele de raposa às costas, pega essa serpente e a leva à boca. Um companheiro, que o segura pelo ombro, desvia a atenção da serpente com os movimentos de uma varinha plumada. Um terceiro fica de sentinela, e é ele quem pegará a serpente, caso escape da boca. A dança é encenada por pouco mais de meia hora, num lugarejo em Walpi. Após todas as serpentes terem sido assim carregadas por algum tempo, ao som dos chocalhos (...), elas são rapidamente lançadas pelos dançarinos na planície, onde desaparecem (WARBURG,

2015, p. 217-218).

Segundo o autor, “os dançarinos e o animal vivo formam uma unidade mágica”, de forma que, durante o rito, os indígenas são capazes de “domá-la sem recorrer à força, a ponto de a criatura participar voluntariamente”. E complementa: “as serpentes assim iniciadas são, nessa associação com os índios, convertidas da forma mais crua possível em causadoras e mediadoras da chuva.” (WARBURG, 2015, p. 184 e 216-217). Há um vínculo claro entre tal entendimento do rito da serpente relâmpago como representativas de um “vínculo espiritualizado entre o homem e o mundo ao redor” (WARBURG, 2015, p. 234) com as bases da sabedoria poética a partir da metáfora divina de Jove. Ao refletir sobre o rito da serpente, fica claro que o que está em questão é mais do que uma simples aproximação sensorial mais crassa com o animal, mas a busca pela superação das dificuldades impostas pela natureza. Considerando o princípio antropomórfico das metáforas criadoras mencionadas por Vico, os ritos animistas dão uma nova roupagem a tal pensamento antropomórfico, não buscando comportar os elementos da natureza sob formas humanas, mas convertendo seus corpos humanos através dos rituais e das máscaras – como acontece de modo mais evidente nos rituais do antílope e milho também descritos por Warburg – nos símbolos representativos da natureza. Como o próprio autor pontua: “diante do inapreensível nos processos da natureza, o índio contrapõe sua vontade de apreender, pois assim ele próprio se metamorfoseia em uma dessas causas” (WARBURG, 2015, p. 229). Warburg afirma que a relação entre os indígenas e os animais difere de modo radical do modo como os europeus veem outras espécies, na medida em que o “índio considera o animal um ser mais elevado, pois o caráter uniforme de sua animalidade o faz dotado de maior força, se comparado ao fraco ser humano” (WARBURG, 2015, p. 201), e cita uma frase do antropólogo Frank Hamilton Cushing que ouviu antes de sua viagem: “Por que o homem deve ficar acima do animal? Veja o antílope, que é apenas correr, e corre muito melhor que o homem – ou o urso, que é força pura. Os homens podem só um tanto, enquanto o animal pode tudo aquilo que ele é” (WARBURG, 2015, p. 201).

Outro ponto encontrado em Warburg que se vincula às questões trabalhadas por Vico aparece no trecho em que o autor discorre sobre a utilização

De forma semelhante ao que acontece na narrativa de Vico, onde a linguagem tem origem no exercício poético metafórico que transforma os elementos estranhos do mundo em algo familiar, no relato de Warburg, a origem da língua está ligada à uma noção do signo enquanto representação simbólica das imagens da natureza. Como na definição apresentada por Sammer, na qual o signo parte da transformação dos “sinais”, “palavras reais, gestos corporais [e] hieróglifos rudimentares” (SAMMER, 2018, p. 14) nos caracteres que compõem a língua simbólica, no relato de Warburg os signos da língua se dão por meio de desconstrução da representação imagética dos objetos do mundo pelo sujeito que a transforma em signo. Nas palavras de Sammer, “a escrita gestual dos antigos não distingue pensamento e linguagem. Nesse sentido, é possível ‘falar com hieróglifos’” (SAMMER, 2018, p. 103). Deve-se apontar que o relato de Warburg não pressupõe de modo algum uma compreensão absoluta do autor em relação à língua dos povos que contactou durante sua viagem. Como o próprio afirmou na época, ele “não dominava o idioma dos índios”, e acrescenta: esses índios falam um número de idiomas a tal ponto distintos entre si que mesmo os eruditos americanos têm dificuldade em se aprofundar num único que seja (WARBURG, 2015, p. 183). Sua pesquisa não pretende traçar uma história objetiva sobre o surgimento da língua entre os povos nativos da região, mas sim investigar os chamados “traços característicos essenciais da humanidade pagã primitiva” através da ornamentação simbólica presente nas artes plásticas dos *pueblos* e em suas danças mascaradas. Tal busca conecta-se à sua ideia de sobrevivência das imagens e a fórmula *páthos*, na medida em que supõe a irrupção no presente desses traços característicos do passado através de elementos imagéticos que sobrevivem à passagem do tempo e possibilitam assim seu entendimento não-linear da história. Como Vico, que entende através de sua história ideal eterna a universalidade de determinados caracteres que participariam da história dos diferentes povos, surgindo nas várias civilizações através de novas roupagens, mas seguindo princípios básicos da história humana que respondem a anseios comuns da humanidade – como a religião, casamento e os ritos funerários –, Warburg acredita que os *pueblos* fizeram convergir em sua cultura elementos identificáveis da chamada “humanidade pagã primitiva”. Apesar de compreender que a vivência dos povos nativos da região foi “contaminada” pelo contato com a Igreja Católica espanhola e com as forças

oficiais estadunidenses, ele acredita que determinados pontos da cultura daqueles povos ainda encontrados em seu tempo são anteriores ao contato externo. E é sobre esses traços culturais que ele se debruça em seu texto. Warburg menciona diversos elementos abordados por Vico em sua história ideal eterna. Dentre eles, a centralidade da figura da serpente para as diferentes culturas existentes no mundo – referenciada tanto por Warburg como intermediária da relação do sujeito com as chuvas e tempestades quanto por Vico através do mito fundador da era dos heróis envolvendo Hércules e as serpentes que cospem fogo – e a relevância dos cultos fúnebres como um rito paradigmático para a humanidade. Além da conexão com a narrativa histórica de Vico, a proposição de Warburg surge como uma possibilidade de leitura para a ideia de *Jetztzeit* e para os atravessamentos temporais articulados posteriormente dentro da proposta de história benjaminiana. Busca-se por uma concepção histórica que fuja de uma ordenação teleológica de modo a observar os vínculos entre diferentes temporalidades através de elementos basilares da cultura. Com seu Atlas Mnemosyne, Warburg retoma os princípios da tarefa do colecionador que “cita” os objetos, ou no caso, as imagens, fora de sua ordem histórica de modo a alcançar uma significação imagética renegada pela lógica cartesiana. O projeto, inacabado no momento de sua morte em 1929, e nomeado a partir da divindade grega que personifica a memória, consistia, como diz Claudia Valladão de Mattos, “em uma síntese de seu pensamento sobre a função psicosocial das imagens (DE MATTOS, 2016, p. 133). Segundo a autora, o projeto, constituído de 63 pranchas contendo fotografias, visava ilustrar “a história da permanência de determinados valores expressivos (...) que seriam transmitidos em forma de imagens, como um patrimônio sujeito a leis complexas de transformação e recepção” (DE MATTOS, 2016, p. 133). Warburg propunha que as imagens seriam formadas por “motivações psíquicas”, relacionadas a uma época específica e introduzidas para diferentes culturas e tradições, onde seriam remobilizadas e reorganizadas em novos contextos. Um claro desdobramento conceitual da proposta viquiana dos caracteres poéticos. Esses ícones da cultura, que aparecem em diversos povos e tradições, para Warburg, possuem sua centralidade na potência imagética sintetizada no conceito de *Pathosformel*. Para além de sua conexão com os caracteres poéticos de Vico, os conceitos warburguianos abordados acima ressoam de forma curiosa com alguns pontos

caros ao pensamento de Baudelaire, seja com a experiência do choque – afinal, o conceito de *Pathosformel* se debruça justamente sobre a potência de mobilização presente em um elemento imagético capaz de gerar reações no sujeitos – seja com a noção de beleza estética abordada por Baudelaire em sua “teoria racional e histórica do belo”. Nela, o autor propõe a existência de um “elemento eterno, invariável”, e de um “elemento relativo, circunstancial”. Tanto Baudelaire quanto Warburg parecem refletir sobre os caminhos pelos quais uma obra ou uma imagem podem atingir (utilizando a terminologia de Warburg), sua sobrevida através de sua potência imagética. Se Baudelaire, como um poeta representativo da modernidade efêmera, reflete sobre as possibilidades de se extrair “o eterno do transitório” ao debruçar-se sobre a obra de Constantin Guys, Warburg, como um historiador da arte interessado em novas possibilidades de leitura da história humana, reflete sobre os modos como determinados elementos imagéticos do passado persistiram à passagem do tempo através de sua disseminação em diferentes culturas. Sobre a singularidade de determinadas obras do passado que permanecem relevantes tempos depois, Baudelaire afirma:

O passado é interessante não somente pela beleza que dele souberam extrair os artistas para quem constituía o presente, mas igualmente como passado, por seu valor histórico. O mesmo ocorre com o presente. O prazer que obtemos com a representação do presente deve-se não apenas à beleza de que ele pode estar revestido, mas também à sua qualidade essencial de presente (BAUDELAIRE, 1996, p. 8).

Ou seja, para o autor, a potência artística de uma obra conecta-se à sua capacidade de extrair os valores singulares de seu tempo, tornando-se assim representativa do seu presente histórico e sobrevivendo à passagem do tempo. Considerando isso, não surpreende o esforço crítico voltado às questões da modernidade percebido por Benjamin em seus textos. Baudelaire não considera o belo como um exercício estético deslocado da história, mas como algo intimamente vinculado com as questões transitórias do presente histórico. Warburg por sua vez, entende que a sobrevida das imagens, vinculada com sua potência imagética, conecta-se não com a representação de um presente específico, mas com a condensação de uma memória coletiva através de símbolos que ressurgem em diferentes pontos da história. Como as serpentes e os relâmpagos que irrompem nas tradições *pueblas* retomando princípios de uma

sabedoria poética ancestral.

Com o advento das grandes cidades e das novas tecnologias, Warburg pressente a perda da capacidade do homem de estabelecer o que ele chama de “distanciamento espiritualizante” entre o sujeito e o mundo, condição tida como central para a dimensão simbólica das representações imagéticas. Com isso, ele alerta para uma possível perda da própria capacidade de compreensão simbólica da realidade. Nesse ponto, vale lembrar como a “ideia de amor” de Giorgio Agamben gira em torno justamente de um distanciamento entre o sujeito e aquilo que é admirado, de modo que a base da relação não seria sua compreensão total e uma conceitualização possível de sua identidade, mas o caráter de estranhamento e de surpresa que estaria resguardado em tal dinâmica. Para Warburg, esse distanciamento é fundamental para a manutenção da capacidade de representação simbólica do mundo e para a não-conceitualização da natureza em termos pré-definidos. O autor personifica o espírito da modernidade no “Tio Sam”, a representação por excelência dos Estados Unidos do início do séc. XX, “com sua cartola, passando cheio de orgulho pela rua”, e afirma que o mesmo foi “que[m] superou o culto à serpente e o medo do trovão” (WARBURG, 2015, p. 234).

Sobre sua cartola vemos a fiação elétrica. É dessa serpente de cobre edisoniana que ele arrancou o relâmpago da natureza. A cascavel já não provoca medo algum no americano de hoje – ela morreu ou, em todo caso, deixou de ser venerada. O que ela enfrenta agora é o extermínio. O relâmpago capturado na fiação, a eletricidade cativa, engendra uma cultura que acaba com o paganismo. O que põe em seu lugar? As forças da natureza não são mais vistas na escala antropomórfica ou biomórfica, mas como ondas intermináveis, no mais das vezes invisíveis e submetidas a um aperto de botão do homem. Munida delas, a cultura da era das máquinas destrói o que a ciência natural, brotada do mito, arduamente conquistou: o espaço de devoção, que se transformou no espaço de reflexão (WARBURG, 2015, p. 234).

Warburg, que foi testemunha dos horrores da primeira guerra mundial já em idade adulta, presenciava a tecnologia da época expandir-se paralelamente a sua potência destrutiva. É curioso notar como, para representar a mecanização da sociedade e a dominação da natureza por parte da técnica, Warburg utiliza a imagem do “relâmpago capturado na fiação”. Se entendermos o “relâmpago”,

aqui citado em referência à abstração de pensamento indígena frente aos elementos da natureza, enquanto algo similar ao *éclair* baudelairiano, ou seja, o choque do indivíduo frente ao que há de mais mundano ao seu redor, podemos pensar que Warburg antecipa o raciocínio exposto por Agamben e por Benjamin sobre as grandes cidades enquanto lugares limitadores para a experiência do choque. “É a experiência inóspita e cegante da época da grande indústria” (BENJAMIN, 2015, p. 176). Tais ambientes são, dessa forma, contrários à própria capacidade humana em agenciar os elementos simbólicos e metafóricos que – como demonstra Warburg – são usuais para determinados povos indígenas, alheios a tais centros urbanos. Guiados pelos “prometeus modernos” como os irmãos Wright e Benjamin Franklin, o homem moderno estaria imerso na instantaneidade trazida pelos aviões e a eletricidade, perdendo assim o chamado “espaço da reflexão”, tão fundamental para a concepção simbólica das imagens do mundo. Warburg aproxima-se da noção baudelairiana das multidões como representativas do caos urbano da modernidade, com a diferença fundamental de que, para Baudelaire, é possível contornar as limitações de percepção das grandes cidades e seu *spleen* característico através da experiência do choque, que possibilita estabelecer vínculos metafóricos-poéticos com o mundo mesmo em meio à turba parisiense de seu tempo.

O contexto em que Warburg produziu seu relato de viagem é bastante significativo para compreender suas posições perante a historiografia. Internado desde 1921 na clínica Bellevue sob os cuidados de Ludwig Binswanger devido a surtos e sintomas de esquizofrenia, o autor promove a palestra sobre suas viagens aos Estados Unidos e sobre os ritos da serpente como prova de sua sanidade e autocontrole. Traduzindo de modo prático o pensamento que posteriormente seria articulado por Foucault em suas reflexões sobre a loucura, é a partir do seu entendimento sobre as concepções simbólicas da linguagem e sobre as configurações de pensamento dissonantes dentro de uma dada ordem hegemônica que Warburg confronta as instituições de controle e consegue, assim, sua liberdade. Mesmo fragilizado pela doença e pelo longo tempo internado, Warburg permaneceu combativo face aos elementos intrínsecos da modernidade ocidental que, no seu entendimento, funcionariam como limitadores da experiência humana e proporcionariam horrores como os da primeira guerra. O autor não viveu o suficiente para testemunhar as outras

catástrofes bélicas que assolaram o séc. XX, muito menos viu o surgimento das redes e a relação paradoxal entre tecnologia e distanciamento que marca o séc. XXI; entretanto, os questionamentos que formulou no início do século passado antecipam problemáticas que continuam sem resolução 100 anos depois.

Warburg critica no texto a infiltração cultural realizada pelo governo estadunidense e, anteriormente, pela Igreja Católica, junto aos *pueblos*, que impõe às crianças nativas uma educação guiada pelos princípios da modernidade cartesiana. De acordo com Warburg, talvez ela não “faça justiça” à “alma dos índios, que pensa por imagens e está (...) ancorada na mitologia e na poesia” (WARBURG, 2015, p. 230-231). Tomando cuidado para não cair numa simplificação positivista da mentalidade dos nativos, o autor busca em seu texto exemplificar a potência do pensamento humano quando não submetido às estruturas limitantes características das grandes cidades. A menção final à “poesia” enquanto algo diretamente ligado ao modo simbólico de pensamento dos *pueblos* vincula novamente essa concepção de mundo através da concepção simbólica das imagens encontrada por Warburg entre os nativos com os princípios da sabedoria poética que vimos na filosofia de Vico.

Diferentes configurações dos saberes humanos

Os conceitos de símbolo, metáfora, correspondência, quando utilizados em suas possíveis articulações e vizinhanças, questionam as bases de representação dos signos na língua e, de modos diferentes, expandem as possibilidades múltiplas de percepção e de criação da realidade através da articulação da linguagem. Nesse sentido, vejamos a seguinte passagem de Sammer sobre as chamadas “metáforas por identidade”: “Desse modo, a metáfora estabelece relações de identidade, assim produzindo significados unívocos, e não análogos” (SAMMER, 2018, p. 144). Como vimos em diferentes momentos desta dissertação, esses significados “unívocos” da metáfora não pressupõe uma rigidez de significados que cairia numa lógica conceitual, mas sim sua independência da atividade de analogia que pressupõe uma conexão entre termos pré-estabelecidos. Esse poder inventivo da metáfora como um elemento gerador de sentidos é associado por Sammer a uma chamada “estética da surpresa”. Segundo Sammer, tal procedimento foi prescrito por teóricos do Barroco, de modo que Vico agiria como um de seus interlocutores.

Os caracteres poéticos guardam muitas semelhanças com a metáfora por identidade (ou de invenção). Provenientes de uma sabedoria anterior à racional, eles desconhecem a distinção entre gêneros e espécies, por isso podem prescindir da analogia, contudo sem jamais deixar de cultivar a invenção (SAMMER, 2018, p. 78).

Esse poder de criação de identidades através da metáfora demonstra não apenas seu papel primordial para o entendimento do mundo, mas também para a constituição do mundo como tal. Se os primeiros homens foram os primeiros poetas, como sugere Vico, um dos motivos é justamente porque é a atividade poética o elemento necessário para a construção do mundo que a cerca. “A metáfora é o que faz ver, é o que leva o público à surpresa por uma comparação tanto perspicaz como inesperada. De fato, sua perspicácia é proporcional ao espanto causado” (SAMMER, 2018, p. 146). Se “o susto produzido pelo trovão” perante os primeiros homens é o fator determinante para o surgimento da língua, não parece exagero pensar no choque como elemento fundador da noção de sabedoria poética entre os gentios e como parte central para a concepção de

metáfora na língua. O raio vislumbrado pelos homens primitivos no início das idades viquianas e que funda a linguagem é o mesmo que surge para o poeta nas ruas de Paris no séc. XIX e retoma a capacidade de compreensão metafórica das imagens do mundo.

Michel Foucault em *O Filósofo Mascarado* (2008) trabalha com a ideia de “curiosidade” enquanto uma forma de “inquietação”, uma “prontidão para achar estranho e singular o que existe à nossa volta”, caracterizando assim um ímpeto de ruptura perante um status quo do pensamento, ou, como diz Lucia Ricotta, um “deslocamento crítico em relação aos hábitos mentais da racionalidade cognitiva da filosofia e pensamento” (RICOTTA, 2019, p. 2). Ricotta aponta que, para Foucault, tal curiosidade tem sua penetração no real quando “uma obra, um livro, uma frase, uma ideia” entregam um “múltiplo viver”. Essa curiosidade, que leva Baudelaire a investigar a vida das multidões e se interessar pelas figuras marginalizadas que as compõem, articulando o pensamento poético-metafórico da sabedoria poética, é o fator determinante para a criação de vínculos de entendimento entre o sujeito e o mundo. Ela surge com a surpresa do raio de Jove e desempenha um papel crucial junto aos poetas teólogos. Vico afirma ser a curiosidade uma “conatural propriedade do homem, e filha da ignorância, que engendra a ciência, ao suscitar em nossa mente o espanto” (VICO, 1979, p. 42). Graças a ela, o homem “onde quer que observe um extraordinário evento na natureza, um cometa, o parélio, a estrela do meio-dia, imediatamente pergunta o que é que tal coisa quer dizer ou significar” (VICO, 1979, p. 42). Ou seja, é a partir da curiosidade sobre os elementos da natureza e seu profundo desconhecimento sobre tais questões que o homem cria os seus mecânicos de entendimento e, conseqüentemente, cria assim o próprio mundo em que passa a habitar, repleto de divindades e universais fantásticos. Como aponta Sammer em relação aos gentios, eles “começaram a celebrar a curiosidade natural, que é filha da ignorância e mãe da ciência, que gera a admiração, ao produzir a abertura da mente do homem” (SAMMER, 2018, p. 66). Já Baudelaire, sobre a ideia de curiosidade, a aponta como o ponto de partida do gênio de Guys, e compara tal característica como um dom das crianças pelo fascínio: “É à curiosidade profunda e alegre que se deve atribuir o olhar fixo e animalmente estático das crianças diante do novo, seja o que for, rosto ou paisagem, luz, brilhos, cores, tecidos cintilantes, fascínio da beleza realçada pelo

traje”. Para ele, Guys seria um “homem-criança”, ou “um homem dominado a cada minuto pelo gênio da infância, ou seja, um gênio para o qual nenhum aspecto da vida é indiferente” (BAUDELAIRE, 1996, p. 18). É através do dom da curiosidade que, para Baudelaire, um simples artista pode tornar-se um verdadeiro homem das multidões. Ao longo desta dissertação, vimos como a ideia de sabedoria poética ressoa em diversos povos e autores de diferentes temporalidades, e como através da curiosidade perante os objetos e imagens do mundo, e da capacidade humana de estabelecer vínculos de entendimento por uma lógica poética-metafórica, o gênero humano é capaz de criar significações para além dos limites impostos pela chamada “sabedoria dos doutos”. São vários os exemplos de reflexão crítica e de produção de pensamento através de objetos literários e poéticos que integraram, de um modo ou de outro, este estudo. Partindo da centralidade dos textos homéricos para a cultura ocidental, e passando por Marcel Proust e a forma como o autor trabalha com a noção de *mémoire involontaire*, consciência e temporalidades, por Virginia Woolf e pelo tratamento singular que a mesma dá a figura do colecionador, por Franz Kafka e o modo como ele, segundo Agamben, reflete sobre as contradições da história em seus textos, por James Joyce e o modo como ele, segundo Sammer, ecoa elementos do pensamento viquiano em seus romances, e, claro, por Baudelaire, que permeia seus versos com um retrato ácido e perspicaz da modernidade europeia de sua época, é possível vislumbrar a relevância do objeto poético/literário para a articulação dos saberes críticos da humanidade. Tais autores, como verdadeiros “homens da multidão”, produzem através do objeto literário, cada um à sua maneira, possíveis chaves de leitura da modernidade, vinculando-se assim à centralidade da atividade narrativa para os modos de produção de sentido mencionada por Walter Benjamin. De modo que o que está em jogo não é o domínio de uma técnica poética/literária por parte dos autores citados, mas os modos como suas narrativas possibilitam a vivificação da experiência entre o sujeito e o mundo através de sua potência reflexiva e sua incidência sobre as possibilidades historiográficas. Se a figura do narrador, para Benjamin, estaria abalada na modernidade pela impossibilidade de transmissão de experiências do homem moderno, afastando, assim, a poesia e o romance de seu tempo da potência comunicativa das antigas tradições orais, Agamben aponta como a experiência do choque baudelaireano se apresenta como “veículo

do intransmissível” a partir do estranhamento gerado pela “epifania estética” de seus versos. Os poetas e romancistas citados acima, de Proust a Joyce, vinculam-se aos princípios da sabedoria poética ao repercutirem em suas produções literárias ou poéticas as possibilidades de refletir sobre as questões da modernidade sob um prisma não cartesiano atento a outras possibilidades de escrita da história. Baudelaire, talvez o mais representativo deles para os tópicos que abordamos até aqui, personifica na modernidade o conceito de sabedoria poética, ou de articulação do pensamento crítico através da poesia, a partir do caráter disruptivo da experiência do choque. Em seus versos vemos debates sobre as estruturas sociais, sobre a função do artista, idade, classe, moralidade, natureza humana, e tantos outros temas que seria impossível listá-los aqui na sua totalidade, sendo articulados de modo singular.

Munido de sua curiosidade, Baudelaire empreende um verdadeiro trabalho de campo junto às multidões em suas investigações sobre a modernidade. Quase como um poeta-etnógrafo, o autor camufla-se na terra exótica das ruas parisienses e reflete em seus versos as questões do cotidiano. “Preciso daquele famoso banho de multidão” (VERAS, 2017, p. 8), diz o poeta através de uma carta onde tratava sobre as dificuldades enfrentadas para a conclusão do *Spleen de Paris*. Com um olhar atento durante sua “pesquisa de campo”, Baudelaire reúne o referencial social sobre qual posteriormente discorre e detalha em seus poemas, refletindo sobre as convenções e paradigmas de seu tempo, de forma a aliar sua atividade artística com uma acidez crítica ímpar. Como um perfeito exemplar da curiosidade foucaultiana, o *flâneur* está sempre disposto a encontrar o que há de mais singular dentro da figura mais comum e trazê-la ao centro de sua reflexão.

É possível pensar o raio de Jove em associação com o *éclair* de Baudelaire, na medida em que, enquanto um é o responsável pelo despertar da sabedoria poética na humanidade e pela nossa capacidade de, através da língua, existir enquanto espécie, o outro agencia na noção de choque uma ruptura no modo de vida da modernidade, anestesiada e oprimida pelas imposições do cotidiano, através das correspondências poético-metafóricas. Sammer utiliza em seu texto uma citação de Octavio Paz que se conecta perfeitamente com a sabedoria poética viquiana: "A ideia da correspondência universal é provavelmente tão antiga quanto a sociedade humana" (SAMMER, 2018, p.

117). Ou seja, não haveria como dissociar ambos. Em termos metafóricos, poderíamos dizer que a Metáfora, Poesia e o Homem estão ligados pelo cordão umbilical, ou melhor, pela eletricidade do choque. Em outra passagem de Octavio Paz, resgatada por Sammer, são explicitados alguns dos pontos de contato entre o papel primordial da metáfora e a tradição poética na qual Baudelaire – e o próprio Paz também – está inserido. Vejamos:

A analogia aparece tanto entre os primitivos quanto nas grandes civilizações do começo da história, reaparece entre os platônicos e os estoicos da Antiguidade, espalha-se no mundo medieval e, ramificada em muitas crenças e seitas subterrâneas, a partir do Renascimento se torna a religião secreta, por assim dizer, do Ocidente: cabala, gnosticismo, ocultismo, hermetismo. A história da poesia moderna, do romantismo aos nossos dias, é inseparável dessa corrente de ideias e crenças inspiradas na analogia (SAMMER, 2018, p. 117).

Embora no próprio texto de Sammer haja considerações distinguindo as propriedades da metáfora e a da analogia, no trecho citado de Paz é possível ler “analogia” como a força interpretativa que entende o mundo através de uma lógica não convencional, na medida em que se conecta com os temas obscuros citados pelo poeta. Dessa forma, vejo no exercício baudelairiano de retratar o mundano e o marginal por uma via ácida e provocadora um resgate histórico do caráter contraditório da poesia lembrado por Paz, e da potência subversiva da metáfora herdada dos escritos viquianos.

A proposta da ideia de sabedoria poética enquanto uma instância contestadora dos princípios cartesianos da chamada sabedoria dos doutos possui atravessamentos interessantes na contemporaneidade com a ideia de saberes localizados analisada por Donna Haraway. Afinal, assim como Vico, o que motiva o pensamento de Haraway não é uma subjetividade absoluta e irracional que impossibilitaria um entendimento sobre as questões do mundo, mas as possibilidades de refletir sobre o conhecimento humano a partir de uma lógica que compreenda as limitações dos ideais da objetividade cartesiana e que se proponha como uma concepção de pensamento e língua em constante modificação crítica. A autora afirma que “precisamos de uma rede de conexões para a Terra, incluída a capacidade parcial de traduzir conhecimentos entre comunidades muito diferentes” (HARAWAY, 1995, P. 10). Compreender as

conexões entre diferentes povos e temporalidades a partir de suas particularidades sem submetê-las à uma concepção teleológica da história é um dos princípios que guiam tanto a abordagem histórica de Vico quanto a de Warburg. Quando Haraway afirma que “precisamos do poder das teorias críticas modernas sobre como significados e corpos são construídos”, com o objetivo de construir novos futuros possíveis, penso em como a narrativa viquiana se debruça sobre os mitos de criação e sobre a “história ideal universal” não como uma forma de categorizar com precisão histórica os eventos do passado humano, mas como forma de pensar os diferentes modos de relação entre o sujeito e o mundo a partir de seu entendimento metafórico-poético. Se tal estudo busca refletir sobre como tais concepções de realidade podem incidir sobre os conhecimentos de seu tempo em uma perspectiva divergente das configurações cartesianas vigentes, penso que a pressuposição de sua incompletude e a demarcação do sujeito que articula o pensamento na própria ordem do discurso é elemento fundamental para fugir às armadilhas universalizantes e negar uma categorização definitiva dos elementos do mundo. A própria representação da experiência do choque, seja no mito de criação de Vico quanto no poema *A uma passante*, acaba por ilustrar a importância da perspectiva parcial para a criação de sentido a partir de uma lógica metafórica. O que torna os fenômenos naturais vislumbrados pelos gentios no raio de Jove, e o que transforma uma simples mulher caminhando nas ruas de Paris na Passante, é o olhar parcial e limitado daquele que vê. Não há nesses cenários a pretensão de submeter as imagens do mundo a conceitos fechados pré-determinados, mas sim o fascínio perante o novo que possibilita, partindo da chamada curiosidade natural pelo desconhecido, a criação de novas relações de entendimento entre o sujeito e os elementos do mundo. Essa criação poético-metafórica sempre parte, necessariamente, de uma perspectiva particular e assumidamente parcial. Como afirma Haraway:

Os "olhos" disponíveis nas ciências tecnológicas modernas acabam com qualquer ideia da visão como passiva; esses artifícios protéticos nos mostram que todos os olhos, incluídos os nossos olhos orgânicos, são sistemas de percepção ativos, construindo traduções e modos específicos de ver, isto é, modos de vida. Não há nenhuma fotografia não mediada, ou câmera escura passiva, nas explicações científicas de corpos e máquinas: há apenas

possibilidades visuais altamente específicas, cada uma com um modo maravilhosamente detalhado, ativo e parcial de organizar mundos (HARAWAY, 1995, P. 22)

Os olhos que enxergam o raio de Jove e a Passante são mediados pela particularidade do sujeito que observa. Desse modo, o mundo construído através das percepções metafóricas derivadas de tais imagens jamais poderia ser essencialmente absoluto. É a partir do reconhecimento de tais parcialidades que se torna possível uma reflexão crítica sobre os meios pelos quais os mundos são configurados e sobre as formas como se constrói sua historiografia. O que se almeja é uma visão sobre conhecimento que possibilite na contemporaneidade uma epistemologia menos organizada por eixos de dominação. A finalidade claramente política de Haraway afronta os modos de escrita da história das ciências e da filosofia com a mesma ênfase vista nas considerações de Benjamin sobre o papel do historiador. Em ambos os casos, há um objetivo de intervenção no modo de construção dos saberes de modo a corrigir injustiças históricas que recalca possibilidades de entendimento do mundo divergentes de um modelo dominante. Haraway entende o papel da metáfora visual nessa dinâmica e afirma que ela “nos convida a investigar os variados aparatos da produção visual”. Ou seja, nos possibilita questionar as circunstâncias que nos direcionam para um determinado entendimento sobre as imagens do mundo, e como a partir disso certas percepções são privilegiadas em detrimento de outras. Ela reitera:

É nos meandros dessas tecnologias de visualização nas quais estamos embutidos que encontraremos metáforas e maneiras de entendimento dos e de intervenção nos padrões de objetificação no mundo, isto é, os padrões de realidade pelos quais devemos ser responsáveis. Nessas metáforas, encontramos modos de apreciar simultaneamente ambos, o aspecto concreto, "real" e o aspecto de semiose e produção no que chamamos conhecimento científico (HARAWAY, 1995, P. 30).

A sabedoria poética e os saberes localizados são termos distintos que comunicam coisas diferentes. Enquanto o primeiro termo refere-se à construção de saberes a partir de uma lógica da fantasia que parte do espanto perante o novo e da curiosidade que busca entendê-lo através do exercício poético-metafórico, o segundo refere-se a proposta de intervenção nos saberes contemporâneos a partir da demarcação no discurso do sujeito que o produz, evidenciando assim a

particularidade de cada perspectiva e negando o “truque de deus” adotado por determinados grupos privilegiados. Entretanto, apesar dos significados distintos, ambos os conceitos têm um objetivo em comum: desarticular as configurações universalizantes e dominantes vinculados à noção de conhecimento cartesiano tradicionalmente entendida como base dos saberes científicos hegemônicos (ou como Vico chama, a sabedoria dos doutos). Se a metáfora possibilita uma “intervenção nos padrões de objetificação no mundo”, como menciona Haraway, e é o elemento central para a formação do conhecimento humano na narrativa viquiana, me parece clara sua centralidade para o entendimento dos mecanismos pelos quais se configura a relação do sujeito com o mundo ao seu redor. Desse modo, a experiência do choque, fundamental para a superação dos instrumentos de controle embutidos na consciência após o advento das grandes cidades, surge como uma chave de leitura valorosa para refletir sobre os modos de intervenção da atividade poética-metafórica na contemporaneidade.

Conclusão

Neste trabalho busquei traçar um percurso que parte da aparição do *éclair* no poema *A uma passante*, de Charles Baudelaire, que atravessa a metáfora viquiana do raio de Jove, e que toca o caráter simbólico da serpente-relâmpago teorizado por Aby Warburg, de forma a expandir as possibilidades de leitura a respeito do choque, seus significados, relações com a ideia de sabedoria poética e as implicações de tal debate para a reflexão crítica sobre as questões culturais próprias de nosso tempo. Ainda que que temas tão vastos não possuam respostas definitivas e fechadas, acredito que a partir da articulação entre as leituras paradigmáticas propostas nesta dissertação, camadas de significações possíveis para a compreensão da experiência do choque e para a sabedoria poética foram propostas. Pelo vínculo demonstrado entre os tópicos aqui presentes, penso ser possível apontar Charles Baudelaire como um representante singular da ideia de sabedoria poética na modernidade, e a experiência do choque representada no poema *A uma passante* como elemento central para os princípios da concepção poética-metafórica do mundo articulada por Giambattista Vico. Aby Warburg, por sua vez, surge como uma relevante chave de leitura para pensar as formas metafóricas de pensamento com seus relatos sobre os *pueblos*, e para pensar os diferentes modos de reflexão sobre a história humana.

Compreendendo a curiosidade como o princípio que nos desperta interesse pelo desconhecido, vimos que o choque é o impacto, ou susto, causado por algum elemento do mundo que rompe as barreiras da consciência formadas em resposta aos estímulos característicos da modernidade – ou que nos afeta quando tal barreira não está plenamente formada na consciência, como é o exemplo dos gentios e das crianças na narrativa de Vico. Essa dinâmica demonstra-se fundamental para o surgimento das metáforas dentro da história viquiana e para o ímpeto humano de buscar na lógica poética os modos de responder às perguntas sobre o mundo que fundamentam o nosso entendimento sobre a vida de modo geral. Os estudos sobre as metáforas, analogias, correspondências e símbolos como modos de articulação do pensamento testam, cada uma a sua maneira, os limites dos conceitos formados a partir da lógica cartesiana e sua centralidade para o conhecimento humano. Daí a importância de um entendimento sobre a noção de sabedoria poética. Esta, que é o modo de

conexão entre o homem e o mundo através da articulação poética-metafórica, configura um contraponto importante a chamada “sabedoria dos doutos”, ou a sabedoria hegemônica dentro das ciências modernas. Aliado a isso, os diferentes modos de compreensão da história humana através da sabedoria poética e de uma historiografia não-linear, a partir da permanência de determinadas imagens que surgem em contextos diferentes com novas cargas de significação, questionam as ambições de totalidade de um certo pensamento historiográfico moderno e possibilitam um outro olhar para o passado. Tais perspectivas parciais sobre o entendimento humano a respeito do mundo podem contribuir para a desarticulação de certos universalismos dentro das estruturas contemporâneas dos saberes. Dessa forma, as noções de sabedoria poética e de saberes localizados se atravessam na medida em que ambas debatem, a partir de propostas diferentes, outras formas de refletir sobre a formação do conhecimento humano e os modos de relação entre o sujeito e o mundo, sendo a experiência do choque um fator crucial para que tal contraponto ao conhecimento cartesiano seja configurado na poesia moderna.

Com isso, vimos que é na curiosidade humana e na capacidade de agenciar as correspondências poéticas necessárias para uma visão sensível das particularidades da existência do outro que habitam as condições para a experiência do choque na modernidade. Há margem para pensarmos na capacidade imaginativa do sujeito e na sua configuração através do objeto artístico a possibilidade de penetração do choque no cotidiano. Atravessando as fraturas de um tempo fragmentado e possibilitando a sobrevivência de imagens efêmeras. Como o raio que nos desperta a existência do outro em um nível de conexão primordial. Fantástico como os mundos criados por uma criança brincando de Deus, hipnotizante como uma passante caminhando na rua.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da prosa**. Tradução, prefácio e notas de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.

_____. **O Anjo Melancólico**. In: O Homem sem conteúdo. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

BASTOS, Cassiano Machado Tavares. **Baudelaire no Idioma Vernáculo**. Rio de Janeiro: São José. 1963.

BAUDELAIRE, Charles. **A Rainha das Faculdades**. Tradução de Livia Cristina Gomes. Belo Horizonte: Chão da Feira, Coleção Caderno de Leituras, n. 84, 2018.

_____. **As Flores do mal**. Edição bilíngue. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. **As Flores do mal**: O amor segundo Charles Baudelaire. Tradução Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 2003

_____. **As Flores do mal**. Tradução de Fernando Pinto do Amaral. Lisboa: Assírio & Alvim, 1992.

_____. **As Flores do mal**. 2ª ed. Edição bilíngue. Tradução de Fernando Pinto do Amaral. Lisboa: Assírio & Alvim, 1993.

_____. **As Flores do mal**. Tradução de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Max Limonad, 1981.

_____. **As Flores do mal**. Tradução de Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio d'água, 2003.

_____. **Flores das “Flores do mal”**. Tradução de Guilherme de Almeida. São Paulo, Editora 34. 2010.

_____. **O Governo da Imaginação**. Tradução de Livia Cristina Gomes. Belo Horizonte: Chão da Feira, Coleção Caderno de Leituras, n. 94, 2019.

_____. **O Spleen de Paris**: pequenos poemas em prosa. Tradução de Alessandro Zir. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2016.

_____. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. Org. De Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica**. Org. e Prefácio de Márcio Seligmann-Silva, Tradução de Gabriel Valladão Silva, 1ª Edição, Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

_____. **Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire**. In: Baudelaire e a modernidade. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. **Sobre o conceito de História**. Tradução e org. de Adalberto Muller e Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Alameda, 2020.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BLUMENBERG, Hans. **Paradigmas para una metaforologia**. Trotta Editorial: Madrid, 2003.

_____. **Teoria da Não Conceitualidade**. Tradução de Luiz Costa Lima. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

CANDIDO, Antonio. **Os primeiros baudelairianos**. In: A educação pela noite. São Paulo: Ática, 1987.

DE MATTOS, Claudia Valladão. **Arquivos da memória**: Aby Warburg, a história da arte e a arte contemporânea. Rio de Janeiro: Revista Concinnitas, v. 2, n. 11, p. 130–139, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro, Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FALEIROS, Álvaro. **Retraduções de As Flores do mal**: uma viagem entre Brasil e Portugal. Florianópolis: Cadernos de Tradução (UFSC), v. 38, p. 26-53, 2018.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário da língua portuguesa**, 2ª edição, Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1986.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Vigiar e Punir**: Nascimento da prisão. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, Vozes, 1987.

HARAWAY, Donna. **Saberes localizados**: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. Tradução de Mariza Corrêa. Cadernos Pagu, Campinas, SP, n. 5, p. 7–41, 2009. Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1773>. Acesso em: 29 nov. 2023.

MEIRELLES, Ricardo. **Les fleurs du mal no Brasil: traduções**. 2010. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-18102010-102721/>. Acesso em: 04 mar. 2025.

NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração Intempestiva**: Sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida. In: Escritos sobre a história. Rio de Janeiro: Ed. Puc-Rio; São Paulo: Loyola, 2005.

RICOTTA, Lúcia. **Mundos de naturezas e outridades em atravessamentos da literatura e das artes com a antropologia**. 2019. Disponível em: <https://www.unirio.br/escoladeletras/mundos-de-naturezas-e-outridades-em-atravesamentos-da-literatura-e-das-artes-com-a-antropologia/view>. Acesso em: 12 de março de 2025.

SAMMER, Renata. **Augusto de Campos: poesia de invenção e metamorfose do signo**. Belo Horizonte: Aletria, v. 27, n. 1, p. 397-416, 2017.

_____. **Os Caracteres Poéticos de Giambattista Vico**. São Paulo: Editora Unifesp, 2018.

SPIGA, Debora. **O instante revolucionário da Jetztzeit**. João Pessoa: Aufklärung Revista De Filosofia, v. 8, n. 1, p. 59-74. 2021.

TAVARES, Otávio Guimarães. **Um corpo sem fim**: A obra de Walt Whitman como corpo limitado, corpo em expansão, corpo fragmentário. Brasília: Texto Poético, v. 7, n. 10, p. 39-59. 2013

TEIXEIRA, Felipe Charbel. **Aby Warburg e a pós-vida das Pathosformeln antigas**. Ouro Preto: História da Historiografia, n. 5, p. 134-147, 2010.

VERAS, Eduardo. **A poesia incógnita**: elementos para um estudo da poética do Spleen de Paris. Campinas: Remate de Males, v. 37, n. 1, p. 93-116, 2017.

VICO, Giambattista. **Princípios de (uma) Ciência Nova (acerca da natureza comum das nações)**. Tradução e seleção de Antonio Lázaro de Almeida Prado. 2ª edição. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

WARBURG, Aby. **Imagens da região dos índios pueblos na América do Norte**. In: Histórias de Fantasma para gente grande. Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 182-237.

WHITMAN, Walt. **Folhas de Erva**. Tradução de Maria de Lourdes Guimarães. Lisboa: Relógio d'Água, 2010.

WOOLF, Virginia. **“Objetos sólidos”**. In: Contos Completos. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2005.