



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

ESCOLA DE LETRAS

CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS – BACHARELADO

**ENTRE RAIOS E CHOQUES: A METÁFORA E A FORÇA DISRUPTIVA
NA MODERNIDADE**

GABRIEL ELIAS SILVEIRA

**RIO DE JANEIRO
OUTUBRO DE 2021**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

ESCOLA DE LETRAS

CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS – BACHARELADO

**ENTRE RAIOS E CHOQUES: A METÁFORA E A FORÇA DISRUPTIVA NA
MODERNIDADE**

GABRIEL ELIAS SILVEIRA

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à banca examinadora como um
dos requisitos para obtenção do Grau de
Bacharelado em Letras, realizado sob
orientação da Prof.^a Dr.^a Lúcia Ricotta
Vilela Pinto.

**RIO DE JANEIRO
OUTUBRO DE 2021**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

ESCOLA DE LETRAS

CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS – BACHARELADO

Entre raios e choques: a metáfora e a força disruptiva na modernidade

Por

Gabriel Elias Silveira

Trabalho de Conclusão de Curso

BANCA EXAMINADORA

(Prof.^a Dr.^a Lucia Ricotta Vilela Pinto)

(Prof.^a Dr. Gustavo Naves Franco)

**RIO DE JANEIRO
OUTUBRO DE 2021**

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Lúcia, pelo apoio nos momentos de dúvida. Obrigado por me permitir partilhar contigo esses meses de trabalho, e por tudo que me ensinou no percurso.

Ao meu Pai, Adroaldo, pelo apoio nos momentos de dificuldade. Obrigado por nunca medir esforços, e por sempre surgir, como um super-herói, quando mais preciso do senhor.

E à minha mãe, Elsa, pelo apoio, carinho, confiança, amizade e incentivo em absolutamente todos os momentos da minha vida. Aguardo o dia em que a língua portuguesa desenvolverá alguma palavra capaz de exprimir tudo que você representa. Enquanto esse momento não chega, espero que se contente com essa simples dedicatória, e com a certeza de que tudo que faço é por você.

RESUMO

O presente trabalho busca na noção de choque existente no poema *A uma passante*, de Charles Baudelaire, a representação simbólica/metafórica da capacidade humana de abstração do pensamento, e suas implicações para o entendimento do indivíduo em relação ao mundo . Busca-se entender as condições de existência do choque a partir de Walter Benjamin bem como a partir da crise histórica apontada por Giorgio Agamben, ao referir-se à incapacidade do homem moderno em conectar-se com sua cultura e seu passado. Nesse contexto, o choque surgirá como o elemento disruptivo que possibilita uma nova percepção sobre o comum da vida cotidiana. Entendo que há um atravessamento claro entre a forma como o *éclair* - ou o choque - surge na poesia baudelairiana e a abordagem de Giambattista Vico sobre o raio de Jove como mito de origem da espécie

Busco mobilizar em "correspondências", "símbolo" e "figura", noções que enriqueçam a compreensão da metáfora, pois o uso metafórico da linguagem e do choque podem ser entendidos como disrupção dos padrões de pensamentos hegemônicos na modernidade.

PALAVRAS-CHAVE: metáfora; raio; choque; sabedoria poética; modernidade.

ABSTRACT

This monograph study addresses the notion of *éclair* by Charles Baudelaire to the symbolic/metaphorical representation of the human capacity of abstract thinking and its implications for the individual's understanding of the world he inhabits. It aims the comprehension of Walter Benjamin's conception of shock as well the historical crisis pointed out by Giorgio Agamben when referring to the inability of modern man to connect with his culture and past. In this context, shock will emerge as the disruptive element that enables a new perception of the common elements of everyday life. I understand that there is a clear similarity between the way the *éclair* - or the shock - appears in Baudelaire's poetry and Giambattista Vico's approach to Jove's thunder as a myth of the origin of the species

I seek to mobilize in "correspondences", "symbol" and "figure", notions that enrich the understanding of metaphor, as the metaphorical use of language and shock can be understood as relevant elements for a disruption of hegemonic thought patterns in modernity.

KEYWORDS: metaphor; thunder; shock; poetic knowledge; modernity.

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

Charles Baudelaire

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p.09
1. O CHOQUE	
1.1 Significações diversas: de que se trata o choque?.....	p.13
1.2 O poeta mundano e o período de transição.....	p.16
1.3 Pensando o <i>éclair</i> a partir de suas traduções.....	p.19
1.4 Crise na modernidade e a automatização da vida.....	p.22
2. O RAIIO	
2.1 Correspondências, metáforas e o princípio da história.....	p.27
2.2 O raio de Jove.....	p.31
3. O RELÂMPAGO	
3.1 Os pueblos e as máscaras.....	p.34
3.2 A metáfora como origem do ser.....	p.41
CONCLUSÃO	p.45
REFERÊNCIAS	p.48

INTRODUÇÃO

O presente trabalho nasceu da pesquisa de Iniciação Científica desenvolvida por mim junto à Prof^ª. Lúcia Ricotta em vínculo com o projeto “Mundos de Natureza e Outridades em Atravessamentos da Literatura e das Artes com a Antropologia”. Teve duração de 2019 a 2020, e de 2020 a 2021, período no qual debruicei-me sobre um corpo teórico de leituras que apontavam para a crise gerada na modernidade pela incapacidade de compreensão de outras culturas enquanto universos complexos dotados de particularidades, tema caro à pesquisa de Ricotta. Nesse sentido, interessei-me por dar rendimento ao *éclair* que aparece no poema *A Une Passante*, originalmente publicado em 1860 na revista *L'artiste* e, depois, incluído na segunda edição de *Les Fleurs du Mal*, em 1861. Minha ideia era partir de uma consideração de que o *éclair* pudesse ser concebido como símbolo poético disruptivo de alguns padrões de pensamentos. Como o *éclair* poderia ser ou se constituir como uma figura metafórica crítica ao aspecto universalizante da episteme moderna. Essa foi uma questão importante para mim. Não senti necessidade de me especializar em Baudelaire ou em sua poesia e fortuna crítica (até porque seria impossível numa graduação), embora tenha lido bastante seus poemas durante o curso de Letras da Unirio. Acredito que entender o *éclair* do poema como uma figura da ruptura e, portanto, do despertar para outras formas de pensamento e vizinhanças com o outro ou com o novo na modernidade, me levaria a um percurso interessante.

Nesse sentido, busco no primeiro capítulo da presente proposta entender o *éclair* através das definições dicionarizadas de “choque”, termo utilizado e elaborado por autores como Walter Benjamin e Giorgio Agamben em referência ao efeito causado pela “passante” no eu-lírico do poema. No texto benjaminiano *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire* (1989) e em *O Anjo Melancólico* (2012), 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. Nesse sentido, o texto de

Benjamin nos ajuda 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, 1989, p.197).

Giorgio Agamben, por sua vez, entende que tal deslocamento é necessário ao homem moderno devido à “perda da transmissibilidade da cultura” que, segundo pensa, nada mais é do que a 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 mesmo discorre sobre o tratamento feito na poesia baudelairiana a respeito das multidões parisienses, pontuando exemplos em textos do autor sobre o momento de transição poética vivenciado pelo mesmo. 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.

No segundo capítulo, demonstro como a aparição de figuras relativamente marginalizadas nos textos de Baudelaire - em especial em *A uma passante*, onde nos deparamos com uma figura de luto, sombria tempestuosa - vincula-se a uma concepção metafórica da linguagem próxima do que Giambattista Vico denomina de sabedoria poética. Nesse sentido, pretendo relacionar a problemática viquiana da

origem da linguagem humana à proposta do *éclair* baudelariano enquanto elemento disruptivo da modernidade. Para tanto, me apoio nas elaborações de Renata Sammer sobre os *Os Caracteres Poéticos de Giambattista Vico* (2018). O debate proposto pela autora a respeito da hierarquização das figuras de linguagem na tradição da poesia clássica e a crítica de Vico sobre tais imposições abre margem para pensar em atravessamentos possíveis entre o poeta francês e o filósofo italiano. Como podemos ver na seguinte citação de Joseph A. Mazzeo, resgatada por Sammer, “A poética das correspondências (...) 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” (SAMMER, 2018, p.118-119). A autora complementa: “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.119).

Baudelaire, de forma semelhante a Vico, não vê nas figuras controversas tratadas em seus poemas seres menos dignos da abordagem poética do que as musas clássicas, isso por que todas as metáforas são “extraídas” do mesmo lugar. Nesse ponto, chama a atenção a semelhança entre o raio de Jove trabalhado por Vico e o *éclair* de Baudelaire. 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.68). 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 “a abertura da mente humana” na modernidade de forma semelhante a que Vico entende ter ocorrido com o raio de Jove no início dos tempos.

O terceiro capítulo concentra-se na crítica de Aby Warburg a uma civilização técnica que abandonou as possibilidades de comunicação da humanidade com o simbólico. A teoria do simbólico esboçada 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 nos índios pueblos durante sua viagem aos estados do Novo México e do Arizona, no ano de 1896, e que, segundo Warburg, tem um “modo de pensar com ar de fábula”. A pesquisa de Ricotta é retomada enquanto elo de união dos temas debatidos até então através da capacidade da autora em reunir em sua pesquisa um referencial abrangente sobre a problemática da universalização do pensamento moderno. O choque baudelairiano, o raio de Jove e a teoria do simbólico de Warburg são considerados então 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 com essa “curiosidade natural” tida como central para o desenvolvimento da humanidade.

1. O CHOQUE

1.1 Significações diversas: de que se trata o choque?

Tendo em vista o objetivo deste texto de trabalhar o *éclair* baudelairiano como uma nova possibilidade de relação do indivíduo com os outros e com o mundo na modernidade, através da articulação metafórica do entendimento humano, penso que, antes de expandirmos as possíveis leituras do *éclair* ou adentrarmos na obra de Baudelaire, seja necessário partir do zero, considerar os sentidos básicos dos termos dos quais trato aqui, para uma melhor compreensão do tema. O *éclair* que menciono refere-se à “luz”, “raio” ou “relâmpago” - dependendo da tradução - e é comparado à a transeunte que figura no poema *A uma passante*. Para nomear o efeito que tal personagem causa no poeta que a observa, Walter Benjamin e Giorgio Agamben utilizam em seus respectivos textos críticos o termo “choque”, por entenderem que a aparição constitui um trauma ou um abalo emocional do eu-lírico do poema. Acredito que seja útil, nesse ponto, olharmos as definições dicionarizadas do termo como forma de adentrarmos nas suas significações básicas. O dicionário Michaelis de língua portuguesa, em sua versão online, apresenta dez definições possíveis para a palavra **choque**, sendo as oito primeiras:

- 1 Colisão violenta entre dois corpos (ambos em movimento ou um deles em movimento e o outro em repouso); impacto, embate, concussão.
- 2 Resultado dessa colisão, que é, em geral, um impacto ou abalo brusco.
- 3 Embate violento entre forças militares inimigas.
- 4 Luta violenta ou feroz (entre pessoas ou animais).
- 5 Forte antagonismo; conflito, oposição.
- 6 Alteração súbita de ordem mental ou emocional; desequilíbrio psíquico causado por uma grande e inesperada emoção (acidente, morte etc.); comoção, abalo.
- 7 Efeito produzido pela passagem de uma corrente elétrica através de qualquer parte do corpo (do homem e do animal), o qual consiste em uma estimulação repentina dos nervos ou em uma contração convulsiva dos músculos, acompanhada de uma sensação de concussão, e que pode resultar em dano físico e até na morte; choque elétrico.
- 8 MED Estado agudo de desequilíbrio fisiológico, como resultado de um processo de descompensação dos mecanismos de controle e regulação do organismo, em virtude de impossibilidade de oferecer reação adequada para um estímulo para o qual não está preparado.

(DICIONÁRIO MICHAELIS, 2021)

Entre definições mais abrangentes, como as de número 1, 2 e 5 e outras centradas nos saberes de campos específicos, como é o caso da número 8, somos introduzidos, com uma simples palavra, a uma rede de significados ampla, que para além das particularidades da língua portuguesa, demonstra a complexidade da comunicação humana e sua infinita recursividade. Isso ficará mais claro ao analisarmos como autores de outras nacionalidades tratam o tema do choque em seus estudos, de modo a possibilitar uma leitura cruzada com as outras definições levantadas nesse capítulo. Mas antes de expandirmos a análise, é necessário focar nos significados básicos apresentados até então. As duas primeiras definições apelam para uma ideia de choque físico, ou seja, uma "colisão violenta entre dois corpos", e suas consequências diretas, no caso, "um impacto ou abalo brusco". Tal leitura corporal, que é carregada com um tom de violência nas definições três e quatro, vinculadas, respectivamente, à cenas de embates militares e físicos, é amenizada nas definições cinco e seis, onde somos introduzidos à noção de choques – ou embates – intelectuais e emocionais. A sutileza na 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 das passagens mais paradigmáticas sobre a ação do choque por Freud foram resgatas por Walter Benjamin no ensaio *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire*, e dialogam com a dicotomia abordada acima. Isso por que, como demonstra Benjamin, Freud se debruça sobre como a consciência busca prevenir-se da ação traumática dos choques, de forma a evitar uma constante sucessão de traumas. Benjamin se interessa pela questão enquanto ponto chave 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 lugar propício a estímulos psíquicos constantes, em diferentes níveis. 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. 1989, p. 183).

Segundo Benjamin, 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. A ruptura dessa barreira seria, dessa forma, a própria definição de choque que aparece no item oito do dicionário Michaelis. Benjamin afirma que, para a teoria psicanalítica, o susto tem seu significado “na falta de predisposição para a angústia”, e podemos imaginar que, tendo em vista a potencialização dos estímulos característica das grandes cidades, não haveria outra forma de agir em sociedade preservando as reservas de energia mencionadas por Freud a não ser adotando reações automatizadas e uma certa melancolia generalizada. Este é o quadro em que se formam as multidões na Europa do séc. XIX, e, nesse contexto, é inevitável o distanciamento vislumbrado por Benjamin entre as multidões e a poesia tradicional. Afinal, qual o apelo que um poeta lírico pode ter frente a uma era acostumada ao *spleen*? É nesse cenário que, segundo Walter Benjamin, 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 ação do choque no habitante das grandes cidades.

1.2 O poeta mundano e o período de transição

Considerando a relevância de Baudelaire para a ideia de modernidade parisiense, é importante mencionar como se deu a relação do poeta com a situação poética de seu tempo. Nesse sentido, a passagem abaixo de Eduardo Veras em seu ensaio *A poesia incógnita: elementos para um estudo da poética do Spleen de Paris* (2017), nos ajuda a abordar como essa transição de momentos dentro da poesia parisiense permitiu a Baudelaire tratar as massas em seus versos – e em sua prosa – de forma inédita. 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”, e ao decidir continuar seu caminho sem ela, de forma clandestina, 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 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*, em que 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 clichê 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 identificada 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 o 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, põe em dúvida 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 do livro *Folhas de Relva* de Walt Whitman. Nele, 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 *Canto da Estrada Aberta*: “carrego – mulheres e homens – carrego-os comigo para onde/eu vá,/juro que para mim é impossível livrar-me deles,/dêles estou recheado e em troca eu os recheio” (WHITMAN, 1964, p. 81). Diferente do eu-lírico baudelairiano, 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. Além da diferença na abordagem poética utilizada por Whitman e Baudelaire, também é importante frisar como os ambientes retratados por ambos os autores são distintos. Enquanto Whitman retrata com frequência em sua obra imagens da natureza e um certo distanciamento dos grandes centros urbanos, Baudelaire, por sua vez, situa sua obra em meio ao caos da metrópole parisiense.

1.3 Pensando o *éclair* a partir de suas traduções.

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 *A Uma Passante*, presente no *Flores do Mal*, uma configuração importante para os sentidos do choque enquanto ruptura drástica e dramática que produz a emergência de outras conexões.

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! (1944)

Em seus versos, Baudelaire retrata uma figura sombria, “alta e sutil”, que ao passar pelo poeta causa tamanho efeito e distinção. Esta figura, efêmera e impactante como um raio, é metaforicamente simbolizada pelo termo *éclair*. O termo, traduzido por Guilherme de Almeida como “brilho” na edição publicada em 1944 pela editora José Olympio, sob o título *Flores das Flores do mal*, encontrou em outros tradutores significados distintos que explicitam a dificuldade de apreensão da palavra, tão fugaz quanto a própria “passante” vislumbrada pelo poeta. Vejamos alguns a seguir. Em 1958, foi publicada na coleção Clássicos Garnier, da Difusão Européia do Livro (DIFEL), a edição de *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,, e alguns pontos chamam a atenção na escolha de palavras para a terceira estrofe de *A uma passante*: “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?” (1958)

O *éclair*, antes tido como um simples “brilho”, aqui é entendido enquanto um relâmpago, aliando a 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 à 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 edição integral publicada em 1985 pela Nova Fronteira com a tradução de Ivan Junqueira. “Que luz... e a noite após! – Efêmera beldade/ Cujos olhos me fazem nascer outra vez,/ Não mais hei de te ver senão na eternidade?” (1985).

A menção do *éclair* enquanto uma “luz” torna o termo mais sutil em relação à tradução anterior, Ainda que nessa versão a utilização da palavra “que” no início da terceira estrofe funcione como uma forma de intensificar a reação do poeta frente à “luz”, termo escolhido para representar o *éclair*, é visível uma suavização do tom em relação à tradução anterior. 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 último exemplo, utilizo a tradução do português Fernando Pinto do Amaral, publicada em 1992 pela editora Assirio & Alvin. “Um raio... e depois noite! – Efêmera beldade/ Cujos olhos me fez renascer tão de súbito,/ Só te verei de novo na eternidade?” (1992)

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. 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, 1989, p.197).

Ou seja, a passante representa a “força energética externa e destrutiva” (BENJAMIN, 1989, 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 “nascer outra vez”.

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 os versos de Whitman, em especial no seu poema *Corpo Elétrico*, do *Folhas de Relva*. “Eu canto o corpo elétrico,/as tropas daqueles a quem eu amo me cincham como eu os cincho,/não me deixarão livre até que eu vá com êles, responda a êles/ e os descorrompa, e os carregue ao máximo com o carregamento da alma” (WHITMAN, 1964, p. 39). Ao “cantar” o corpo, tão vivo e tão vinculado ao mundo ao seu redor, Whitman dá margem à interpretação de um eu-lírico como um ser em sinergia com a vida, em puro êxtase “infantil” com o mundo que o rodeia. Um corpo 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: “O macho não é mais nem menos do que a alma, êle também está no seu lugar,/ êle também é todo qualidades, é ação e fôrça,/ o fluxo do universo conhecido nêle se encontra” (WHITMAN, 1964, p. 43). O poeta em *Folhas de Relva* 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. Durante o 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.

1.4 Crise na modernidade e a automatização da vida.

Baudelaire, em uma abordagem menos idílica, não recorre a musas tradicionais, elevadas e divinas enquanto objeto de adoração, porém, a uma figura “toda de luto”, que caminha em meio à multidão banal das ruas parisienses, simbolizando, como em diversos outros poemas, sua capacidade de “iluminar”, como um “sol negro”, as imagens marginais indignas dos moldes de Apolo. Também há semelhanças entre o encantamento exercido por essa figura sobre o poeta e a ideia de amor abordado por 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 arrebatou o poeta. Não há ali um desejo em 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 do luto como um sublime banal das ruas encarnado na passante baudelairiana de Paris.

É importante pontuar que, por mais que se faça um esforço na poesia baudelairiana para abranger as possibilidades temáticas dessas figuras “marginalizadas”, a abertura que se vê é claramente limitada a um ponto de vista ainda extremamente canônico e eurocêntrico da literatura. Essa contradição pode ser vislumbrada desde a cisão existente entre Baudelaire e as multidões apontadas por Veras, em que o poeta considera-se internamente distinto dos demais. Assim sendo, os paradigmas clássicizantes de hierarquias sociais que poderiam ser superados naquele momento de transição do séc. XIX ainda estavam presentes nos pilares da modernidade e só viriam a ser verdadeiramente contrapostos dentro da literatura com a participação ativa de autores e autoras negros e periféricos, capazes de, por meio de suas próprias palavras, dar o tratamento literário adequado às suas respectivas vivências. É necessário um olhar crítico quando se delimita os pontos de atuação de autores como Baudelaire, entendendo a sua importância histórica na quebra de determinados pressupostos literários, e sua influência em poetas de gerações seguintes, mas sem dotá-los de um caráter

revolucionário completamente alheio às suas reivindicações de renovação poética..

Ainda gostaria de mencionar a estranheza íntima com que o poeta se confronta quando é arrebatado pela figura da passante . Essa estranheza é comparável ao encanto da criança frente ao novo, tema abordado por Baudelaire no ensaio *Sobre a modernidade*: “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 e com o vocabulário necessário para exprimir o encantamento pelo novo, pelo estranho íntimo. 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. Repisando os termos desse ensaio, pode-se dizer que tal limitação não existe para a criança. Sem a exposição de 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 sem maiores preocupações. A busca por essa capacidade de encantar-se com as figuras é o que move o poeta a observar o mundo, na tentativa de, por meio do choque, deleitar-se com algo da mesma forma que uma criança o faria sem maiores dificuldades.

Outro aspecto interessante a respeito da figuração do choque em *A Uma Passante* é considerado por Giorgio Agamben em *O Anjo Melancólico*, no qual o autor discorre sobre a beleza estética enquanto elemento fundamental para o choque. Tal beleza não remeteria às noções clássicas da estética grega, mas a um conceito vinculado à “epifania instantânea e inapreensível” (AGAMBEN, 2012, p. 116). Agamben propõe o choque como o “centro do próprio trabalho” artístico na medida em que o mesmo representaria uma “força de colisão” em meio a perda de transmissibilidade da cultura na modernidade (AGAMBEN, 2012, p. 116). Desta forma, é possível pensar a arte, como diz o autor, “enquanto último liame que ainda une o homem ao seu passado”

(AGAMBEN, 2012, p. 116). O texto também aborda questões similares às abordadas por Veras em sua análise a respeito da queda da auréola em Baudelaire. Agamben entende a mudança de concepção artística na modernidade a partir da ideia de “destruição da autoridade” da obra, algo que retoma noções benjaminianas presentes em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, em que o autor trata da “perda da aura” na obra de arte na modernidade a partir de sua produção em massa.

A concepção moderna da beleza estética, segundo Agamben, reivindica e habilita um papel de representatividade para o choque, que irá produzir efeitos sobre a própria inteligibilidade histórica da poesia, tendo em vista a alteração na forma dos padrões de produção e de recepção do objeto artístico. Sem a “aura” de solenidade da obra 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 o de “auréola”, presente no *Spleen de Paris*, além, é claro, da própria influência da reprodução em massa apontada por Benjamin na disseminação da poesia baudelaireana 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 baudelaireanos nos jornais parisienses. Textos esses portadores da “força de colisão” citada acima, e consequentemente do elemento fundamental para a recuperação da noção de experiência supostamente perdida na modernidade - no caso, o 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 a articulação do frenesi característico das metrópoles às duas dimensões: a da vivência e a da 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” e o de “experiência”. 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, 1989, p. 180). 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 conexão dele com a arte. Nesse sentido, é possível pensar o choque representado no poema de Baudelaire enquanto essa conexão entre o indivíduo e o mundo, e o impacto que essa percepção sobre o outro traz à consciência anestesiada pelas grandes cidades.

Benjamin ainda 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, 1989, p. 178). É visível o atravessamento dessa noção de resgate com o passado através de um objeto externo que nos pega de surpresa e nos transporta de súbito ao passado com a noção 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 pequeno bolo como objeto externo capaz de engendrar as associações da imaginação, em *A Uma Passante* a figura externa que, ao ser observada

pelo poeta, transporta sua mente a um novo modo de perceber o mundo, é a transeunte.

2. O RAIO

2.1 Correspondências, metáforas e o princípio da história.

Se vimos até o presente momento como a capacidade de conectar-se à figuras e memórias distantes através de uma espécie de “gatilho” externo está diretamente ligada ao *éclair* em Baudelaire e à *mémoire involontaire* de Proust, é necessário que pensemos que outros termos utilizados pela fortuna crítica baudelairiana podem oferecer novas perspectivas sobre a ação do choque. Nesse sentido, penso que o conceito de correspondências, como trabalhado por Walter Benjamin em *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire* pode oferecer possibilidades de leituras relevantes. Benjamin discorre sobre o termo a partir do poema *Correspondências* presente em *As Flores do Mal*. Vejamos a tradução de Ivan Junqueira para as duas primeiras estrofes:

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, podendo ser entendido aqui como associação analógica entre os elementos - os sons, as cores e os perfumes -, 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 que impregna a palavra “memória”, para Benjamin, as correspondências “não são dados históricos, mas da pré história”(BENJAMIN, 1989, p. 218). Diferentemente da impressão 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, 1989, 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.

O sentido “pré-histórico” das correspondências pode significar uma noção de vínculo que seja mais primordial do que uma simples memória que vincularia o poeta, o mundo e os seres que o habitam. 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* (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:

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 poéticas. 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. 118-9)

Aqui, as correspondências são referenciais do chamado “fundo da analogia universal”, ou seja, das figuras, objetos e seres que compõem a existência e que, portanto, podem ser referidos e vinculados na linguagem humana através de metáforas e analogias. 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 marginalizadas pelo cânone clássico é representativa de um trabalho poético da linguagem livre de uma hierarquia tradicional. 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 imagéticas da tradição e que depois será analogicamente representada como *éclair*.

Ao longo do ensaio, Sammer aprofunda a discussão sobre as hierarquias imagéticas referentes às “classes de objeto” a partir da “metaforologia”, ou o estudo das bases metafóricas da linguagem. Para isso, a autora introduz a noção da metáfora viquiana do “raio de Jove”. Segundo a autora, em *Ciência Nova*, Vico utiliza o termo em sua abordagem sobre a origem da capacidade do homem de metaforizar e articular os acontecimentos naturais ao seu redor. A narrativa utilizada no mito viquiano é apresentada através de um regime histórico que se configura circularmente, nos movimentos de *corso* e *ricorso*, ou seja, da história enquanto um ciclo composto de três eras, a era dos deuses, a dos heróis e a dos homens - e de uma quarta, a era responsável pela manutenção do ciclo mediante a decadência dos elementos estabelecidos anteriormente – uma época sem época, marcada pela barbárie e pela ferocidade. Todas essas etapas se sucederiam a partir de uma providência divina responsável por moldar os caminhos dos homens desde sua condição de gentios – os gigantes, como Vico denomina. Os gentios, em suas condições primitivas de vida, tendo como únicos recursos seus instintos e impulsos naturais, teriam sido subjugados pelos fenômenos da natureza, dotados proporções divinas sob o olhar gentio, e assim, sob o signo de Jove, seria dado o início da era dos deuses. Marcada pela comunicação em hieróglifos miméticos ao mundo corporal, mudos e refêns de onomatopeias, essa época representaria a origem do aparato linguístico desenvolvido nas épocas 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. Na segunda era, denominada como era dos heróis, temos a figura de Hércules como símbolo do caráter desbravador desse homem que deixaria as cavernas e sairia ao mundo com a intenção de moldá-lo. A língua seria de base simbólica, com referenciais bélicos (SAMMER, 2018, p.113) e com uma abrangência maior que a da primeira era. Já a terceira era seria a dos homens, em que a razão assumiria o comando das relações, a língua epistolar (SAMMER, 2018, p.113) seria posta em prática no sentido da comunicação vulgar da vida e finalmente haveria a ruptura entre a sabedoria poética e a sabedoria dos doutos. O *ricorso*, ou seja, o reinício de tudo, seria marcado pelo

apodrecimento (SAMMER, 2018, p.50) dos povos que os conduziria a uma barbárie da reflexão (SAMMER, 2018, p.51), em que mesmo após alcançar a plena consciência, se deixaria levar pelos instintos dos primitivos e fariam “das cidades selvas”. Aqui há a figuração do caráter moral próprio das figuras religiosas, em que Jove simbolizaria a possibilidade de conservação da vida em sociedade ao refletir sobre os costumes civis sua vontade divina, cuja providência seria algo inserido no imaginário coletivo dos homens como um dicionário mental universal.

Essa ideia de uma divisão da história em três grandes períodos não surge somente em Vico, mas é algo presente desde os egípcios até Heródoto. Porém, diferente de uma visão puramente especulativa, Vico fundamenta a partir dessa abordagem histórica uma “ciência da fantasia” e a “cultiva na sabedoria moderna”, de forma que os temas aqui trabalhados devem ser pensados de acordo com as questões próprias de seus contemporâneos.

A partir dessa abordagem histórica da humanidade através de uma perspectiva poética da língua, Vico coloca a capacidade humana de metaforização do real como elemento primordial da cultura e da língua. A metáfora é entendida, segundo Sammer, como "antídoto eficaz contra a cristalização do conhecimento". A autora prossegue: “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” (SAMMER, 2018, p.75). Porém, essa divergência em relação ao conceito puramente cartesiano de pensamento objetivo, que pressupõe um “estado final” do discurso filosófico puramente ‘conceitual’ não significa que existe em Vico uma contrariedade absoluta à sua existência.

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. 81)

2.2 O raio de Jove

Na filosofia viquiana, os raios vislumbrados pelos gigantes no céu durante as tempestades teriam causado tal assombro que aqueles seres atribuíram suas origens à divindade das tempestades representada por Jove –, e a partir dali teriam entrado nas cavernas e iniciado seu processo de conversão em homem. Dessa forma, Vico utiliza a figura de Jove como marco inicial da capacidade de metaforização, na medida em que seria justamente a imagem do raio de Jove engendrada pela mente desses primeiros homens, capaz de transformar esses raios celestes em uma divindade, o elemento formador da espécie humana. Além disso, podemos notar como o ímpeto do homem de projetar atributos físicos e emocionais humanos em suas divindades também se faz presente no exemplo dos gentios com os raios e trovões, numa tentativa 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 lúdicos de Vico conectando as primeiras palavras às onomatopeias dos raios de Jove - “ele [Jove] incita as onomatopeias ‘pá’, ‘pí, pí’, que dão origem à palavra ‘pai’” (SAMMER, 2018, p. 105) -, há a própria carga metafórica dos termos presentes na língua humana até os dias de hoje, onde utilizamos da nossa capacidade de abstração para explicar coisas complexas à partir de suas semelhanças com outras .

Essas questões abordadas anteriormente demonstram por si só uma vivacidade da língua que a desvencilha de qualquer possibilidade de rigidez conceitual imaginável, mas, para realmente nos aprofundarmos no debate entre metáfora e conceito, precisamos retomar as considerações de Blumenberg resgatadas por Sammer. Blumenberg aborda o que ele chama de “metaforologia” enquanto um estudo da atividade metafórica da comunicação 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. 75)

Apesar de ver em Vico um precursor da 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. 77), ou seja, afirmando que a abordagem de Vico renega à metáfora um lugar distante da vida presente ao utilizá-la enquanto elemento de formação. Porém, tal perspectiva é contraposta por Sammer no mesmo parágrafo, quando diz de forma explícita que “Vico não ‘tomba’, pura e simplesmente, em um ‘esquema cartesiano’”. O trecho a seguir define de forma precisa o entendimento da autora 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. 81 e 82)

Além de continuar ativa na idade dos homens, a metáfora poética, por ser algo originária, e não apenas ornamental, 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, 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. Vico precede Baudelaire na abordagem da criança enquanto um ser dotado de um olhar fascinado pelo mundo ao comparar esse homem primitivo – ou como dito por Vico, gentios – com a criança, que confere ao mundo proporções mágicas e por vezes, divinas à realidade do cotidiano. Trago a seguinte passagem de Vico mencionada por Sammer: “como crianças do nascente gênero humano, acreditaram que o céu não

estaria mais acima do que a altura dos montes (como ainda agora as crianças o creem pouco mais alto do que os telhados das suas casas)” (SAMMER, 2018, p. 105). E é justamente na figura do raio que a metaforização irá encontrar seu caráter teológico, sendo Júpiter – ou Zeus – sua representação divina (VICO, 2005, p 216). Criado pelos gentios como resposta às perguntas criadas instintivamente perante o desconhecido, a figura de Júpiter iria subjugar a humanidade perante o estigma da fé devido ao seu poder sobre os trovões – assim como Thor e Susanoo fariam em outros espaços. É curioso apontar como essa noção de humanidade que parte de um princípio lúdico de metaforização do mundo difere do conceito cartesiano do pensamento, o qual pressupõe um entendimento objetivo da existência. É demarcada então uma diferenciação clara entre a chamada “sabedoria poética” frente à “sabedoria dos doutos”.

3. O RELÂMPAGO

3.1 Os pueblos e as máscaras.

Os conceitos de metáfora abordados por Giambattista Vico em *Ciência Nova* ganham novos contornos a partir da proposição de leitura articulada no texto *Leitura-encruzilhada da metáfora em Vico e da figura em Auerbach*, de Clara Maria Rosan Silva. Nele, a autora trabalha com o método de interpretação figural de Eric Auerbach em diálogo com a concepção metafórica viquiana. Para introduzir o assunto, é feito um percurso histórico sobre a utilização dos termos desde a origem da metáfora, sua definição aristotélica canônica, e a utilização em esferas religiosas do chamado “método figural”. Para entendermos a que tal termo se refere, vejamos como Silva o caracteriza a partir da abordagem de Eric Auerbach, e a diferenciação feita entre o conceito de “figura” e “símbolo”.

Como afirma Silva, “o símbolo é uma interpretação da vida e originalmente (...) da natureza”, ao passo que “a forma figural é uma interpretação histórica e, originalmente, segundo Auerbach, uma interpretação textual” (SILVA, 2019, p. 14). A autora resgata uma citação de Auerbach contida no ensaio *Figura* (1997) que sintetiza a relação entre os termos: "O símbolo deve possuir poder mágico, a figura não; a figura, por outro lado, deve ser histórica, mas o símbolo não" (SILVA, 2019, p. 14). Tal resumo é uma introdução à ideia de símbolo, e o vincula à atuação metafórica do raio de Jove no livro *Ciência Nova*, na medida em que o mesmo é tratado na obra de Vico como uma construção mitológica da origem da vida a partir dos fenômenos da natureza. Entretanto, os fenômenos da natureza no exemplo mitológico de Vico, ou seja, os raios e trovões que despertaram nos primeiros homens as noções religiosas e o medo da providência divina - Jove - responsável pela execução dos raios, representam o marco zero da espécie humana. Tal princípio não se refere apenas a sua constituição física e biológica - Vico afirma que a mudança que se dá nos corpos dos gentios ao adquirir a “justa corporatura” (SAMMER, 2018, p.66) humana é repercussão direta da ação do raio de Jove - mas também em sua formação cultural, na medida em que a metáfora engendrada pelos gentios ao associar os raios nos céus à uma figura divina configura o início da

linguagem humana e da capacidade metafórica do homem, que só a partir de então passaria a ter sua jornada historicizada. É possível entender que ambos os conceitos abordados por Auerbach - símbolo e figura - possuem vínculos indissociáveis com a metáfora do raio de Jove viquiano. Isso porque há no termo não apenas uma carga religiosa de explicação da vida a partir de um mito, mas também uma noção histórica de origem da linguagem a partir da metáfora.

Vejam como o conceito de “figura” é desenvolvido e aprofundado pelo historiador da arte Aby Warburg em seu *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 os estados do Novo México e Arizona. e os possíveis vínculos desses rituais com tradições do paganismo primitivo de outros pontos do globo. Para demonstrar tal vínculo, Warburg relata uma viagem que empreendeu ao território dos *pueblos* no ano de 1896 e comenta particularidades sobre a cultura dos índios das quais foi testemunha, e outras das quais tomou conhecimento através do relato de terceiros. Dentre essas particularidades, as que mais chamam a atenção são os rituais de 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 de divindade do raio não está no medo de uma punição divina, 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. Segundo o autor, “os dançarinos e o animal vivo formam uma unidade mágica”, de forma que, durante o rito, os índios 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)

Outro ponto encontrado em Warburg que se vincula às questões trabalhadas por Vico aparece no trecho em que o autor discorre sobre a utilização por parte dos nativos de imagens simplificadas em objetos de cerâmicas e que em determinada medida passam a ser compreendidas enquanto uma forma preliminar de escrita. Segue a imagem mencionada por Warburg, bem como o trecho selecionado:



Mulher *puebla* com jarro de cerâmica. Fotografia de Aby Warburg.

Essa imagem dá uma visão geral das peças de cerâmica. Aqui vocês veem um dos traços característicos do estilo da ornamentação dos pueblos. Esse estilo praticamente põe a nu o esqueleto do fenômeno, decompondo a ave em suas partes essenciais de modo a convertê-la em uma abstração formada heraldicamente. A ave torna-se hieróglifo, que já não é feito para ser visto, mas lido. Temos um grau intermediário entre a imagem do real e o signo, entre a imagem realista do espelho e a escrita. Nesse gênero de tratamento ornamental dos animais é possível ver de imediato como tal maneira de ver e de

pensar pode levar à escrita simbólica por imagens. (WARBURG, 2015, p. 189)

De forma semelhante ao que acontece em Vico, em que a linguagem tem origem na reprodução mimética de sons, como no exemplo do surgimento da palavra “pai”, e sua associação à significados diversos através da metáfora, em Warburg, a origem metafórica da língua está ligada à uma noção do signo enquanto abstração do que antes era simples representação direta do objeto. Por meio da referenciação direta de imagens, e sua simplificação para a leitura comum, a sabedoria poética aparece enquanto elemento primordial de comunicabilidade e da própria atividade religiosa. Isso porque os hieróglifos voltam a ser mencionados enquanto parte do arcabouço de conhecimento dos povos nativos em outros momentos do texto, como sua utilização em momentos dos rituais animistas.

O texto de Warburg condensa o que viria a ser chamado de “teoria do simbólico”, ou seja, a noção de que o distanciamento exemplificado pelo símbolo é peça fundamental para uma relação de “vínculo espiritualizado entre o homem e o mundo ao redor” (WARBURG, 2015, p. 234). Ao se debruçar sobre o rito da serpente, o que está em jogo, segundo Warburg, é muito mais do que uma simples aproximação sensorial mais crassa com o animal, mas a busca pela sua superação (WARBURG, 2015, p. 233). Essa relação marcada pela “aproximação mágica impulsiva” e que se encaminha ao “distanciamento espiritualizante” sintetiza a teoria do simbólico. A reivindicação de Warburg pela distância é compreensível pelo tempo em que o autor viveu, no qual foi testemunha dos horrores da primeira guerra mundial já em idade adulta, e presenciava a tecnologia da época expandir-se em conjunto com um nível de destruição ímpar. Porém, é curioso notar como essa noção de distanciamento entendido como central em Warburg para a noção de símbolo, em Agamben – e porque não, em Baudelaire – é vista enquanto sinônimo de amor.

Com o advento das grandes cidades e das novas tecnologias, Warburg pressentia a perda da capacidade do homem de estabelecer o chamado “distanciamento espiritualizante”, e portanto da própria noção de compreensão simbólica do mundo. 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).

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 segue 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, 1989, p. 176). Tais ambientes são, dessa forma, contrários à própria capacidade humana em agenciar os elementos simbólicos e metafóricos que - como demonstra Warburg - são tão comuns para determinados povos indígenas, alheios a tais centros urbanos. O autor problematiza no texto a infiltração cultural junto aos *pueblos* realizada pelo governo estadunidense e, anteriormente, pela igreja católica, que impõe às crianças nativas uma educação padronizada comum. 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). A menção final à “poesia” enquanto algo diretamente ligado ao modo simbólico de pensamento pueblo reforça a ideia de tais abstrações imagéticas enquanto algo central para a construção do exercício poético.

Os diferentes termos de símbolo, metáfora, figura, correspondência, quando

utilizados em suas possíveis articulações e vizinhanças, expressam os limites e as possibilidades múltiplas de pensamento e de simbolização que a linguagem humana ganha em confronto com outros mundos e naturezas culturas - seja o do Jove, seja o do sublime banal do éclair, seja o da disposição infantil ou seja o do ritual da serpente.

3.2 A metáfora enquanto origem do ser.

Podemos ver como algumas caracterizações referentes ao uso da metáfora são aprofundadas no texto de Silva quando a mesma distingue a “metáfora por identidade” (SILVA, 2019, p. 19) da metáfora por analogias. Ela recorre à seguinte citação de Sammer: “Desse modo, a metáfora estabelece relações de identidade, assim produzindo significados unívocos, e não análogos” (SAMMER, 2018, p. 146). Esse poder inventivo da metáfora como um elemento gerador de sentidos é associado por Sammer, como a própria Silva aponta em seu texto, a uma chamada “estética da surpresa”. Segundo Sammer, tal procedimento foi prescrito por teóricos do Barroco, de forma 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. 80).

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. Migrando para a forma uma forma teológica mais hegemônica, a ideia poderia ser traduzida na seguinte passagem: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus”. Uma citação de Sammer utilizada por Silva (SILVA, 2019, p. 19) para representar a ação que esse tipo de metáfora instiga no indivíduo tem especial valor para este trabalho na medida em que explicita um vínculo claro entre vários temas abordados até então. “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. 148). Se “o susto produzido pelo trovão” perante os primeiros homens é, como aponta Silva, o fator determinante para o surgimento da língua, não parece exagero pensar no choque enquanto resposta instintiva frente à uma ruptura de um quadro de pensamento de pensamento causada pela metáfora. O raio vislumbrado pelos gigantes

no início dos tempos é semelhante ao que surgiu nas ruas de Paris no séc. XIX.

É na busca por esses elementos disruptivos da sabedoria poética que se encontram algumas das motivações da pesquisa *Mundos de naturezas e outridades em atravessamentos da literatura e das artes com a antropologia*, de Lúcia Ricotta. Nela, a autora busca investigar as dimensões do outro em trabalhos artísticos capazes de constituir um mundo de natureza divergente do olhar universalizante tradicionalmente adotado pelos campos mais engessados dos estudos etnográficos. Ricotta utiliza-se de uma citação de Michel Foucault em *O Filósofo Mascarado* (2008) na qual o autor trabalha a ideia de “curiosidade” enquanto uma forma de “inquietação”, ou seja, uma “prontidão para achar estranho e singular o que existe à nossa volta”, caracterizando assim esse ímpeto de ruptura perante um status quo do pensamento, um “deslocamento crítico em relação aos hábitos mentais da racionalidade cognitiva da filosofia e pensamento”. 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”, e é buscando um tipo de obra capaz de deslocar o caráter normativo das nossas visões de mundo que a autora recorre a nomes como Maria Martins, Guimarães Rosa e Clarice Lispector, através de uma análise aprofundada de suas respectivas expressões artísticas.

Tanto essa “curiosidade” referida por Foucault, quanto a dimensão de um estudo antropológico a partir de uma investigação crítica sobre as naturezasculturas, identificada nos três artistas citados, possuem similaridades claras com os estudos conduzidos por Lévi-Strauss a partir de sua atuação como etnógrafo, trazendo à discussão a relevância do “trabalho de campo” enquanto forma de análise dos elementos constituintes do ser. Claro que, em um momento inicial, enquanto a própria dinâmica dos estudos etnológicos tomava forma e eram estabelecidos os princípios que guiariam esse ramo da antropologia, Lévi-Strauss, assim como outros pioneiros, por vezes aproximava-se de uma visão cosmopolita kantiana redutora frente às inúmeras particularidades características dos povos estudados. Porém, mesmo antes da superação desses ecos colonialistas e da publicação de *Tristes Trópicos*, obra seminal para a etnografia, Lévi-Strauss já contribuía para o desenvolvimento da área ao fundar bases teóricas que posteriormente seriam repensadas por autores como Eduardo Viveiros de Castro.

Embora não fosse um etnógrafo, a noção de uma investigação sobre as

características básicas constituintes dos habitantes das grandes cidades, pautadas em um trabalho de campo, não era alheia a Charles Baudelaire. “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. Baudelaire também exemplifica através da noção de choque exatamente a inquietação foucaultiana resgata por Ricotta, ao trabalhar com figuras e ambientes mundanos em seus textos, e trazer ao centro da atividade poética as multidões parisienses. O *flâneur* está sempre disposto a encontrar o que há de mais singular dentro da figura mais comum.

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.119). Ou seja, não haveria como dissociar ambos. Em termos metafóricos, poderíamos dizer que a Metáfora, Poesia e o Homem estão ligados pelo cordão umbilical. 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, é a do trecho a seguir:

A analogia aparece tanto entre os primitivos quanto nas grandes civilizações do começo da história, reaparece entre os platônicos e os estóicos 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. 119)

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 um resgate histórico do caráter contraditório da poesia lembrado por Paz, e da potência subversiva da metáfora herdada dos escritos viquianos. Os estudos de Vico claramente transcendem as instâncias filosóficas, abarcando elementos literários, históricos, filológicos e antropológicos em seus escritos. Isso porque a metáfora tratada na Ciência Nova é elemento crucial no desenvolvimento do pensamento humano pelo seu papel central na comunicação humana, e, portanto, no modo pelo qual entendemos o mundo em que vivemos.

CONCLUSÃO

Neste trabalho busquei traçar um percurso que parte da aparição do *éclair* em *A uma passante* de Charles Baudelaire e atravessa a metáfora viquiana do raio de Jove e o simbólico da serpente-relâmpago teorizado por Aby Warburg de forma a expandir as possibilidades de leitura a respeito do choque, seus significados, implicações para o indivíduo e relevância teórica para as questões culturais próprias de nosso período histórico. Ainda que temas grandiosos como estes não possuam respostas diretas e claras, acredito que é na articulação entre perspectivas distintas que reside o valor de tais debates.

Como vimos na abordagem de Walter Benjamin e de Giorgio Agamben sobre a figuração do *éclair* no poema baudelaireano, o choque, em última instância, representa um abalo psíquico enfrentado pelo indivíduo a partir de um gatilho externo, capaz de romper com as barreiras da consciência. Em uma sociedade automatizada, onde as grandes cidades são repletas de estímulos constantes devido ao desenvolvimento tecnológico e as multidões de transeuntes, é função da consciência prevenir a ação do choque na tentativa de resguardar o que Freud chama de “reservas de energia” do indivíduo, de forma que os espantos causados pelas metrópoles não configurem um estado de exaustão constante. Vimos que Agamben entende que, na modernidade, há uma cisão do homem com sua cultura e com seu passado na medida em que a reprodução em massa do objeto artístico corresponde à chamada perda da “aura”, ou seja, a perda de seu caráter unitário e portanto da concepção de valor cultural clássico. O autor aponta como alternativa a essa cisão a experiência do choque como agente disruptivo dessa modernidade, onde o objeto de arte através de uma nova concepção de beleza estética recuperaria o vínculo perdido entre o homem e sua cultura. Agamben aponta que em Baudelaire essa beleza disruptiva é representada na figura da transeunte em *A Uma Passante* - de aparência sombria e de luto, que destoa dos modelos idílicos da poesia clássica -, ao surgir como uma “epifania instantânea e inapreensível”. Uma figura efêmera como um raio que, com um simples olhar, altera a forma do poeta de conectar-se ao mundo.

Percebemos como a noção de choque ganha novos contornos a partir da leitura

da metáfora do raio de Jove no livro *Ciência Nova*, de Giambattista Vico. Nele, o autor propõe um mito de origem da humanidade a partir do espanto - ou do choque - causado nos “seres gentios” - ou seja, no homem primitivo - pelos raios e trovões. A partir dos raios, os gentios engendraram a primeira metáfora, ao imaginar que sua origem seria de uma providência divina - Jove. Assim, eles projetaram suas próprias formas e concepções da realidade nesse Deus e deram início a submissão religiosa que os acompanharia desde então. De forma semelhante ao procedimento em que o choque opera em Baudelaire, onde ele é causado por um raio - um *éclair* - metafórico, representado pela transeunte, que atinge o poeta e transforma sua percepção momentaneamente, em Vico o raio metafórico que atinge os gentios e altera sua relação com o mundo é representado pelo raio de Jove, a primeira metáfora tida como marco zero da espécie humana. Se na mitologia viquiana o choque causado pelo raio de Jove nos homens primitivos dá origem ao conceito de humanidade, em Baudelaire o choque do *éclair* é a possibilidade de conexão com o outro que rompe o *spleen* da modernidade.

Observamos como a utilização de termos como correspondências, figura e símbolo enriquecem nossa percepção sobre a ideia de metáfora, em especial na abordagem feita por Aby Warburg a respeito dos povos nativos da região do Arizona e do Novo México chamados “pueblos”. A partir de sua forma de pensar “com ar de fábula”, como denominada por Warburg, entendemos como a metáfora e em especial os “espaços de reflexão” propostos pelo autor podem conceber padrões de vida em comunidade e de relações com o meio ambiente divergente do que vemos nas metrópoles. E na menção ao ritual animístico da serpente-relâmpago, ou seja, da serpente enquanto um símbolo mitológico primordial que é representado como um relâmpago, percebemos atravessamentos entre o mito de Vico e a religião dos pueblos, com uma diferença fundamental: enquanto a deferência por Jove entre os gentios dava-se pelo medo das tempestades e dos raios, entre os povos pueblos o raio surge enquanto símbolo de socorro divino frente à seca. Os rituais da serpente clamam pelas tempestades e pela água, e é essa necessidade básica que faz surgir a religiosidade “pagã” dos nativos.

Vimos que é na curiosidade humana e na capacidade de agenciar as correspondências artísticas necessárias para uma visão sensível das particularidades da existência do outro que habita as condições para a experiência do choque na

modernidade. Há margem para pensarmos nas possibilidades de comunicação dos anseios da arte como forma de expressão da capacidade imaginativa do homem. Como o raio que nos desperta a existência do outro em um nível de conexão primordial, fantástico como a imaginação de uma criança brincando no jardim, hipnotizante como uma passante caminhando na rua.

REFERÊNCIAS:

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.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do mal*. Edição bilingue. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *As flores do mal*. Tradução de Fernando Pinto do Amaral. Lisboa: Assirio & Alvin, 1992.

_____. *As flores do mal*. Tradução de Jamil Almansour Haddad. São Paulo: Clássicos Garnier, Difusão Européia do Livro, 1958.

_____. *Flores das “Flores do mal”*. Tradução de Guilherme de Almeida. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.

_____. *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. (Coleção Leitura).

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 temas em Baudelaire*. In: *Charles Baudelaire um lírico no auge no capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Encontros: Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2008.

CHOQUE. In: *MICHAELIS: Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. UOL, 2021.

Disponível em:

<<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/choque>>.

Acesso em: 02 de out. 2021.

HARAWAY, Donna. *O Manifesto das Espécies de Companhia: Cães, Pessoas e a*

Outridade Significante. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2003.

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. A constelação espacial das cenas de origem em *Scènes de la Nature*, de Ferdinand Denis. REVISTA USP, São Paulo, n.91, p. 112-124, 2011.

_____. Mundos de naturezas e outridades em atravessamentos da literatura e das artes com a antropologia. 2019 (mimeo).

SAMMER, Renata. Os Caracteres Poéticos de Giambattista Vico. São Paulo: Editora Unifesp, 2018

SILVA, Clara Maria Rosan. Leitura-encruzilhada da metáfora em Vico e da figura em Auerbach. Disponível em: <http://www.unirio.br/escoladeletras/tcc_clara_rosan>. Acesso em: 05 de setembro de 2021.

VERAS, Eduardo. A poesia incógnita: elementos para um estudo da poética do Spleen de Paris. Remate de Males, Campinas, (37.1): pp. 93-116, Jan./Jun. 2017.

VICO, Giambattista. Ciência Nova. Tradução de Jorge Vaz de Carvalho. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

_____. Princípios de (uma) Ciência Nova: acerca da natureza comum das nações. 3ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Os Pensadores)

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

WHITMAN, Walt. Folhas de Relva. Seleção e tradução de Geir Campos, Ilustrações de Darcy Penteadó. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964