

Viso: Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 32, jan-jun/2023

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

Viso.

**O épico entre a literatura policial
e o espectador moderno em Benjamin**

Ulisses Razzante Vaccari

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)
Florianópolis (SC)

RESUMO

O épico entre a literatura policial e o espectador moderno em Benjamin

Este texto, num primeiro momento, reconstitui os argumentos centrais do ensaio de Luis Inácio Oliveira Costa, *O nascimento da literatura policial e o espectador moderno – Algumas considerações a partir de Walter Benjamin*. Num segundo momento, busca algumas referências mais distantes do tema do romance policial na obra de Benjamin, no sentido de alargar a discussão proposta pelo autor em torno do romance policial. Nesse sentido, busca mostrar em que medida seria possível estabelecer uma relação entre o gênero do romance policial, tal como exposto por Benjamin, com o conceito do romance épico, no sentido que lhe atribui Alfred Döblin, bem como com a concepção de teatro épico, pensada por Brecht. Por fim, o texto alude ao projeto comum de Benjamin e Brecht de escrever um romance policial.

Palavras-chave

romance policial; romance épico

ABSTRACT

Epic between Crime Literature and the Modern Spectator in Benjamin

This text, at first, reconstitutes the central arguments of the essay by Luis Inácio Oliveira Costa, *The birth of police literature and the modern spectator – Some considerations from Walter Benjamin*. In a second moment, it seeks some more distant references from the crime novel theme in Benjamin's work, in order to broaden the discussion proposed by the author around the detective novel. In this sense, it seeks to show to what extent it would be possible to establish a relationship between the detective novel genre, as exposed by Benjamin, with the concept of the epic novel, in the sense attributed to it by Alfred Döblin, as well as with the concept of epic theater, thought by Brecht. Finally, the text alludes to the common project of Benjamin and Brecht to write a detective novel.

Keywords

crime novel; epic novel

VACCARI, Ulisses Razzante. “O épico entre a literatura policial e o espectador moderno em Benjamin”. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 17, n° 32 (jan-jun/2023), p. 457-470.

DOI: [10.22409/1981-4062/v32i/507](https://doi.org/10.22409/1981-4062/v32i/507)

Aprovado: 08.06.2023. Publicado: 30.06.2023.

© 2023 Ulisses Razzante Vaccari. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 08.06.2023. Published: 30.06.2023.

© 2023 Ulisses Razzante Vaccari. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

O espetáculo é o momento em que a mercadoria ocupou totalmente a vida social. Não apenas a relação com a mercadoria é visível, mas não se consegue ver nada além dela: o mundo que se vê é o seu mundo.
(Guy Debord, *A sociedade do espetáculo*, §42)

O presente artigo é um comentário sobre o ensaio “O nascimento da literatura policial e o espectador moderno – Algumas considerações a partir de Walter Benjamin”, de Luís Inácio Oliveira Costa (UFMA), apresentado no XI GT de Estética da Anpof, em junho de 2022, em Salvador. Causou-me imensa alegria ler e comentar o ensaio de Luís Inácio, por seu estilo claro e ao mesmo tempo erudito, tratando de um tema pouco estudado, a meu ver, em Benjamin, sobre a posição do romance policial ou de detetive em seu pensamento, considerado em geral um gênero menor da literatura. Para além das questões de valor dos gêneros literários, o ensaio de Luís Inácio aborda o surgimento dos romances policiais em Benjamin como um sintoma da vida moderna capitalista, espécie de lugar privilegiado para se pensar as condições da vida vivida em meio à industrialização e ao crescimento vertiginoso da vida administrada. O comentário, nesse sentido, foi pensado em duas partes. Na primeira, busco sintetizar o que considero os argumentos centrais de seu texto, como forma de compreender seu ponto de partida e seus pressupostos interpretativos. Na segunda, ensaio algumas relações com conceitos mais distantes do tema propriamente dito em Benjamin, no sentido de alargar e mesmo extrapolar a discussão, principalmente no que se refere à relação do romance policial com o gênero épico da literatura, que, a meu ver, é o pano de fundo – em Benjamin – sobre o qual se desenrola o debate sobre o romance policial.

I.

O ensaio de Luís Inácio traz à tona os possíveis pontos de intersecção entre a literatura policial e o conceito de espectador moderno. O nascimento da literatura policial – assim interpreto o argumento central do ensaio – é simultâneo ao conceito de espectador moderno, ambos considerados fenômenos históricos concomitantes, embora a noção de “espectador moderno” apareça por vezes como pano de fundo conceitual

sobre o qual se desenvolve o gênero literário-histórico da literatura policial.

Antes de tudo, Luís Inácio aponta em seu texto para o espectador como uma figura da *modernidade*, definida por Benjamin não como um período histórico delimitado, mas como o tempo de “uma mudança estrutural da experiência nas condições da sociedade industrial de massa”. Esta mudança da percepção está atrelada às novas formas *modernas* de produção e reprodução do capitalismo industrial, contexto que atinge igualmente a arte. Abandonando a atitude contemplativa e demorada, a arte passa a se fundar em uma atenção distraída, condição que é satisfeita pelo cinema, cujo disparo de estímulos sensoriais corresponde às necessidades de espectadores aglutinados massivamente nas grandes metrópoles do século XIX.

Atrelado ao surgimento da fotografia e do cinema, o espectador moderno assiste assim à modernidade como um *espetáculo*. Recordo, nesse sentido, da sentença do Epílogo do ensaio *A obra de arte nos tempos de sua reprodutibilidade técnica*, de Benjamin, segundo a qual: “Na época de Homero, a humanidade oferecia-se, em espetáculo, aos deuses do Olimpo; agora, ela fez de si mesma o seu próprio espetáculo”.¹ Nas fotografias e nas telas de cinema, o habitante das metrópoles admira e se lisonjeia, como uma espécie de *voyeur*, com o espetáculo de uma vida pautada pelos progressos da técnica e as promessas de felicidade da época moderna.

Mas, ultrapassando a questão específica do cinema e da fotografia, o texto de Luís Inácio busca entender ainda como esse novo contexto atinge a literatura, por meio da referência principalmente ao ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire*, no qual Benjamin aborda as dificuldades do leitor moderno com a poesia lírica. O poema introdutório das *Flores do mal*, ao se referir ao “bocejo imenso”² das massas em relação à poesia lírica, mostra que Baudelaire tinha plena consciência da transformação operada pela modernidade no universo da arte em geral, e em particular no da poesia. O tédio que a

modernidade expressa em relação à poesia lírica, segundo Luís Inácio, aponta para uma “afinidade estrutural entre o leitor moderno e o espectador de cinema”. Mesmo antes da invenção do cinema, este leitor já havia se transformado num espectador de cinema em potencial, a partir do momento em que se torna um habitante da metrópole.

Isso explicaria, ao menos em parte, por que as formas literárias originadas no século XIX são essencialmente urbanas, mantendo sempre alguma relação, direta ou indireta, com a cidade. À medida que tem o *flâneur*-espectador como figura central, essa literatura se desenvolve em torno da experiência visual, característica que já havia sido antecipada pelos *Tableaux parisiens*, de Baudelaire, cujos poemas são verdadeiros quadros fotográficos da cidade de Paris. Dentre essas novas formas literárias urbanas, o romance policial figura como uma das principais, fixando-se “nos aspectos ‘mais inquietantes e ameaçadores’ da vida na cidade grande moderna”. Ao contrário das fisiologias, que buscavam passar uma imagem tranquilizadora da cidade, o romance policial deu vazão às situações de violência e de ruptura da ordem burguesa, figurando na imaginação literária da massa o perverso mundo do crime. O gênero do romance policial, nesse sentido, torna-se o lugar propício para a expressão de um medo e de uma angústia inconscientes, provocados no indivíduo burguês pela massificação social e pela sua iminente redução a uma função impessoal do sistema produtivo.

Indo além do significado literal da interpretação de Benjamin, Luís Inácio aproxima essa angústia e esse medo ao conceito de inquietante (*Unheimlich*) em Freud, principalmente porque este, no ensaio homônimo, já havia identificado na literatura fantástica do século XIX, particularmente no conto *O homem de areia*, de E.T.A. Hoffmann, uma expressão literária desse conceito. Mas é em Edgar Allan Poe que essa expressão literária do inquietante adquire o sentido que Benjamin busca atribuir-lhe, pois nos contos do poeta norte americano esse inquietante surge ligado especificamente ao temor de desaparecimento dos rastros do indivíduo na multidão da cidade, tornando assim a

massa a personagem por excelência desse gênero. O conto mais significativo nesse sentido, segundo uma passagem do próprio Benjamin, é *O mistério de Marie Roget*, de Poe, que gira em torno do desaparecimento de uma jovem na Paris de 1800. A investigação do caso fica a cargo do senhor Dupin, que recorre às notícias de jornais para solucioná-lo. Mas o curioso é que, conforme cita Luís Inácio, Benjamin encontra nesse conto de Poe sua matriz para seu conceito de rastro ou vestígio (*Spur*), central também em sua concepção da perda da aura. Segundo se lê em uma carta sua a Adorno, afirma ter:

Se um conceito como vestígio fosse receber uma interpretação concludente, então teria de ser introduzido com toda a desenvoltura no plano empírico. Isso poderia se dar de forma mais convincente. De fato, a primeira coisa que fiz ao regressar foi verificar uma importante passagem de Poe para minha construção da narrativa policial a partir da obliteração ou fixação dos vestígios do indivíduo no meio da multidão da metrópole.³

Essa figura do detetive que segue os vestígios dos desaparecidos na grande massa, entretanto, tem suas particularidades. Não se trata da figura do detetive tal qual descrita por Siegfried Krakauer, em *O romance de detetive*, por exemplo, obra que antecipou em alguns anos as investigações de Benjamin sobre o tema. Enquanto, para Krakauer, o detetive encarna a razão reduzida ao puro cálculo, isto é, a “sóbria lógica dedutiva aplicada ao desvendamento dos crimes”, Benjamin associa-o à figura do *flâneur*-espectador, cujo modelo foi antecipado no conto de Poe *O homem da multidão*. O personagem de Poe, com efeito, não é um sujeito lógico e calculista, como o detetive de Krakauer, mas um homem convalescente que se encontra “num daqueles felizes estados de espírito que são precisamente o inverso do *ennui*, estados do espírito do mais intenso apetite [...]”.⁴ Nesse estado, ele observa a multidão que passa na rua diante do café em que se encontra, identificando as particularidades de cada um, os trejeitos, as classes sociais a que pertenciam, até que se interessa finalmente por um semblante em especial, que persegue ao longo de toda noite até o romper da aurora. Essa perseguição

não é movida nem ocasionada por nenhum motivo racional aparente, mas simplesmente pela curiosidade sensorial exacerbada do *flâneur*-espectador e sua avidez pelo ato de observação.

Mas há ainda uma outra característica do *flâneur*-espectador, para Benjamin, que o distingue de todos os tipos do século XIX. Nessas imbricações entre sua figura e a do observador-detetive, observa-se como ele, nos romances policiaiscos, passa a dispor de meios técnicos em sua perseguição dos rastros dos desaparecidos, como os jornais e principalmente a fotografia. Isso mostra como a literatura abandona paulatinamente seu universo próprio – o mundo das letras e dos livros – e incorpora técnicas do século XIX, que, em geral, são técnicas de identificação, de captura e de registro, na tentativa de recompor e esquadrihar o corpo humano individual destacado da massa. Eis, a meu ver, o ponto alto do texto, no qual se delineia a tese propriamente dita do autor: “a fotografia e o romance policial se formam e se desenvolvem num complexo de mudanças estéticas e midiáticas que constitui também um contexto de novas exigências e conquistas quanto à possibilidade de ‘registrar vestígios duradouros e inequívocos de um ser humano’”.

Segundo a argumentação do texto de Luís Inácio, a literatura policial surge como sintoma dessa modificação do olhar pelas técnicas de reprodução e pela vida urbana moderna, modificações estas incorporadas à literatura. Em especial no romance policial, observa-se a modificação do olhar operada pelo *flâneur*, pelo detetive e pelo fotógrafo. O espectador moderno, segundo Luís Inácio, surge desse tripé de olhares novos, dessa dialética do olhar, para utilizar um termo caro a Susan Buck-Morss,⁵ ao mesmo tempo distintos e complementares, todos com o propósito específico de esquadrihar e delimitar o indivíduo diante da constante ameaça de desaparecimento na multidão das metrópoles do século XIX.

II.

Após esse breve resumo dos principais pontos do ensaio de Luis Inácio, gostaria de passar a alguns comentários. O argumento central do texto – a relação entre o romance policial e o espectador moderno – pressupõe a tese benjaminiana da fundição da arte com as técnicas de reprodução: a fotografia e o cinema. Confesso ter sentido falta no texto de algumas referências do livro *Rua de mão única*, em que Benjamin pensa o abandono da literatura moderna do universo do livro, reflexões essenciais para o tema discutido no texto. No primeiro excerto da obra citada, “Posto de gasolina”, Benjamin menciona que: “[...] a autêntica atividade literária não pode ter a pretensão de se desenvolver num âmbito estritamente literário – essa é antes a expressão habitual de sua esterilidade”.⁶ E em “Revisor tipográfico ajuramentado”, da mesma obra, baseando-se na experiência do *Coup de dès [Lance de dados]* de Mallarmé, escreve que “o livro, nesta sua forma tradicional, tem os dias contados”.⁷ Benjamin propõe aqui a incorporação na literatura de elementos estranhos a ela, provenientes da economia, da técnica e da vida pública: “A escrita, que encontrara refúgio no livro impresso, onde levava uma existência autônoma, é implacavelmente arrastada para a rua pelos reclames e submetida às brutais heteronomias do caos econômico”.⁸

Espécie de pano de fundo do texto de Luís Inácio, a exigência de Benjamin se refere à transformação da escrita pura em uma “escrita da imagem”, que, em última análise, aponta para a dissolução da autonomia da arte, nesse caso, da autonomia da literatura. A literatura deve, nas palavras de Benjamin, abandonar de vez sua natureza puramente literária e absorver o elemento imagético, que está na base de todo espetáculo, correspondendo assim ao bombardeio ótico da vida moderna.

Nesse sentido, falaria igualmente a favor do argumento do autor alguma menção às teses de Benjamin sobre o retorno do épico na literatura moderna, no sentido que esse termo assume em Döblin e em Brecht. Pois a relação entre o romance policial e o conceito de espectador moderno não pode ser pensada sem a

consideração da crise do romance tradicional, igualmente a partir da qual se impõe a necessidade de incorporação de elementos heterônomos à literatura, bem como a necessidade de se repensar os lugares tradicionais do escritor e do leitor, como essencialmente separados entre si por uma barreira intransponível. A discussão em torno do gênero épico, assim, constitui uma via de acesso privilegiada para se pensar essa reconfiguração do lugar do autor e do leitor, no centro da qual se situa também o romance policial em sua relação com o conceito de espectador.

Em *A construção da obra épica* (1929), por exemplo, Döblin afirma que o retorno do épico na literatura tem como propósito romper a clausura solipsista do autor de romances tradicionais. No gênero épico, o autor não escreve mais para um leitor imaginário, tão solitário como ele, mas, nele, o autor se transforma ao mesmo tempo no seu oposto, a saber, no leitor, no público e no espectador. A própria inserção da narração em terceira pessoa que define o épico atesta essa mutação do autor em seu oposto. Cito uma frase característica dessa noção do ensaio de Döblin: no épico, "*o eu transforma-se em público, em espectador, por sinal, um espectador que interage*".⁹ Com isso, a atividade do autor não se resume mais apenas ao ato da escrita, mas incorpora ao mesmo tempo o ato de assistir (imageticamente) o que se passa no livro, aproximando-se assim das experiências visuais do teatro, da fotografia e do cinema. Não é por acaso que a experiência de adaptação de *Berlin Alexanderplatz* à televisão, na conhecida versão de Fassbinder, tenha sido um sucesso de público, como se a linguagem épica de Döblin e seu apelo ao visual de algum modo contivesse nela, de modo virtual, a possibilidade dessa adaptação, e como se o épico trouxesse em si, também virtualmente, a transformação da escrita em imagem.

O conceito de épico, como se sabe, estava igualmente no centro das preocupações de Brecht em torno do teatro. Não vou entrar aqui nos méritos da concepção brechtiana do teatro épico; gostaria apenas de lembrar que, em 1933, após Brecht e Benjamin deixarem a Alemanha nazista, ambos pensaram em

escrever em conjunto um romance policial, como mostra a seguinte passagem de uma carta de Benjamin a Gretel Karplus, de 8 de novembro de 1933: “Com Brecht tenho discutido sobre a teoria do romance policial e, talvez, possa emergir de tais reflexões um empreendimento experimental”.¹⁰ Essa informação indica, a meu ver, que a teoria benjaminiana do romance policial, desenvolvida posteriormente nos ensaios sobre Baudelaire, nasce dessa sua aproximação com os experimentos de Brecht em torno do teatro épico. Em *Benjamin e Brecht: história de uma amizade*, Erdmut Wizisla mostra ainda que esse projeto em comum de Benjamin e Brecht remonta a 1931, quando os dois amigos residiram no Palace Hôtel da Rue du Four, junto com Margarete Steffin. Wizisla traz registros de encontros dessa época com figuras tais como Kurt Weill, Klaus Mann e Siegfried Krakauer, que, como indica Luís Inácio, havia publicado em 1925 o livro *O romance de detetive*, o qual pode ser considerado um ponto de partida para o experimento a quatro mãos de um romance policial de autoria de Benjamin e Brecht.

Conservados no espólio de Brecht, os registros desse experimento em conjunto trazem anotações de Benjamin, que subdividiu o texto em capítulos e palavras-chave. Brecht, por sua vez, teria escrito o primeiro capítulo, que traz um esboço da trama, notas sobre as personagens, cenas e motivos. Embora o projeto tenha permanecido inacabado, os registros permitem conhecer a história do romance: um acionista é assassinado por sua amante, sua secretária, que o atira no poço de um elevador. O caso passa a ser investigado por um juiz, que havia sido chantageado por esse acionista. O juiz, portanto, torna-se o detetive da história, que, curiosamente, contém traços dessa figura do *flâneur*-espectador citado no texto de Luís Inácio. Na seguinte passagem do espólio de Brecht, lê-se que o juiz é um homem cético “que não tem interesse em nenhuma formulação jurídica, nem ao menos em qualquer concepção do mundo, dedicando toda a energia de sua sagacidade a *observar a realidade*”.¹¹ A trama, assim, aponta para algo que ultrapassa a simples história da investigação de um assassinato, a saber, para as concepções políticas de Benjamin e Brecht,

especificamente sobre a justiça e a sociedade. Pois, salta aos olhos, na descrição, como a maldade dos sujeitos que cometeram os crimes é condicionada pelos funestos ambientes que, em última análise, motivam esses mesmos crimes. A figura do detetive, assim, nova para a época, não se resume apenas àquele que soluciona o crime, mas àquele que começa a indagar sobre a autenticidade e a concepção de justiça que sustentam as leis da sociedade burguesa.

A aproximação com Brecht corrobora, portanto, a visão, digamos, mais política, do romance policial, que, a meu ver, está no centro das análises de Benjamin sobre o gênero. Mesmo em suas investigações do gênero em Baudelaire, Poe e Hoffmann, este aspecto político está sempre em primeiro plano, e não o aspecto detetivesco *per se*. Nessas histórias policiais, sobressai na interpretação de Benjamin todo o aspecto injusto e violento de uma determinada sociedade, como, de resto, é o caso também das peças de Brecht. A *Ópera dos três vinténs*, por exemplo, é marcada por elementos, motivos e personagens retirados do universo policialesco, como é o caso de Brown, definido como o supremo chefe da polícia de Londres. E muito embora o elemento detetivesco não seja tão evidente na ópera, ela envereda pelo submundo do crime da cidade Londres, trazendo para o palco os mendigos, as putas, os cafetões e as gangues, não apenas para dar visibilidade a essa escória do sistema capitalista, mas como que para se perguntar: por que, afinal, os crimes cometidos pelo bando de Mac-Navalha seriam mais repugnantes e, portanto, mais merecedores de punição do que os crimes cometidos pelos acionistas da bolsa de valores? A certa altura da ópera, diz, afinal, o personagem Peachum: “Nós todos obedecemos a lei! A lei foi feita única e exclusivamente para explorar aqueles que não a entendem ou que, por pura necessidade, não podem cumpri-la. E quem quiser receber sua parte nessa exploração tem que agir rigorosamente dentro da lei”.¹²

Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor W.; BENJAMIN, Walter. *Correspondência 1928-1940*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

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

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. Tradução de José Lino Grünnewald. São Paulo: Editora Abril, 1975. (Coleção *Os Pensadores*)

_____. *Gesammelte Briefe* (GB). Editado pelo Theodor W. Adorno Archiv. Tomo IV. Edição de Christoph Götde e Henry Lonitz. Frankfurt: Suhrkamp, 1999-2000.

_____. *Rua de mão única*. Tradução João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2013.

BRECHT, Bertolt. *Grosse kommentiert Berliner und Frankfurter Ausgabe* (GBA). Editado por Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlev-Müller, em 30 volumes e volume de registro. Berlim/Weimar/Frankfurt: Aufbau, 1988-2000.

_____. *A ópera dos três vinténs*. In: _____. *Teatro Completo*. Tradução de Wolfgang Bader e Marcos Roma Santa. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

BUCK-MORSS, Susan. *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge/Londres: MIT Press, 1989.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DÖBLIN, Alfred. *A construção da obra épica e outros ensaios*. Tradução Celeste Ribeiro de Sousa e Alceu João Gregory. Santa Catarina: Editora da UFSC, 2017.

POE, Edgar Allan. *O homem da multidão*. In: BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

Ulisses Razzante Vaccari é professor do Departamento de Filosofia da UFSC

¹ BENJAMIN, 1975, p. 34.

² BAUDELAIRE, 1985, p. 101.

³ ADORNO/BENJAMIN, 2012, p. 412.

⁴ POE, in: BAUDELAIRE, 2010, p. 91.

⁵ O ponto de vista do texto de Luís Inácio se adequa assim à tese da autora defendida no livro em questão, ao evidenciar a importância do olhar e da imagem na concepção de Benjamin. Na Introdução à obra, a autora escreve que essa sua “dialética do olhar” repousa no “poder interpretativo das imagens que tornam os pontos conceituais mais concretos, com referência ao mundo exterior ao texto” (BUCK-MORSS, 1989, p. 6).

⁶ BENJAMIN, 2013, p. 9.

⁷ BENJAMIN, 2013, p. 24.

⁸ BENJAMIN, 2013, p. 25.

⁹ DÖBLIN, 2017, p. 141, grifo do autor.

¹⁰ BENJAMIN, 1999-2000, p. 413.

¹¹ BRECHT, 1988-2000, vol. 17 (GBA), p.443; grifo meu.

¹² BRECHT, 2004, p. 83.