

A CULTURA DO TRAUMA NO ROMANCE
THE CULTURA OF THE TRAUMA IN THE NOVEL

Renan SALMISTRARO¹

RESUMO: O artigo busca reavaliar as possibilidades da narrativa na cultura moderna, uma cultura baseada na experiência do choque. Para isso, coloca em evidência dois ensaios contraditórios de Walter Benjamin: “Sobre alguns temas em Baudelaire” e “O narrador”. A questão fundamental é discutir por que Benjamin, no primeiro ensaio, considera *As flores do mal* um exemplo possível da poesia lírica na sociedade moderna, ao passo que no segundo ensaio não vê qualquer possibilidade para a continuidade da narrativa.

Palavras-chave: Charles Baudelaire; Walter Benjamin; choque; poesia lírica e narrativa.

ABSTRACT: The article seeks to reassess the narrative possibilities in modern culture, a culture based on shock experience. For this, highlights two contradictory trials of Walter Benjamin: “Some motifs in Baudelaire” and “The Storyteller”. The key issue is to discuss why Benjamin in the first test considers *The flowers of evil* one possible example of lyric poetry in modern society, while in the second test does not see any possibility for the continuity of the narrative.

Keywords: Charles Baudelaire; Walter Benjamin; shock; lyric poetry and narrative.

I

Em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Benjamin descreve Baudelaire como o poeta que encontra uma forma de fazer com que a poesia lírica mantenha contato com a experiência do leitor. Esse Baudelaire seria consciente de que seu público não tinha mais uma experiência que o tornasse capaz de desfrutar da poesia lírica. Era então preciso encontrar uma forma de fazer com que a poesia lírica mantivesse contato com a experiência desse público. O caminho escolhido por Baudelaire, segundo Benjamin, foi buscar se apropriar da “verdadeira” experiência, “a experiência inóspita, ofuscante da época da industrialização em grande escala” (BENJAMIN, 1994, p. 105). Ao invés de explorar a poesia como um exílio desta realidade, Baudelaire teria sido um dos primeiros a explorar a fenda que o real abre no mundo simbólico da cultura.

¹ Doutorando em Teoria e História Literária, pela Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP; Bolsista Capes.

Benjamin situa Baudelaire num momento em que é preciso dar-se conta da crescente “atrofia da experiência”. Para caracterizar esse momento, ele distingue dois tipos de experiência: a *Erfahrung* (experiência real sem intervenção da consciência), que é da ordem da memória involuntária proustiana, e a *Erlebnis* (vivência, evento assistido pela consciência), que é a vivência descontínua e imediata do indivíduo isolado, que diferentemente da primeira não se acumula nem se prolonga. Essa experiência fragmentada, a *Erlebnis*, seria aquela que caracterizaria o público de Baudelaire.

Para esclarecer o quanto a *Erlebnis* é avessa à experiência poética, Benjamin recorre a *Recherche* de Proust e a *Além do princípio do prazer* de Freud, pois ambos indicam o corpo como o lugar da *Erfahrung*, a experiência duradoura. Para Proust, essa experiência é despertada por um gosto, uma sensação, uma posição, um tropico. Freud segue a mesma linha ao afirmar que o consciente é incompatível com qualquer traço mnemônico, por ser uma proteção contra estímulos. O registro de choques ameaça a energia do organismo vivo, por isso a partir do momento em que o choque traumático rompe a proteção do consciente contra os estímulos, o evento se repete (através dos sonhos, por exemplo) como uma tentativa do organismo de recuperar o controle sobre o estímulo.

O evento traumático então seria registrado no “acervo das lembranças conscientes”, naquele campo que Proust definiu como memória voluntária, ligada ao intelecto. Benjamin conclui que o choque é estéril para a experiência poética por não ser registrado como uma impressão mnemônica, no campo da memória involuntária, o que permitiria resgatar a *Erfahrung*. A questão de Benjamin então é como fundamentar a poesia lírica numa época em que o choque tornou-se a norma.

Nesse ponto Baudelaire surge como o poeta da conscientização estética. Ele reconheceria, segundo Benjamin, a necessidade de evitar a autonomia do estético, a favor de uma poesia deliberadamente histórica, centrada na experiência. Ou seja, Baudelaire num primeiro momento teve que emancipar-se da *Erlebnis*, para impedir que a presença constante do choque inviabilizasse a experiência verdadeira, a *Erfahrung*. O seu próximo passo foi assimilar esse processo à própria criação artística.

A imagem do choque em Baudelaire, para Benjamin, está intimamente relacionada ao contato com as massas urbanas, embora Benjamin reconheça a multidão como um tema inato ao romance, não à poesia lírica (idem, p. 114). Mas em “O narrador”, ele renega ao romance a possibilidade de representação da *Erfahrung*. O romance seria o gênero da era moderna, na qual o narrador não está mais presente, uma vez que a pobreza da experiência na modernidade forma indivíduos incapazes de dar ou de receber conselhos. Na concepção de Benjamin, o romancista é a encarnação desse indivíduo solitário que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações. Logo o narrador do romance nada teria em comum com o narrador da tradição oral, pois seria incapaz de falar exemplarmente seja de sua própria experiência seja da experiência dos outros.

Na distinção que faz em “O narrador” entre o romancista e o poeta épico (cuja narrativa estaria mais próxima da tradição oral), Benjamin sublinha que a era do romance é marcada pela reminiscência, a *Eingedenken*, que está ligada à *Erlebnis*. Para ele, o narrador “funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração”, enquanto o romancista deixa apenas reminiscências, sem encontrar um herdeiro. Por isso, Benjamin concorda com Lukács, que vê no romance “a forma do desenraizamento transcendental”.

Ao se considerar a relação entre a *Erlebnis*, a vivência a partir da qual Baudelaire consegue redefinir a poesia lírica para que ela continue possível, e a *Eingedenken*, a reminiscência do romancista que apontaria a impossibilidade da narrativa na era do romance, é possível identificar um paradoxo na posição de Benjamin. A redenção pela catástrofe, que ele admite ao poeta lírico, através da figura de Baudelaire, é negada ao romancista. Em um texto Benjamin apresenta *As flores do mal* como uma obra lírica de grande influência, em outro pensa as leis do romance como sinal da impossibilidade da narrativa nos tempos modernos. É preciso analisar mais de perto esta ambivalência para entender até que ponto o choque, que caracteriza a experiência tanto de Baudelaire quanto do romancista, é de fato indício do fim da narrativa ou seria expressão da necessidade de encontrar outras formas de narrar.

III

A autoridade do narrador vinha da sociedade tradicional, ao passo que a autoridade do romancista vem do trauma. Benjamin descreve a figura do narrador como aquele que viaja, trazendo de longe inúmeras experiências para contar, mas é também aquele que ganha a vida em seu país, inserido numa tradição (idem, p. 199). Identifica então dois tipos fundamentais na origem de duas famílias principais de narradores: o camponês, mestre sedentário, e o marinheiro comerciante, aprendiz migrante.

Não é por acaso que Benjamin retoma a *Teoria do romance* de Lukács, que apresenta a épica como pertencente a um mundo homogêneo, no qual não existem “o real tormento da procura e o real perigo da descoberta”, enquanto que o mundo do romance perdeu a totalidade; nele o homem descobre o abismo em si mesmo, pois é a única substância enquanto todo o resto é reflexão. Para Lukács, o romance é a expressão legítima desse “desabrigo transcendental” do homem moderno, cujo destino não está mais vinculado ao futuro de uma comunidade, como acontece na épica. Num mundo abandonado por Deus, o homem está sozinho em busca de si mesmo (LUKÁCS, 2000, p. 89).

O homem desamparado que o jovem Lukács identifica no romance moderno está exposto às mesmas condições de vida traumática que o homem da multidão que Benjamin analisa nos poemas de *As flores do mal*. Benjamin relaciona a vivência do transeunte na multidão à vivência do operário com a máquina: a ação de ambos é “autônoma e coisificada”. Na multidão, o homem está em isolamento em meio à infinidade de rostos desconhecidos. Isolado, ele se aproxima da mecanização. O operário, por sua vez, é uma peça do meio de trabalho, não um sujeito que o controla. Além disso, a manufatura promove o “adestramento da produção”, de modo que a execução de uma única tarefa nada tem do trabalho contínuo do artesão (BENJAMIN, 1994, p. 125).

É importante ressaltar que em “O narrador”, Benjamin afirma que as formas de trabalho manual permitiam a assimilação da narrativa, pois o ouvinte se esquecia de si mesmo enquanto manipulava continuamente os objetos de seu trabalho. Com a industrialização, o ouvinte é completamente apoderado pela forma de trabalho, organizada sob a necessidade de produção em larga escala. Por isso, Benjamin conclui que a narrativa pertence ao meio artesão

e é uma forma artesanal de comunicação. Nesse ensaio ele tem em relação às sociedades tradicionais o mesmo sentimento nostálgico do jovem Lukács na *Teoria do romance*. Contudo, no ensaio sobre Baudelaire ele é mais positivo quanto à possibilidade de representação artística numa sociedade traumática. Ele vê nos poemas de Baudelaire uma “presença secreta das massas”, traça um paralelo entre a experiência atemporal nos jogos de azar e a atitude do poeta “espoliado em sua experiência”, identifica nos olhos que veem sem ver a frustração de toda expectativa do olhar humano na sociedade moderna. São esses elementos que permitiriam a Baudelaire ser um poeta lírico numa época avessa à poesia lírica. Então por que Benjamin prefere defender a morte do narrador a pensar o romance como uma forma de narrativa moderna que permitiria a representação do choque na sociedade de massa e conseqüentemente a transformação da *Erlebnis* em *Erfahrung*?

IV

As décadas que antecedem a publicação de *As flores do mal* são marcadas pelo surgimento dos grandes romances da desilusão, que se debruçam sobre o fim do período heroico burguês, marcado pela queda de Napoleão, pela Restauração e pela revolução de julho. O mais significativo desses romances é *As ilusões perdidas* de Balzac, que descreve, através do infortúnio de um poeta lírico imerso no capitalismo desenvolvido, a frustração dos produtos ideológicos burgueses. Lucien, sem dúvida, é um personagem traumatizado, mas diferentemente de Baudelaire, ele não foi capaz de se fazer poeta na sociedade do choque. O Baudelaire de Benjamin vira as costas ao “lírico de auréola”, e assim pôde se inserir incógnito na multidão, levando sua própria desintegração ao nível da experiência. Já Lucien, o espírito puro da província, fracassa em Paris, primeiro como amante, depois como poeta e jornalista; acumula dívidas em virtude dos jogos de azar e testemunha a morte de sua jovem amante, Coralie. O destino do poeta lírico que se recusa a perder a auréola é retornar arruinado à província de onde saíra.

Mas da mesma forma que Lucien não triunfa sobre a catástrofe como faz Baudelaire, não será Balzac a encontrar no romance o método de inscrição do trauma presente em *As flores do mal*. Os personagens de Balzac representam as aspirações de uma classe. Lukács, no

ensaio “Balzac: *Les Illusions Perdues*”, é muito perspicaz ao notar que a real necessidade nesse romance é a ruína de Lucien em Paris, uma vez que a verdadeira ação do livro é o triunfo do capitalismo (LUKÁCS, 1965, p. 102). A ação de Lucien é apenas aparentemente individual, mas na verdade está imersa em todas as forças sociais que a cercam. Para Lukács, a *grandeza poética* de Balzac está nessa ampla capacidade de explorar o momento social geral. No entanto, nesse ensaio, Lukács já pensa Balzac como um “grande artista épico”, em termos hegelianos, o autor da epopeia burguesa.

Como artista épico, Balzac se insere na linhagem do narrador das sociedades tradicionais, como descrito por Benjamin. Esse narrador é incapaz de inscrever os choques numa dimensão artística. Com o desenvolvimento do capitalismo, o destino de Balzac como romancista passa a se confundir com o de Lucien como poeta lírico. A narrativa tradicional, por estar vinculada à transmissão de uma experiência coletiva, se estrutura a partir de ações que transmitem a moral de uma geração a outra. Balzac segue esse princípio quando submete o destino de seus personagens às necessidades do enredo, que no caso de *As ilusões perdidas* é a construção do ambiente de catástrofe que Lucien encontrará em Paris. Todos os elementos do enredo atendem a essa necessidade, como quando Lucien e Louise voltam-se as costas por perceberem que ambos são provincianos ou mesmo quando Coralie morre, deixando o jovem poeta e jornalista, já arruinado, absolutamente sozinho em Paris. O desfecho dessa catástrofe ocorre na província, quando Lucien, na iminência de cometer suicídio, encontra Vautrin, que lhe revela a lógica para triunfar na sociedade capitalista: a resignação. (Vautrin, o *deus ex machina* do narrador balzaquiano, compara a vida capitalista ao jogo: não se questiona as regras do jogo quando se senta à mesa para jogar.)

Contudo, em *As ilusões perdidas*, Balzac cumpre seu papel de grande romancista e é somente nessa condição (não como poeta épico) que ele se insere na linha do narrador tradicional, porque *As ilusões perdidas* é antes de tudo um romance da desilusão. Ou seja, ele revela a frágil estrutura da vida social, ao invés de reforçar os valores da coletividade. Mas Balzac se afasta daquele que será um dos atributos fundamentais do artista moderno para inscrever o trauma na experiência artística, atributo que inclusive está presente em Baudelaire: o individualismo. Na cultura do trauma, o papel central na narrativa é ocupado pelo personagem, que é quem incorpora a percepção do sujeito traumatizado.

Se por um lado a divisão do trabalho empobrece a experiência do operário, ela também acentua o surgimento de indivíduos diferentes, além de produzir atividades mecanizadas, carentes de aventura e diversidade, o que desloca o foco da narrativa para a vida cotidiana. A vida na multidão, por sua vez, expõe o cidadão urbano a uma maior variedade de modos de vida. Essas duas condições são indispensáveis para o desenvolvimento do romance moderno. Ele tende a acentuar o aspecto incompleto e mutável da vida moderna, inclusive em virtude das transformações incorporadas à vida das pessoas pela modernização, que altera não só a paisagem urbana como as formas de convívio social. Uma realidade tão diversa e instável não pode ser representada a partir de um repertório definitivo e universal como o da epopeia, das lendas ou dos contos de fada.

Entre as formas consagradas da antiguidade, foi o romance, até então considerado um gênero periférico, que conseguiu incorporar à sua forma a diversidade e mutabilidade da vida moderna. Como Benjamin bem observa em “O narrador”, o romancista é o indivíduo isolado que testa “os limites do incomensurável”. Ele deve vasculhar o sentido da vida em si mesmo, uma vez que esse sentido não é mais oferecido pela coletividade. A partir do momento em que as relações comunais tradicionais são enfraquecidas, o foco passa a ser a interioridade desse indivíduo isolado, bem como o caráter de suas relações sociais. Por isso, entre todas as categorias do romance, na modernidade o personagem torna-se a principal, pois a evolução do enredo e a visão de mundo presente no universo da narrativa dependem da relação entre os personagens.

V

Apesar do pessimismo presente em “O narrador”, Benjamin não é absolutamente avesso ao romance. Em “A crise do romance”, ele reconhece haver uma possibilidade de narrativa moderna, desde que haja uma restauração da poesia épica (perspectiva muito próxima à de Lukács em *O romance histórico*). Ele reconhece esse esforço em *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, o qual ele coloca na contramão de *Diário dos moedeiros falsos* de André Gide. Para Benjamin, o procedimento de Gide é a antítese da atitude épica, pois em sua busca do *roman pur* ele descartaria elementos narrativos caros à epopeia – como

a linearidade –, por um elemento mais intelectualizado que transformaria o romance em “intelectualidade pura”. Assim ele não seria capaz de reconhecer a dimensão externa da vida (BENJAMIN, 1994, p. 56). Na verdade, porém, podemos afirmar que o que Gide faz em *Os moedeiros falsos* (romance a respeito do qual o *Diário dos moedeiros falsos* é testemunha do processo de criação) é criar uma possibilidade de existência da narrativa na modernidade. Ou seja, ele incorpora a experiência do choque ao processo de criação artística. Trata-se, portanto, da mesma atitude que Benjamin celebra em Baudelaire.

No ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, a imprensa é descrita como um dos primeiros abalos na experiência, por se deter à informação, que está excluída, segundo Benjamin, do âmbito da *Erfahrung*. Em “O narrador” essa questão reaparece: a informação é descrita inclusive como inimiga do romance, embora o desenvolvimento da imprensa tenha permitido sua vinculação ao livro, fundamental para a grande disseminação do gênero na sociedade burguesa. Benjamin descreve a informação como a antítese da narrativa, primeiro por dedicar a atenção a acontecimentos próximos e insignificantes (enquanto a narrativa preserva o saber que vem de longe, de terras estranhas e de outras gerações); a informação tem ainda necessidade do plausível e da verificação imediata (avessos à narrativa); além disso, ela consiste em explicar os fatos (a narrativa, por sua vez, evita explicações); por fim, a informação é refém da novidade (já a narrativa deve ter algo de inesgotável).

Um aspecto da informação que Benjamin deixa de sublinhar é que ela aumenta a exposição do indivíduo ao choque, conseqüentemente contribui para a atrofia da experiência, ao passo que a presença constante do choque nas impressões aumenta a participação do consciente para proteger contra os estímulos. O êxito do consciente significa que as impressões não serão incorporadas à experiência, corresponderão na verdade a *Erlebnis* (idem, p. 111). Uma prática muito comum entre os romancistas desde a consolidação da imprensa é recorrer a fatos jornalísticos. Essa transformação do conteúdo da informação em tópico da narrativa demonstra o esforço do narrador moderno para resgatar a *Erfahrung*, a partir da *Erlebnis*. Aliás, é justamente esse esforço que leva Benjamin a falar da restauração da poesia épica em *Berlin Alexanderplatz*: “O princípio estilístico do livro é a montagem. Material impresso de toda ordem, de origem pequeno burguesa, histórias escandalosas, acidentes, sensações de 1928, canções populares e anúncios enxameiam nesse texto” (idem, p. 56). Seria essa montagem que, para Benjamin, faria explodir o romance, resgatando o caráter

épico da narrativa, pois a montagem estaria baseada no documento, isto é, na suposta dimensão externa.

Ora, essa montagem é a essência do *roman pur* de Gide. Em *Os moedeiros falsos*, ele coloca em jogo o procedimento pelo qual é mais conhecido: o *mise en abyme*. O eixo central do romance é a própria escrita do romance, pois os eventos e a organização do livro giram em torno da tentativa de Édouard de escrever o romance chamado *Os moedeiros falsos*. Mas ele nunca será capaz de chegar ao fim desse empreendimento. Gide explicita esse fato em seu *Diário*: “A verdadeira dedicação lhe é mais ou menos impossível. É um amador, um fracassado” (GIDE, 2000, p. 77). Desde o início, tanto no romance quanto no diário, fica claro que o *alter ego* de Gide é Bernard (que no *Diário* ainda se chamava Lafcadio: “Hesito há dois dias se farei Lafcadio contar o meu romance”, *idem*, p. 17). É ele quem recolhe trechos do diário de Édouard, cartas entre os personagens, episódios jornalísticos e os intercala com pequenas narrativas em terceira pessoa, que constituem esse belo romance anfíbio de Gide.

Benjamin ignora esse claro aspecto de montagem em *Os moedeiros falsos*, porque considera o *mise en abyme* uma intelectualização do romance que o afasta da realidade, isto é, daquilo que caracteriza a poesia épica – a saber, o reconhecimento das forças do mundo externo. Na verdade, o romance sobre o romance nada mais é do que expressão da consciência do romancista de que a realidade lhe escapa. O *mise en abyme* evidencia que o tema profundo do romance é a tensão existente entre o mundo real e o esforço para representá-lo. Por isso as reflexões sobre a forma romanesca no próprio romance estão longe de refletir um esteticismo barato. O confronto de cada romancista com a forma do romance que o antecede é consequência de seu combate primário com sua própria realidade. A escrita só se torna tema central do romance no momento em que o romancista encontra um abismo entre o mundo diante de seus olhos e o universo construído pelos romancistas que o antecederam.

Na modernidade, a narrativa assume no romance um aspecto titubeante, está cheia de lacunas, semelhante à repetição do evento traumático, característica constitutiva do indivíduo traumatizado. O romance, não a épica, pôde absorver em sua forma a experiência desse indivíduo moderno, que está mais exposto ao choque, pois para o romancista, a realidade *sempre* foi problemática, uma vez que, solitário, ele permanece às margens da tradição. Benjamin reconhece essa característica inata do romance quando afirma que todo romance

destrói o anterior, enquanto que o ouvinte da narrativa é ingênuo, sua imparcialidade visa conservar o que foi narrado. E mesmo que a *Erfahrung* na narrativa tradicional seja intermediada pela experiência do narrador, sua experiência individual nunca abala a coletiva, muito pelo contrário, seu valor está justamente em afirmá-la.

Todo romancista que se volta contra a forma anterior do romance revela seu esforço no sentido de aperfeiçoar o registro da experiência. O fato desse romancista não estar ligado à “pátria transcendental” não significa que ele não possua herdeiros, como afirma Benjamin. Ocorre que a transmissão entre um romance e outro não está preocupada em conservar os valores do mundo simbólico da cultura. O romancista, por estar voltado à experiência do indivíduo, é capaz de ver que entre a experiência humana e a sociedade, há sempre o choque. Isso significa que a maior preocupação de todo romancista é a inacessibilidade do real.

Se Benjamin não tivesse interpretado o *roman pur* de Gide como uma negação da realidade, ele teria visto no *Diário* elementos que permitem atribuir a Gide o mesmo elogio feito a Döblin. Os dois principais eventos de *Os moedeiros falsos*, por exemplo, são inspirados em fatos jornalísticos. No dia 16 de julho de 1919, Gide escreve em seu *Diário*:

Voltei a pegar esta manhã alguns recortes de jornal atinentes ao caso dos moedeiros falsos. Lamento não ter conservado um maior número deles. Eles são do jornal de Rouen (set. 1906). Creio que é preciso partir daí sem procurar por mais tempo construir *a priori*. (...) Trata-se de juntar isso [uma epígrafe ao primeiro capítulo] ao caso dos moedeiros falsos anarquistas dos dias 7 e 8 de agosto de 1907, – e à sinistra história dos suicídios dos escolares de Clermont-Ferrand (5 de junho de 1909). Fundir isso numa só e mesma intriga. (GIDE, 2000, p. 26-27)

Ao longo de todo o *Diário* Gide expressa a preocupação de estreitar os laços entre seu romance e a realidade social do período. Inicialmente pensa em retratar “os estados de espírito antes da guerra” (idem, p. 22). No dia 30 de julho de 1919, avança a possibilidade de escrever dois romances para poder situar os acontecimentos antes e depois da guerra. Enfim, trata-se de um homem marcado pelo seu tempo. E justamente por isso, como romancista, sentiu necessidade de voltar-se contra o método de Balzac. A submissão dos personagens ao enredo, a centralidade das ações, a linearidade dos eventos, tudo o que levou Lukács a aproximar o romance balzaquiano da épica, Gide tratou de desconstruir. Sua aspiração por um *roman pur* nada mais é do que um esforço de aproximar o gênero da realidade da qual é testemunha.

A estrutura de *Os moedeiros falsos* revela a estreita relação entre a realidade vivenciada por Gide e o modo como ele compreende o romance. Édouard, enquanto idealiza a escrita de *Os moedeiros falsos*, almeja escrever um romance sem conclusão, pois na vida “nada se resolve, tudo continua” (idem, p. 342). Ele também deseja explorar a inconsequência dos personagens, uma vez que a irresolução da vida revela que personagens constantes e criados em sequência são figuras “artificiais e construídas”. As duas maiores preocupações que Gide evidencia no *Diário*, no que concerne a estrutura de seu romance, envolvem justamente a questão do enredo e das personagens. A sua concepção do *roman pur* pressupõe um enredo descentralizado, sem uma intriga central a qual tudo converge. Para Gide, são as interrupções que “arejam o assunto e o penetram de vida real” (idem, p. 24). Essa concepção está diretamente relacionada ao modo como pensa a relação entre as personagens: pretende manter as personagens mais importantes no segundo plano, para pôr em evidência traços das personagens episódicas (idem, p. 72).

VI

Gide escreveu seu romance entre 1919 e 1925. Ou seja, no período imediato ao fim da Primeira Guerra, momento marcado pela superpopulação e pela miséria, quando uma Europa devastada buscou em regimes totalitários a reafirmação de sua força, o que reflete a profunda crise de legitimidade dos estados-nacionais. *Os moedeiros falsos* e o *Diário dos moedeiros falsos* são uma expressão absolutamente legítima do espírito dessa época, porque seguem aquele que talvez seja o único caminho para o narrador no mundo moderno: retratar a experiência dos indivíduos dilacerados pela vivência constante do choque.

Não é por acaso que a década de 1920, além de ser o período da profunda crise do romance realista, é também marcada por uma grande virada nos textos psicanalíticos. O psicanalista se afirma como uma figura que surge para legitimar a experiência retratada há séculos pelo romancista. Dois dos textos fundamentais de Freud são dessa época: *Além do princípio de prazer*, de 1920, e *Mal-estar na cultura*, escrito entre 1928 e 1930. No primeiro Freud introduz o conceito de “pulsão de morte”, que revela uma tendência “mais originária”, “mais elementar”, “mais pulsional” que o princípio de prazer, manifestada pela compulsão de

repetição. No segundo texto ele relata que a passagem do homem da natureza à cultura não esteve livre de sucessivos traumas, contrariando a visão romantizada que tanto Benjamin quanto Lukács desenvolvem a respeito das sociedades tradicionais.

Se Freud estiver correto em sua análise da pulsão de morte, jamais uma sociedade esteve livre da experiência do choque. Esta pulsão, explica Freud, é uma espécie de “impulso, inerente à vida orgânica, para restaurar um estado anterior de coisas”, isto é, a pulsão de morte visa reestabelecer o estado inicial da substância viva – a condição da matéria inanimada privada de energia. O instinto de morte, portanto, introduz em todo organismo vivo o conflito pulsional. Essa perspectiva leva Freud a definir a repetição (sistemática de certas experiências, pensamentos, ideias ou representações) como um processo típico do inconsciente. E essa repetição se dedica a repetir sobretudo os acontecimentos mais penosos e assustadores. Por isso, Benjamin está correto quando pensa a *Erlebnis* como uma experiência que vem de fora e traumatiza o indivíduo. Desse modo, o evento do choque retorna como uma tentativa do traumatizado de assimilar essa experiência desagradável.

Contudo, Benjamin ignora que a grande sacada de Freud em *Além do princípio de prazer* é considerar a compulsão à repetição “uma propriedade geral (...) da vida orgânica em seu conjunto”. Nesse caso ela surge desde o momento no qual o ser vivo é forçado a adaptar-se a novas condições de vida. Logo o primeiro grande trauma seria a transição da matéria inorgânica ao estado da vida orgânica. Dessa forma, não é espantoso que Freud encontre o pilar do complexo de Édipo numa tragédia grega ou que veja na *Monalisa* e no *Michelângelo* de Leonardo expressões de um recalque.

No fim dos anos 1920, Freud demonstra que o advento da cultura também foi um evento traumático. Em *Mal-estar na cultura* ele reforça sua tese de que as pulsões de agressão humanas colocam em risco a “sociedade da civilização”, cujo desenvolvimento “mostra o combate entre Eros e a morte, pulsão de vida e pulsão de destruição, tal como se desenrola no nível da espécie humana”. Ele deixa claro que a pertencença do homem à cultura é sempre problemático, uma vez que se caracteriza pelo declínio da felicidade, cuja contraparte é a elevação do sentimento de culpa.

Em *Os moedeiros falsos*, Gide revela ter consciência do quanto, devido às pulsões de agressão, a felicidade do homem está fadada ao fracasso no seio da cultura. A partir de 1921 ele começa a formular no *Diário* um ponto invisível em torno do qual tudo em *Os moedeiros*

falsos gravitaria: a negação da existência do diabo como sua afirmação. Esta presença secreta do diabo estaria na “deterioração das qualidades mais excelentes” (idem, p. 40). Gide lapida essa ideia a partir de um diálogo (que não utiliza no romance), cuja tese é que “assim como o Reino de Deus, o Inferno está dentro de nós”, hipótese lançada a partir da crença de Goethe que “o poder de um homem e sua força de predestinação são reconhecíveis por aquilo que carregam em si de demoníaco” (idem, p. 139).

Essa presença secreta do demônio, que bem pode ser pensada na perspectiva das pulsões freudianas, torna-se evidente no episódio que encerra a narrativa de *Os moedeiros falsos*: o mesmo grupo de crianças que espalhavam as moedas falsas, quando está prestes a ser desmascarado, procura outra forma de diversão. O alvo da brincadeira é Boris, um garoto solitário, que é induzido ao suicídio, como rito de passagem para pertencer ao grupo formado pelos outros meninos, a *Confraria dos Homens Fortes*. Quando reflete sobre o desfecho da história, Bernard conclui: “Prefere-se supor tudo antes da desumanidade de um ser tão jovem; e quando Ghéridanisol alegou sua inocência, acreditaram nele” (idem, p. 414).

Gide assim se insere no movimento geral que a arte assume desde as primeiras décadas do século XX, marcadas por uma transgressão do imaginário, o que transforma o espaço de representação da arte. O objetivo deixa de ser encobrir o real, através da representação do universo simbólico da cultura (espaço da identidade e da identificação coletiva), para desvendá-lo. Um dos fatores que possibilita essa transformação é o enfraquecimento do poder agregativo da cultura, a começar pelo declínio de legitimidade das estruturas do Estado. Gide está consciente desse processo quando seleciona para seu romance o episódio dos moedeiros falsos, que acreditavam que com seus atos “não se prejudicava ninguém, pois que não se roubava senão do Estado” (idem, p. 114).

Benjamin aborda a maior exposição do homem ao choque na sociedade moderna como um fato puramente negativo. Mas se for possível encontrar alguma vantagem nessa condição, ela está na afirmação do narrador desvinculado. Ele é capaz de dar voz às minorias, porque a instabilidade da vida coletiva torna as fissuras no simbólico mais visíveis a todos. Desse modo, esse narrador desvinculado está mais sensível à experiência tipicamente humana, aquela que Benjamin chamara *Erlebnis*. A sensação de que o real está além do mundo simbólico da cultura é uma qualidade intrínseca ao homem moderno. Nas sociedades tradicionais, o narrador, prisioneiro da tradição, transformava a *Erfahrung* numa experiência

artificial. Baudelaire foi um dos primeiros a romper com esse estado da arte que Schiller definiu como “era da inocência”. Mas antes dele, o romancista já procurava uma forma de sobreviver ao desabrigo da vivência humana. O narrador na modernidade está então munido de condições para afirmar a *Erfahrung* como uma experiência de fato verdadeira, por se sentir impelido a cavar cada fissura aberta pelo real.

Referências

- BALZAC, Honoré de. *As ilusões perdidas*. Trad. Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire” em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. “A crise do romance” em *Magia, técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. “O narrador” em *Magia, técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- GIDE, André. *Diário dos moedeiros falsos*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- _____. *Os moedeiros falsos*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- FREUD, Sigmund. *Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- LUKÁCS, György. “Balzac: *Les Illusions Perdues*”. In: *Ensaio sobre literatura*. Trad. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- _____. *Teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.