

CATÁSTROFE E CRÍTICA: A ATUALIDADE DOS ANJOS DE KLEE

Rafael Zacca

PUC-Rio

zacca.rafael@gmail.com

1

Nossa época parece ter herdado de outras uma infinita capacidade de se desdobrar em catástrofes. Em sua filosofia da história, Walter Benjamin lia a história da civilização não à imagem de um complexo de bens culturais, como tendemos a imaginá-la quando, em nossos mitos modernos, traçamos a linha que levaria do primeiro *homo sapiens* aos *smartphone*, mas como uma história da barbárie. Desse ponto de vista, o marco inaugural da civilização parece ser mesmo um assassinato, como sugere Freud em *Totem e tabu*,¹ com a sua capacidade de criar ferramentas antes orientada para a guerra do que para a co-criação de mundo.

A linha hereditária não seria entre a marreta que constrói e o chip que programa, mas entre o martelo que massacra e a bomba que aniquila. Um professor de História, que sofreu algumas violências durante a ditadura militar no Brasil, costumava dizer que o ser humano poderia ser definido como o animal que tortura. Desse ponto de vista, racionalidade e crueldade não estão no ponto oposto da linha evolutiva. É por isso que Adorno e Horkheimer sugerem, na sua *Dialética do esclarecimento*, que o próprio projeto da razão iluminista, da *Aufklärung*, deveria ser submetido a um processo de crítica.²

Formados no projeto da *Aufklärung*, os europeus formularam a solução para os problemas da civilização em termos de uma aposta na tomada de consciência. Seja para demonstrar para o sujeito que suas forças racionais podem superar aquelas forças que naturalmente não podem ser sobrepujadas, seja para evidenciar as opressões que o submetem a um indivíduo ou grupo social determinado. E, mesmo nos últimos anos, um projeto de tomada de consciência sobre a crise ecológica e a possibilidade de destruição da própria

¹ Freud, S. 2013. *Totem e tabu, Contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos* (1912 – 1914). São Paulo: Companhia das Letras.

² Adorno, T.; Horkheimer, M. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

vida na Terra tal como a conhecemos parece ser uma das jogadas para a sobrevivência das diversas formas de vida ao cataclisma que o projeto civilizacional ocidental iniciou. Se a vida perecer, dizem os conscientizadores, não será por falta de aviso.

E, no entanto, algo vai mal no reino da consciência. Descobrir que os militares torturavam durante a ditadura, que os nazistas escravizavam e aniquilavam judeus, comunistas, homossexuais, ciganos, portadores de deficiência física, etc., nos seus campos de concentração, que a burguesia subjuga o proletariado, que os Estados Unidos usam a democracia como bandeira da guerra, que o aquecimento global e a devastação ambiental avançam em função de nossos modos de vida em uma escala alucinante todos os dias, ou qualquer outra das tragédias contemporâneas, nada disso parece ter efeito sobre nós. Muitos que provavelmente sofreriam com uma ditadura militar exigem o seu retorno, outros, que seriam subjugados e destruídos em um regime neonazista, apoiam ditadores de inspiração de extrema direita, e pouca coisa parece mais importante do que estar bem disposto pela manhã, entrar em um veículo movido a combustíveis fósseis e chegar ao trabalho para mais um dia produtivo. A conscientização tem pouco poder sobre os nossos hábitos, a nossa vida.

Em uma ficção de Coetzee, a escritora Elizabeth Veiga discursa sobre a destruição em massa dos animais promovida pelo gênero humano. É conhecida a comparação que faz da situação com os campos de concentração nazista:

Estamos cercados por uma empresa de degradação, crueldade e morte que rivaliza com qualquer coisa que o Terceiro Reich tenha sido capaz de fazer, que na verdade supera o que ele fez, porque em nosso caso trata-se de uma empresa interminável, que se auto-reproduz, trazendo incessantemente ao mundo coelhos, ratos, aves e gado com o propósito de matá-los.³

A comparação não é somente devido à uma indústria metafisicamente destinada à produção de morte, mas também tem razão de ser no exame do problema do papel da consciência. Diz Veiga:

As pessoas que moravam no campo em torno de Treblinka, poloneses em sua maioria, disseram que não sabiam o que acontecia no campo. Disseram que, embora pudessem imaginar, não tinham certeza. Disseram que

³ Coetzee, J. M. *A vida dos animais*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 27.

se por um lado podiam ter sabido, por outro não sabiam, não podiam se permitir saber para se preservar.⁴

Depois de duas palestras na Universidade em que o filho trabalha, Veiga se prepara para se despedir da cidade. A caminho do aeroporto, confessa ao filho que tem cada vez mais dificuldades de se relacionar com as pessoas, já que todos participam de crimes terríveis – e *sabem* que participam. Ela se pergunta a si mesma: “Todo mundo se acostuma com isso, por que você não? *Por que você não?*”⁵ E chora desconsolada nos braços do filho. O problema de Elizabeth (que deu uma primeira palestra sobre “Os filósofos e os animais”, mas, e não por acaso, a segunda sobre “Os poetas e os animais”) é que ela *sente* a destruição histórica. A ligação terrível entre um problema do passado e um problema do agora.

Desse ponto de vista, o problema da história e de sua possibilidade de transformação é um problema estético: é não apenas cognitivo, mas também perceptivo. Como perceber a catástrofe?

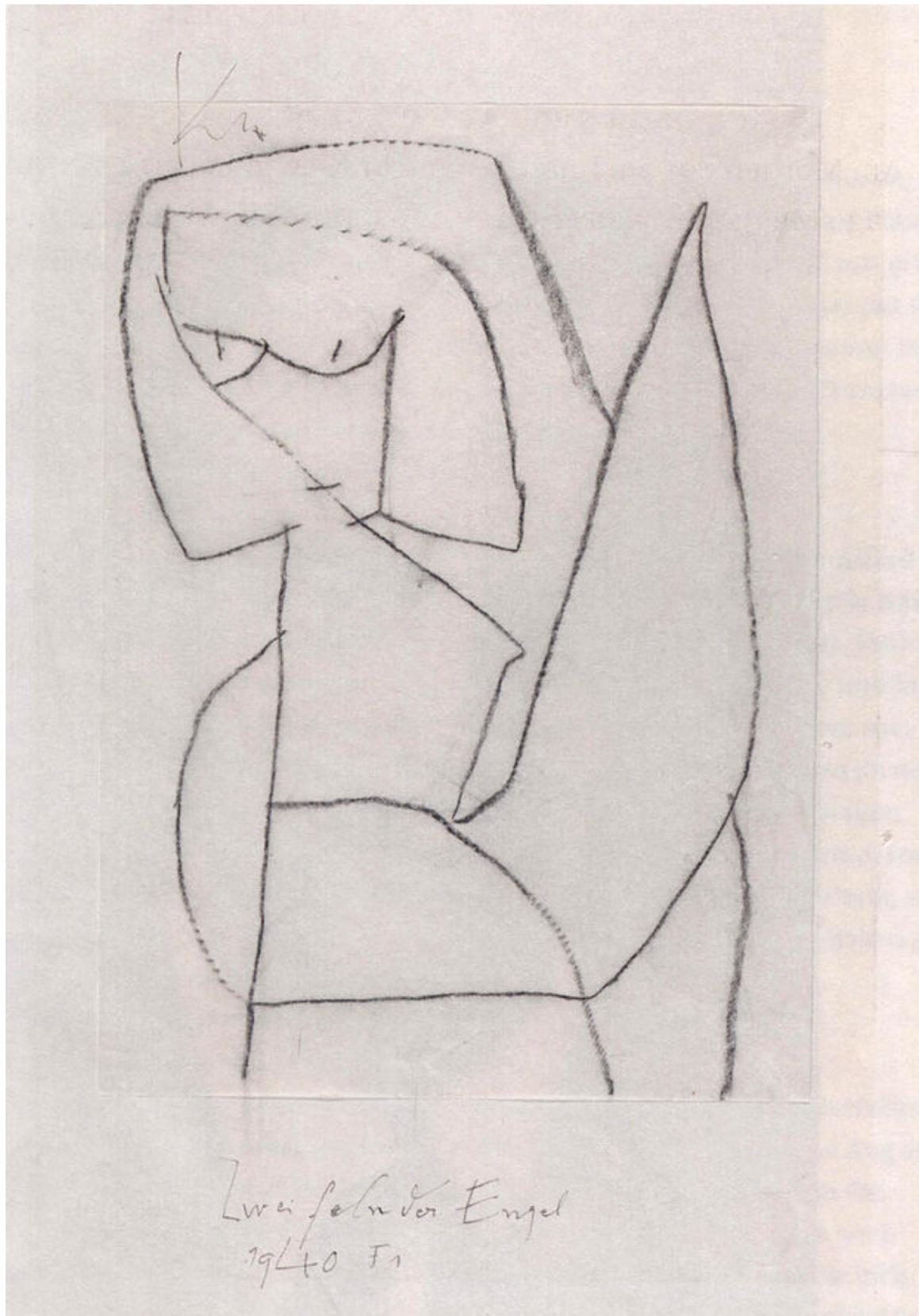
2

Em 1940, Paul Klee desenhou o seu *Zweifelnder Engel*. Poderíamos traduzir o seu nome por “anjo duvidando” ou “anjo duvidoso”. Ele parece se esconder atrás de sua própria pele. Quase podemos dizer que a veste como uma capa que o oculta. Tanto quanto a dúvida, em português, guarda em sua raiz etimológica a palavra latina *duo*, dois, *Zweifelnder* vem do substantivo *Zweifel*, composto por *Zwei* (dois) e *-haft*. Poderíamos arriscar que o anjo duvidando é o anjo duvidoso.

Ele se assemelha um pouco a um anjo pintado em 1939, chamado *angelus dubiosus*, isto é, com o mesmo nome, mas em latim. O anjo, no entanto, está aquarelado em azul e rosa. À diferença de seu sucessor germânico, tem os olhos esbugalhados, e não semicerrados. Não é correto dizer que ele se oculta, mas traz em seu corpo uma duplicidade de cores, como se não soubéssemos, ou não pudéssemos decidir, se o seu “rosto” (se é que podemos chamá-lo de rosto) é de fato o que vemos ou se se esconde atrás do azul. Além do mais, o *angelus dubiosus* possui um provável segundo rosto, logo à direita do maior. Um rostinho. Olhos que se apoiam, finos, em algo que se parece um nariz que os atravessa, sobre o membro esquerdo que leva ao queixo. Alguém talvez levantará a suspeita de que se trata, na verdade, não de um segundo rosto, mas de um “nariz” do anjo.

⁴ Ibidem, p. 24.

⁵ Ibidem, p. 83.



Anjo Duvidando (ou anjo duvidoso), 1940
Zweifelnder Engel
Pastel sobre papel-cartão
29.7 x 20.9 cm
Centro Paul Klee, Berna (Suíça)



Angelus Dubiosus, 1939
Aquarela sobre papel-cartão
29.5 x 21 cm
Centro Paul Klee, Berna (Suíça)

Não deixa de ser curioso que o *angelus dubiosus* guarde alguma semelhança com a imagem apresentada em *Daemonie*, pintada também em 1939 por Klee. Esses seres sugerem a aparição, nos três casos, de um anjo ambíguo, cindido, que hesita entre duas possibilidades: um anjo em crise. Ela se manifesta, simultaneamente, como uma crise da imagem e uma crise do nome. Como fazer a crítica do que já está cindido?

3

Entre os anjos de Klee, há aqueles batizados com nomes germânicos, como o *wachsamer Engel* (1939) ou o *armer Engel* (1939), como também existem os que recebem nomes latinos, entre os quais o célebre *Angelus novus* (1920) ou o *Angelus Militans* (1939). Essa dupla nomenclatura marca a densidade etimológica do caminho que leva o vocábulo grego ἄγγελος ao seu equivalente latino *angelus* e seus correspondentes em alemão, *Engel*, e em português, anjo.

Ἄγγελος significa, mais propriamente, mensageiro. Em Homero, por exemplo, está mais próximo do mensageiro alado, transitando entre o divino e o mundano. No canto XV da *Odisseia*, versos 525-528, por exemplo, na tradução de Trajano Vieira, lemos:

Enquanto fala, à destra sobrevoa um pássaro,
um falcão, mensageiro [ἄγγελος] agílimo de Apolo,
agarrando uma pomba, cujas penas caem
no chão, entre Telêmaco e o navio.⁶

Já no canto III da *Ilíada*, verso 121, não é um falcão, mas Íris quem chega a Helena como ἄγγελος, como mensageira, ou, na tradução de Haroldo de Campos, como “deusa-núncia”: “Íris então vem, deusa-núncia [ἄγγελος], a Helena”.⁷ Essa função é algo semelhante à do δαίμων, daemon (ou simplesmente demônio), que, a julgar pelo *Banquete* de Platão, e na caracterização de Eros como um daemon no discurso de Diotima posto na boca de Sócrates, é o que em nós se responsabiliza por uma transitividade entre o humano e o divino. Como o daemon Eros, que “interpreta e leva para os deuses o que vai dos homens, e para os homens o que vem dos deuses” e assim “preenche o intervalo” entre ambos, pois “os deuses não se misturam com os homens; é por meio desse elemento que os deuses entram em contato com os homens e se torna possível o diálogo entre eles”: “o perito em tais assuntos é demoníaco”.⁸

⁶ Homero. 2012. *Odisseia*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34. p. 473.

⁷ Homero. 2003. *Ilíada*. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Arx. p. 125.

⁸ Platão. 2011. *O banquete*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: edUFPA. p. 151.

O mensageiro [ἄγγελος] e o daemon [δαίμων] apresentam, no entanto, pelo menos uma diferença: um desce dos céus, o outro emerge das profundezas, vem de dentro. Isso significa também uma diferença de posição do saber: no caso do mensageiro, o saber vem de outro lugar, de deuses, enquanto o daemon representa um saber que vem de dentro. É o que sugere Sócrates a Hermógenes, no *Crátilo* de Platão, ao se referir aos demônios, daemons, como sábios ou sensatos:

Muitos poetas têm razão de dizer que quando falece um homem de bem, alcança entre os mortos grandes honrarias e consideração, e se torna demônio [*daemon*], nome derivado da sabedoria que lhes é própria. É também o que eu admito: que todo homem de bem, ou vivo ou morto, é bem-aventurado, sendo, por isso, com justo título, chamado demônio.⁹

Conhecemos, no entanto, a palavra anjo como já informada pela tradição que deu a esse vocábulo uma figuração mais determinada, a judaico-cristã. De fato, o mensageiro ἄγγελος aparece na Bíblia grega como tradução do equivalente hebraico מַלְאָךְ, ou mal'ak. Da mesma raiz vem o nome do profeta Malaquias, por exemplo (que, num poema mais cristão que judaico de Mario Quintana, era um menino a ser devorado por um ogre, salvo às pressas por Nossa Senhora, que lhe fez crescer asas – “dada, porém, a urgência da operação, as asinhas brotaram-lhe / apressadamente na bunda”)¹⁰.

A predominância do anjo como guarda, como protetor e arma divina contra os demônios e o diabo, é posterior. Certamente se alimenta de passagens da Bíblia judaica, mas se nutre majoritariamente da simbologia cristã que desenvolveu, em diferentes pontos de sua história, e principalmente mais fortemente a partir do século XIV de nossa era, também a conjugação entre o grego Hades [Ἅιδης] e o hebraico Geena [גֵּיאַן-הַעֲמִים].

O Hades, como se sabe, é o mundo dos mortos, sem qualquer conotação moral das almas que o habitam, e, portanto, não inclui o conceito de pecado. Em hebraico, o seu equivalente é a palavra שאול – sheh-ól. Por outro lado, em alguns pontos do Novo Testamento, há menção a um lago de fogo (como nos livros de Matheus e de Marcos) onde arderiam os pecadores após a morte – esse lago é comparado à Geena, um vale em torno da antiga Jerusalém usado como depósito incinerador de lixo orgânico (de onde o cheiro de enxofre). É na tradução da Bíblia Hebraica e do Novo Testamento para o latim feita por São Jerônimo, no século IV de nossa era, que os termos Hades e Geena se tornam um mesmo: *infernum*, o inferno.

⁹ Platão. 1973. “Crátilo.” Trad. Carlos Alberto Nunes. IN: Diálogos IX. Belém: editora da UFPA. p. 139.

¹⁰ Quintana, M. 2009. *Nova Antologia Poética*. São Paulo. pp. 92-93.

A menção ao termo latino “*angelus*” torna novamente a palavra “*Engel*” por meio de um método de confrontação dos mortos com os vivos: a língua morta é amiga das outras línguas mortas, e os títulos de Paul Klee, que oscilam entre o termo latino e o germânico, sugerem que os seus anjos – tão distantes em aparência física dos anjos da tradição cristã e da história da arte ligada a essa tradição – devem ser lidos na multiplicidade pagã de seus significados.

4

Voltemos ao quadro de Klee que se chama *Angelus novus*, cuja elaboração data de 1920. Esse anjo se tornou conhecido entre os que procuram os escritos de Walter Benjamin, pois é comentado em um de seus fragmentos “Sobre o conceito de história”. Na versão manuscrita das teses que mais circula, a descrição de Benjamin é sucinta: olhos escancarados, boca dilatada, asas abertas, prontas para o voo.¹¹ Para o filósofo alemão, o anjo se apresentava semelhantemente ao que deveria ser o anjo da história, que contempla a história humana como uma sucessão interminável de catástrofes. Esse anjo gostaria de deter-se, mas a tempestade do progresso o impele irresistivelmente para o futuro. No fragmento de Benjamin, a crise da modernidade e a sua crítica se condensam numa mesma imagem (vale dizer: na composição textual e pictórica realizada em parceria com Klee).

A descrição e a interpretação de Benjamin são de 1940. Em 2010, setenta anos mais tarde, portanto, Susan Buck-Morss apresenta a história do anjo de Klee em um ensaio chamado *O presente [gift] do passado*. Conta a filósofa norte-americana que pediu a seus alunos, certa vez (algum tempo antes da fama de Benjamin e de Klee, o que fazia com que a imagem do anjo fosse ainda desconhecida), que ilustrassem o fragmento de Benjamin sobre o anjo da história. “Meus alunos desenharam anjos adultos, anjos de cartões de Natal e anjos de corpos sutis da arte medieval. Nenhum deles se parecia com o *Angelus novus*”. Para Buck-Morss, o gesto de Benjamin é o de co-autoria com a imagem. Vale dizer, um gesto embebido na tinta da tradição judaico-cristã dos anjos, distante (e por isso mesmo um gesto produtivo) de alguns dos anjos de Klee que se aproximam de formas pagãs combinadas a estranhas geometrias, como o *Angelus novus*, com suas patas de pássaro, sua cauda geométrica e seus dentes pontudos. Buck-Morss nos conta que, depois do filósofo alemão, “não podemos mais ver a imagem de Klee sem que os comentários de Benjamin se

¹¹ Benjamin, W. 2012. “Sobre o conceito de história”. in: *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica. p. 14

sobreponham a ela. Os elementos se inverteram: a imagem é uma legenda para o texto, e não o oposto.”¹²

Mas *O presente do passado*, de Buck-Morss, não é somente um ensaio sobre a história do *Angelus novus*. A filósofa convoca Paul Klee e Walter Benjamin para se confrontar com as narrativas históricas que sustentam guerras e massacres no novo milênio. Se o anjo de Klee surgira após a Primeira Guerra Mundial e o texto de Benjamin no início da Segunda e no auge do nazifascismo, o de Buck-Morss surge no contexto de recomposição das forças de extrema direita, no centro e na periferia do capitalismo, do novo imperialismo norte americano, do projeto de sucateamento das nações que foram colonizadas no passado promovido pelo neoliberalismo, na época do massacre dos palestinos pelos judeus. Dessa forma, não é tanto uma atualização que Buck-Morss propõe, mas uma espécie de legenda à configuração de crise e crítica da modernidade, que sustenta o fragmento de Benjamin e o quadro de Klee.

5

Susan Buck-Morss não nos contou como seus alunos pintaram ou desenharam os cabelos dos anjos, mas podemos supor, por sua vaga descrição, que, se os tinham, eram cacheados. Talvez um ou outro os tivesse lisos. Walter Benjamin fala dos olhos, da boca e das asas do anjo de Paul Klee, mas não fala nada sobre os seus cabelos. Eles estão enrolados: mas não são compostos por fios. São do mesmo material de sua “pele”. Aliás, tudo nesse anjo é “pele”, tudo é superfície. Ele não tem volume. Toda noção de profundidade da pintura vem por uma série de dobras sobre si mesmo. É como se o *Angelus novus*, à maneira de tantos outros anjos de Klee, fosse não apenas bidimensional, mas também de papel. Como se composto pelos livros que foram escritos na antiguidade, sem o padrão códex de encadernação, ainda enrolados em pergaminhos e papiros. É um índice de que são compostos pela confusão das línguas. O anjo que anuncia o novo tem os olhos voltados para o passado porque o lê. Talvez pronuncie o presente numa língua do passado. É um mensageiro, como os antigos anjos de Homero (frequentemente assumiam a forma de uma ave – o *Angelus novus* tem cauda e patas tripartidas) do presente para o passado. Se este anjo é uma crítica do progresso e da modernidade, as armas dessa crítica são filológicas.

¹² Buck-Morss, S. 2018. *O presente do passado*. Trad. Ana Luiza Andrade e Adriana Varandas. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie. p. 6.



Angelus Novus, 1928
Desenho de transferência a óleo e aquarela sobre papel-cartão
31.8 x 24.2 cm
Coleção do Museu de Israel (c) 2008.

6

Em 1921, Benjamin adquire o *Angelus novus* de Paul Klee. Poucos meses depois, escreve ao amigo Gershom Scholem sobre a intenção de organizar uma revista de crítica. Quer discutir os assuntos ao vivo, mas lhe adianta o nome: “Revelo-te apenas o título: *Angelus Novus*”.¹³ No ano seguinte, Benjamin (no papel de anjo) redige o “anúncio” da revista e o encaminha ao editor Richard Weißbach, meses antes de abandonar o projeto por discordâncias dos rumos que a publicação tomaria.

No “anúncio” de 1922, lemos que a revista deveria buscar uma verdadeira atualidade proclamando a sua dimensão radicalmente histórica. Isso era “mais importante do que a sua própria unidade ou clareza”.¹⁴ Sua medida seria menos a sua capacidade de comunicação de ideias e mais a franqueza com que abordaria os problemas cruciais de sua época na forma da *crítica*. Ora, diz Benjamin, “em toda revista que assim se conceba, a crítica continuará também a ser o guardião da soleira.”¹⁵

O conceito de crítica, considerado sob a imagem do “guardião da soleira”, é assim posicionado como um conceito-limite que concede acesso a um espaço limiar entre as coisas que são e as que podem ser. É uma espécie de entidade que concede a passagem de um estado ao outro: nela, vive a transitoriedade no limite do que ainda não deixou de ser e daquilo que ainda não é. É o momento preciso em que o ocorrido e o que pode ocorrer coincidem, o que só pode ser examinado no extremo do objeto da crítica.

Na revista *Angelus Novus* a crítica deveria se concentrar não tanto em panoramas históricos, mas na obra singular. Alguns anos mais tarde, tanto no ensaio sobre Eduard Fuchs quanto nos fragmentos “Sobre o conceito de história”, Benjamin formularia o seu método como monadológico: a crítica descobriria *na* obra, nos seus detalhes, no seu extremo, o tempo histórico, e não o contrário. A tarefa da crítica não é adequar o objeto em uma narrativa do tempo histórico, mas confrontar o tempo histórico com a obra e a obra com o tempo histórico, sustentando a sua dissonância. Se a atualidade da crítica está na força com que ela enfrenta os problemas de sua época, isto acontece porque ela descobre a atualidade das obras como um limite do tempo.

¹³ Benjamin, W. *O anjo da história*. p. 201.

¹⁴ *Ibidem*, p. 41.

¹⁵ *Ibidem*, p. 42.

Evidentemente, essa atualidade tem os seus dias contados. Se a crítica alcança o seu fim, ela perde a sua atualidade, que é toda a sua consistência. Anos mais tarde, no trabalho das *Passagens*, Benjaminalaria em um “núcleo temporal” da verdade:

É importante afastar-se resolutamente do conceito de “verdade atemporal”. No entanto, a verdade não é – como afirma o marxismo – apenas uma função temporal do conhecer, mas é ligada a um núcleo temporal que se encontra simultaneamente no que é conhecido e naquele que conhece. Isto é tão verdadeiro que o eterno, de qualquer forma, é muito mais um drapeado em um vestido que uma ideia.¹⁶

Se a atualidade é a consistência da crítica, toda crítica aspira a desaparecer. Nas palavras do “anúncio” da *Angelus Novus*:

É esse o preço justo exigido pela sua busca da verdadeira atualidade. Há mesmo uma lenda talmúdica segundo a qual os anjos – a cada momento sempre novos, em legiões infinitas – são criados para, depois de terem entoado os seus hinos na presença de Deus, deixarem de existir e se dissolverem no nada. Que o nome desta revista sirva para mostrar que o sentido de atualidade que ela pretende apresentar é o único verdadeiro.¹⁷

7

A história dos anjos, no cristianismo, é uma história de guerras. É essa estrutura espiritual nova, na sua conversão de mensageiros a soldados, que serve de base para o poema épico *Paraíso perdido*, de Milton. A sua odisseia de Satã, publicada originalmente em 1667. Ali somos apresentados a um anjo caído mais furioso e orgulhoso que o triste diabo da *Comédia* de Dante, publicada mais de trezentos anos antes. Mas foi a geração de Paul Klee e Walter Benjamin que conheceu com maior força a ambígua relação entre os antigos mensageiros e as novas formas de auto aniquilação da humanidade. Convocar alguns eventos a esse propósito, intercalados com a história de Klee e seus anjos, pode ser produtivo.

Em 1873 é erguida, no centro do Tiergarten, em Berlim, o monumento da Coluna da Vitória, com um anjo triunfante em seu topo, para comemorar as vitórias militares do Reino da Prússia sobre o Império Austríaco, Reino da Dinamarca e França entre 1864 e 1871. Paul Klee nasceu em 1879. Rainer Maria Rilke, que também escreveu anjos nas suas

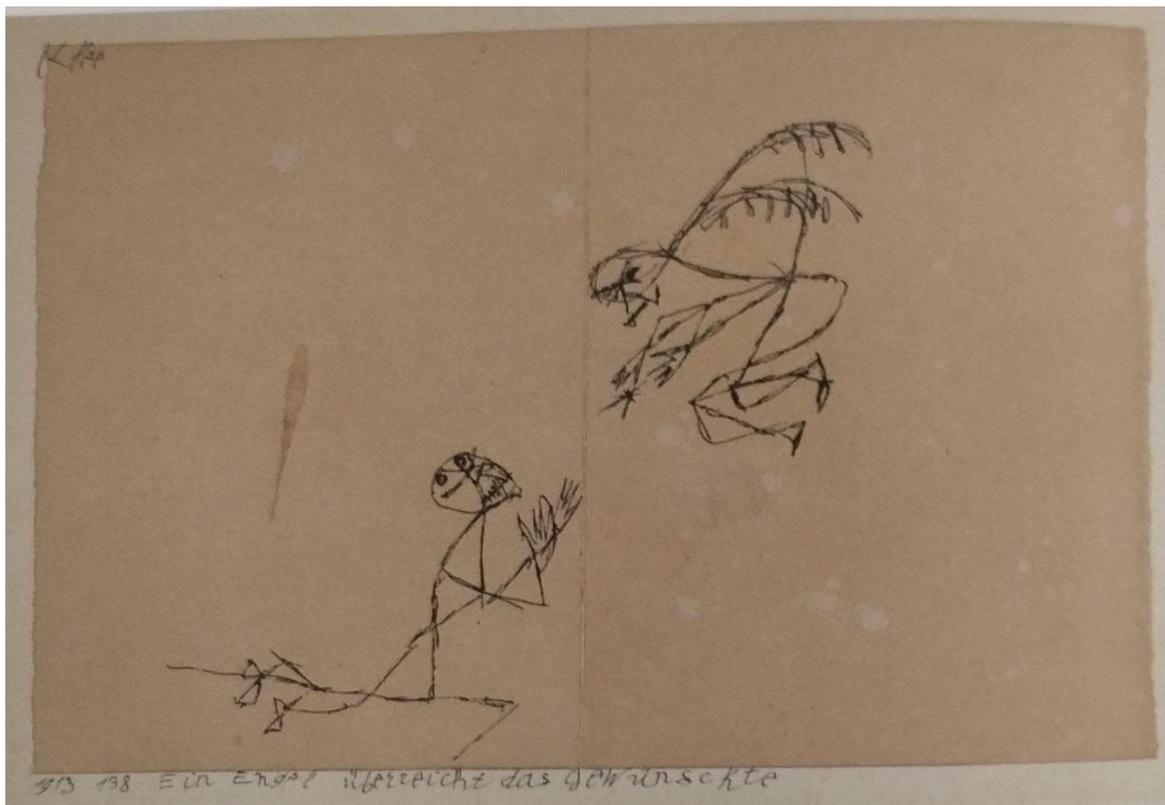
¹⁶ Benjamin, W. 2009. *Passagens*. Organizador da tradução brasileira Willi Bolle. São Paulo: UFMG. p. 505.

¹⁷ Benjamin, W. 2012. *O anjo da história*. p. 46.

Elegias de Duíno (“todo anjo é terrível (...) / eu vos invoco, pássaros quase mortais da alma”),¹⁸ nasceu em 1875.

Em novembro de 1884, Paul Klee tinha quase cinco anos de idade, Rilke, quase dez. Foi quando aconteceu a Conferência de Berlim, marco central na partição e divisão territorial da África entre os colonizadores europeus na sua corrida por novas fontes de trabalho barato e mercados consumidores. O neocolonialismo se estenderia ao longo do século seguinte. A partição adiou a guerra entre os europeus até 1914. Walter Benjamin nasceu em 1892.

Em 1913, Paul Klee desenha um *anjo que entrega um objeto de desejo*. Alguém ajoelhado encara, com júbilo e terror, um anjo que paira numa pequena distância (a cena quase parodia, na forma dos traços infantis e na conversão da apatia em *pathos* gozoso), mas não vemos o tal objeto de desejo. Em 1914, começa a Primeira Guerra Mundial.



Anjo que entrega o objeto de desejo, 1913
Ein Engel überreicht das Gewünschte
Caneta em papel-cartão
12.8 x 19.8 cm
Coleção privada, Alemanha

¹⁸ Rilke, R. M. 2012. *Poemas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras. p. 131.

Em 1918 a guerra acabaria e os mesmos traços aparecem, no entanto mais desordenados e organizando um cenário de júbilo e terror no quadro *Mensageiro expresso celestial*. Surgiriam, depois, os relatos dos combatentes que retornavam não apenas mutilados, como também mudos dos campos de batalha.



Mensageiro expresso celestial, 1918
Himmlicher Eilbote
Caneta em papel-cartão
15.2 x 16.5 cm
Centro Paul Klee, Berna (Suíça)

Depois da guerra, surgem dois anjos icônicos: o *Angelus novus*, mas também o *Angelus descendens*. Aquele de 1920, este de 1918. Um anjo desce, o outro anuncia uma renovação.



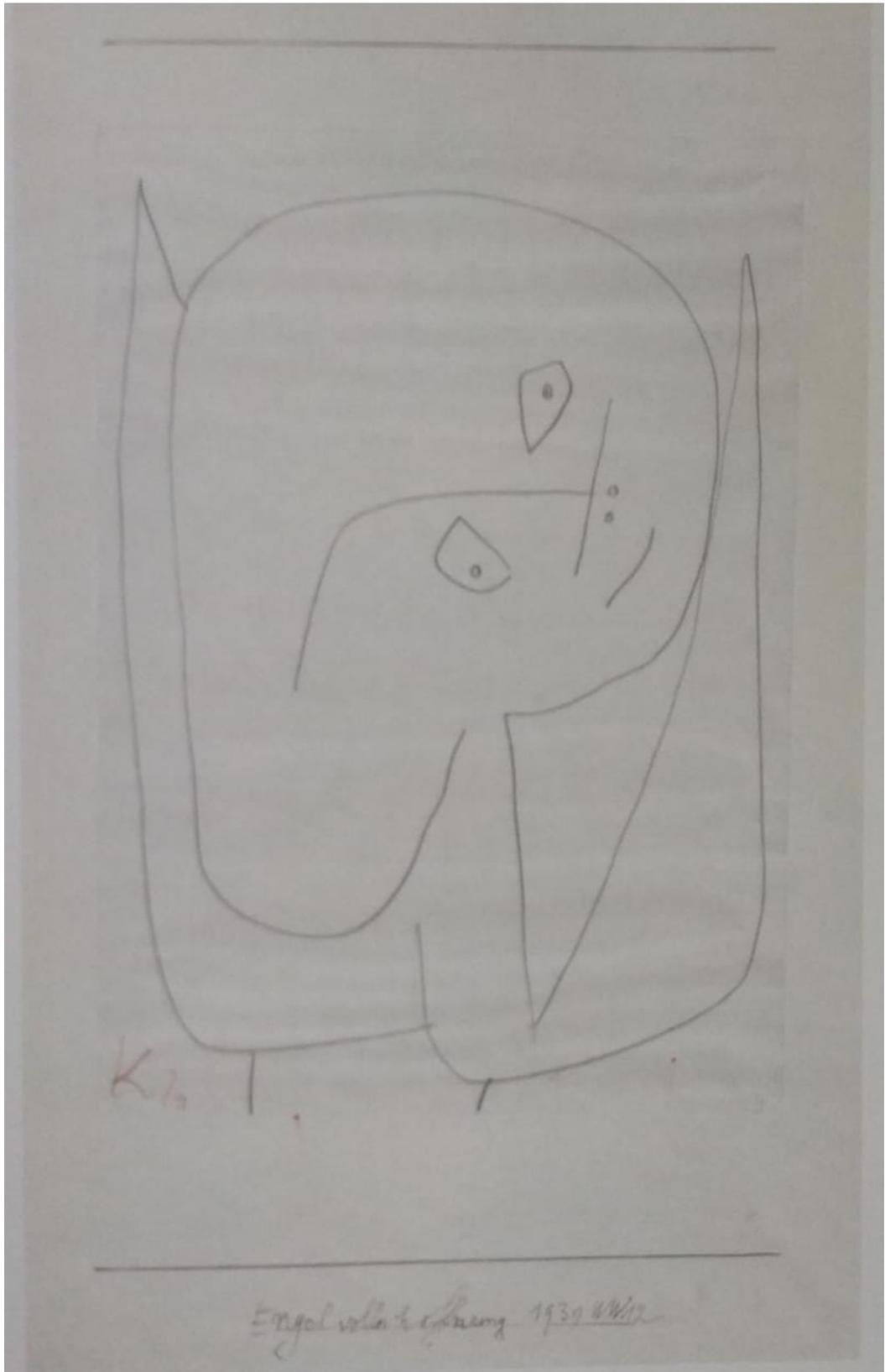
Angelus Descendens, 1918
Caneta sobre aquarela sobre papel-cartão
15.3 x 10.2 cm
Coleção privada, Inglaterra

Entre os fatos anteriores e o próximo anjo, o nazismo chega ao poder na Alemanha em 1933, e em 1935 o anjo da vitória parece pairar sobre Hitler, que em 1935 receberia a homenagem de Leni Riefensthal com seu longa *O triunfo da vontade*. No mesmo ano, Mussolini avança com suas tropas sobre a Etiópia e Marinetti publica o seu manifesto de apoio à guerra colonial declarando: “a guerra é bela”. Benjamin escreve sobre o episódio na primeira versão de seu ensaio sobre “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, em que afirma que a humanidade no século XX desenvolveu em tal grau a sua auto-alienação, que é capaz de “viver a sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem.”¹⁹ Em 1939 começaria a Segunda Guerra Mundial. Surgem muitos e muitos anjos de Klee. Um deles tem o título *anjo cheio de esperança*. Está deformado. Mal tem um corpo onde se sustentar. Sua cabeça é uma das maiores entre os anjos. É praticamente só cabeça e asas, e um par muito fino de varetas que tem por patas. Seus olhos estão esbugalhados. Nenhuma aquarela o colore.

(Aqui, não há como não pensar na história que conta Max Brod, sobre um diálogo que teve com Kafka, em que o amigo lhe dissera certa vez que haveria “infinita esperança”, “mas não para nós.”)²⁰

¹⁹ Benjamin, W. 1994. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. IN: *Obras escolhidas*. Vol I. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense.

²⁰ Brod, M. 1956. *Franz Kafka: una biografia*. Milano: Mondadori. p. 89



Anjo cheio de esperança, 1939
Engel voller hoffnung
Lápis sobre papel-cartão
29.5 x 21 cm
Centro Paul Klee, Berna (Suíça)

A *Iconologia*, de Cesare Ripa, também recebeu como título a alternativa *Emblemas morais*. Compiladas em 1593, as centenas de alegorias se destinavam ao uso artístico na representação de virtudes e vícios desde um ponto de vista da reeducação moral. Há ali a representação de um emblema que bem se poderia chamar de “anjo da história”.



Em uma angeologia provisória, diríamos que o “anjo da história” de Ripa se situa entre outras duas imagens que lhes são contemporâneas. Há o anjo triunfante da “Alegoria da Imortalidade” de Hendrik Goltzius, de cornetas em mãos, pairando sobre as coisas mortais, a um metro do chão; mas há também o anjo triste de *Melencolia I* de Albrecht Dürer, que se senta para contemplar o movimento lento de Saturno no espaço.

Copio aqui a descrição da Iconologia de Ripa de seu “anjo da história”:

Uma Mulher semelhante a um Anjo, com grandes Asas, olhando para trás; escrevendo em uma Tábula oval, nas Costas de Saturno.

As Asas denotam sua publicação de todos os Eventos, com grande Expedição; seu olhar para trás, seu trabalho para a Posteridade; suas Vestes brancas, Verdade e Sinceridade; Saturno a seu lado, denota Tempo e Espírito das Ações.²¹

Teria o anjo da história de Ripa horror ao passado, para voltar o rosto para trás? Esse anjo vira os olhos mesmo para o futuro? O futuro está às suas costas? Alguém que olhe o anjo com cuidado, talvez tenha a impressão de ver este anjo olhando para baixo, e para o horizonte de suas costas. Este anjo cortou os laços de sua sensibilidade com a história. Sem ver passado, presente ou futuro, envia sua mensagem anestesiada de uma narrativa que não se pode sentir.

9

A Roma Antiga conhecia um guardião da soleira, um deus protetor dos portais e dos limiares, de duas faces. Janus. Um rosto voltado para frente, o outro para trás. No exposé de 1939 do seu trabalho das *Passagens*, Benjamin anexa, como epígrafe da apresentação de sua pesquisa histórica sobre o século XIX parisiense, a seguinte epígrafe de Maxime Du Camp: “A história, como Janus, tem duas faces: quer olhe o passado, quer olhe o presente, ela vê as mesmas coisas.”²²

Onde está o segundo rosto do *Angelus novus*? E o do anjo de Ripa? Os anjos da dúvida (o *Zweifelder Engel* e o *Angelus dubiosus*) são duas faces de um mesmo anjo? O anjo da história é um anjo duvidoso?

10

Podemos sentir a história ou nos anestesiarmos com ela. Podemos fixar os olhos nos mortos ou voltar o rosto para longe do horror. Essa situação, essa indecisão de nossos corpos diante da história, não é natural, não nos é dada *a priori*. Ela se constitui com mais força na

²¹ Ripa, C. 1709. *Iconologia*. Or Moral Emblems. Londres: Benjamin Motte, 1709. [Digitalizado por University of Illinois Urbana-Champaign em 2009]

²² Apud Benjamin, W. *Passagens*. p. 53.

modernidade. Susan Buck-Morss descreveu esse estágio da situação da perceptibilidade anestesiada como um problema engendrado pelas próprias forças sinestésicas em ação no seio do capitalismo e da sociedade de massas.

Ao escrever “Estética e anestésica”, em que reconsidera o célebre ensaio de Walter Benjamin sobre “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, interessa a Buck-Morss a afirmação do filósofo de que, no século XX, a humanidade pode assistir à sua própria destruição como prazer estético (o que é reforçado em nosso próprio século nos inúmeros produtos da indústria cultural, como nos filmes ou nos jogos eletrônicos que incitam o gozo diante das cenas de fim do mundo ou da vida humana no planeta). É para explicar esse diagnóstico que Buck-Morss nos conduz por uma vertiginosa arqueologia da estética.

Com base nas descrições da vida psíquica que Freud realizou em *Além do princípio de prazer*,²³ tanto Buck-Morss quanto Benjamin nos lembram que há, na dinâmica da percepção, um jogo entre estesia e anestesia que é constitutivo do aparelho humano. Para Freud, os estímulos demandam grandes quantidades de energia de nosso organismo na procura de sua descarga motora adequada. Em outras palavras, tudo aquilo que nos afeta e nos causa alguma impressão tem um preço em nossa economia libidinal. Luzes, sons, esbarões, cheiros, nada que nos encontra pode simplesmente ser descartado como uma impressão “vazia”. E é justamente por isso que os nossos sentidos funcionam ao mesmo tempo colhendo informações do mundo exterior, os estímulos externos, e filtrando-os em uma dimensão perceptiva singular. E, antes deles, somos ainda amparados por nossa consciência.

Com o aumento na quantidade ou na qualidade dos estímulos, somos obrigados, para preservar o funcionamento do aparelho psíquico, a desenvolver maiores amortecimentos desses estímulos. E o escudo mais forte contra os que provêm de fora de nosso corpo é a consciência. Nesse sentido, ela funciona como uma espécie de membrana insensível que recebe o primeiro impacto dos estímulos. A partir do desenvolvimento mais forte da consciência, os estímulos têm dificuldade de ultrapassar a sua membrana, perdendo a força com que nos impactam.

Nesse ponto, um evento só pode nos atingir se encontrar, por força do acaso, uma brecha nessa membrana (por exemplo, se se conectar com uma série de conexões que

²³ Freud, S. 2013. *Psicologia das massas e análise do eu e outros textos* (1920-1923). São Paulo: Companhia das Letras.

facilitam a sua chegada ao inconsciente – como um cheiro ou o gosto de uma comida que se associa a memórias que se projetam distantes no tempo e espaço) ou por uma sobrecarga, na forma de um trauma (como num acidente ou em uma situação de extrema violência simbólica).

Quanto mais se intensificam os estímulos e, por consequência, a consciência que os amortece, mais os eventos são “assistidos” pelo sujeito que os vive. Quanto menos tiver necessidade dessa proteção da consciência, mais o sujeito pode baixar as suas defesas, para ser atingido no seu âmago pelos eventos e encadeá-los em novas e ricas experiências. Essas duas modalidades de estruturação dos acontecimentos em nossos sistemas perceptivos foram descritas por Walter Benjamin como a estrutura da *Erlebnis*, a vivência, e *Erfahrung*, ou experiência, respectivamente.²⁴ No primeiro caso, há um inchaço da consciência e um empobrecimento dos eventos (uma vez que não se podem conectar em complexos inconscientes com tanta facilidade); no segundo, uma diminuição do eu e um incremento na força do mundo exterior.

A modernidade, com suas megalópoles, suas grandes guerras, com as massas urbanas, os acidentes no trabalho das fábricas, nos automóveis, com as explosões de gás e de sistemas de esgoto, com o rompimento das barragens, com o desenvolvimento deslumbrante das tecnologias da informação, e as conseqüentes telas que brilham com cada vez mais força, com cada vez mais frequência nas horas do dia, e toda a sorte de estímulos sonoros, visuais, olfativos e táteis, é justamente a época que demanda do corpo humano o hiper desenvolvimento de seus mecanismos de defesa anestésiantes. Essa situação é contemporânea das mutilações corporais resultantes dos mais refinados perigos que a nossa era criou (Carlos Drummond de Andrade sintetizou essa situação da sociedade de massa com os versos: “é tempo de partido / tempo de homens partidos // (...) tempo de gente cortada / de mãos viajando sem braços”).²⁵

E se o século XIX foi o grande motor do desenvolvimento técnico-industrial que nos trouxe até aqui, ele foi também contemporâneo da invenção da anestesia aplicada a usos médicos e do vício em novas drogas que tentavam superar o tédio produzido pelo inchaço da consciência. Segundo Buck-Morss:

²⁴ Benjamin, W. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. IN: *Obras escolhidas*. Vol III. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. Principalmente o capítulo IV do ensaio, em que Benjamin apresenta a sua teoria do choque.

²⁵ Andrade, C. D. “Nosso tempo” IN: *A rosa do povo*.

A anestesia tornou-se uma técnica esmerada na última parte do século XIX. Enquanto as defesas autoanestésicas do corpo são predominantemente involuntárias, esses métodos envolveram a manipulação consciente e intencional do sistema sinestésico. Às formas narcóticas já existentes no Iluminismo – café, tabaco, chá e bebidas alcoólicas – acrescentou-se um vasto arsenal de drogas e práticas terapêuticas, desde o ópio, o éter e a cocaína até a hipnose, a hidroterapia e o eletrochoque. (...) O uso de anestésicos na cirurgia médica data, não por acaso, desse mesmo período de manipulação experimental dos componentes do sistema sinestésico. (...) [E] no século XIX, não era incomum os cirurgiões se viciarem em drogas. (...) O vício em drogas é característico da modernidade. É o correlato e a contrapartida do choque. Uma adaptação aos choques sem drogas nem amortecimento pode ser fatal.²⁶

Para a filósofa, este quadro colocava uma questão para a arte. “Nessa situação de ‘crise da percepção’”, ela diz, “a questão já não é educar o ouvido rude para ouvir música, mas devolver a audição. Já não se trata de treinar o olho para ver a beleza, mas de restabelecer a “perceptualidade”.²⁷ Do ponto de vista da possibilidade de “perceptualidade” da própria história, poderíamos dizer que há uma tarefa estética para o “anjo da história” aludido por Benjamin, que quer interromper a sucessão das catástrofes. O problema da escrita da história é também o de ressensibilizar o corpo para o choque do presente com o passado. Nesse sentido, o diagnóstico de Susan Buck-Morss, da modernidade como época de anestesamento coletivo, une teoria estética e teoria da história numa mesma tarefa crítica.

Não deixa de ser curioso que os anjos de Klee sejam praticamente *só órgãos de percepção*. Toda a extensão de seu corpo é feita de sua pele. Dobrada sobre si mesma, ela emula as suas partes: garras, patas, tronco, mãos, asas, cabeça, cabelos, frequentemente tudo não passa de dobras sobre dobras, como já disse, sem nenhum volume. Sem nenhuma profundidade. Sem nenhum interior. Os anjos de Klee são só a casca.

11

Colocar os anjos de Klee nesse quadro de crise da percepção talvez nos deixe com a impressão de solucionar o problema com a imagem do anjo mensageiro: esses delicados anjos querem dizer, anunciar para a humanidade a tragédia que ela não apenas atua como

²⁶ Buck-Morss, S. “Estética e anestésica: uma reconsideração de ‘A obra de arte’ de Walter Benjamin.” In: Benjamin, W. et al. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Trad. Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012, pp. 170-173.

²⁷ *Ibidem*, p. 169.

escreve. Querem interromper a história com esse anúncio. Mas isso talvez não seja totalmente condizente com a imagem dos corpos desses anjos.

Na descrição que Walter Benjamin faz dos *Angelus novus*, não é tanto a potência do anjo que está em primeiro plano, mas a sua impotência. O anjo gostaria de acordar os mortos, reunir os cacos das ruínas, interromper a história: mas a tempestade do progresso o impele irresistivelmente para o futuro. O discurso triunfalista da história, a ideia falsificadora de que estamos “evoluindo” no tempo, nos distanciando de um modo de vida violento e terrível, sustenta o estado de coisas em que nos encontramos. Desse ponto de vista, anunciar à humanidade que ela constrói dia após dia uma catástrofe, é não apenas insuficiente, mas constituinte da catástrofe ela mesma.

Os anjos de Klee não correspondem tanto ao corpo fraturado da modernidade, às coisas que se perderam na história das dominações, nem anunciam a tragédia que está em curso. Trazem outra mensagem. Sua constituição planificada, sua ausência de profundidade, sua aparência semelhante a um couro, uma pele, uma casca dobrada sobre si mesma, corresponde à fragilidade de nossas defesas.

Assim, esses mensageiros nos contam do desamparo que tentamos galvanizar com o nosso conceito de progresso, com a nossa aposta na civilização, com a nossa fé na consciência. Parecem fazer o luto que ainda não conseguimos: que o projeto ocidental falhou quando realizou seus desejos mais fundamentais, que a história da técnica não libertou, mas aprisionou seres humanos, que a vida nas cidades não garantiu a sobrevivência do ser humano contra forças antes incontroláveis, mas se revelou, a cidade ela mesma, como a grande força incontrolável da humanidade que ameaça hoje destruir o próprio planeta.

Os anjos são o projeto da consciência em estado de derrota. Sem compreender e sentir ao mesmo tempo essa derrota, a renovação que o anjo da história procura ficará aprisionada na ideologia do progresso.

O “anjo duvidoso” de Klee corresponde ao papel de crítica desses anjos. Fixa os olhos no horror, mas não acredita que esse olhar possa se dar no espaço livre entre quem olha e o que é olhado. O “anjo duvidoso”, que é o “anjo duvidando”, cruza seus membros à sua frente. Assume a mediação da própria dúvida entre os órgãos da percepção e o objeto percebido. Por isso a sua ambiguidade: no nome e na postura, tem parentesco com o método de Descartes e se alia à tradição racionalista de desconfiança no mundo dos sentidos; na constituição de suas partes, é todo sensibilidade, é todo pele, se aliando à tradição empirista

moderna, que deu origem ao ensaio com Montaigne. Entre coisas, o anjo de Klee recupera o lugar limiar da crítica no centro da cisão moderna entre corpo e racionalidade.

No português brasileiro, há uma gíria popular que não concebe divisão entre o que é compreendido e o que é intuído. Trata-se do uso do verbo sacar. “Saqui isso” pode significar tanto “compreendi o que você quer dizer” quanto “percebi o que acabou de acontecer”. “Estou sacando essa pessoa” pode significar tanto “estou entendendo o que essa pessoa me explica” quanto “estou tentando sentir como me sinto com ela”. “Sacar” é algo que se faz com todo o sistema sinestésico, exige tudo de quem “saca”. Os anjos de Klee estão tentando nos fazer sacar as coisas. Podem nos ajudar a saber como sacar a história. Coincidem com o conceito de crítica. A crítica quer sacar.

Referências

- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. 1985. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de ALMEIDA. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- ANDRADE, C. D. 1994. *Poesia e Prosa*. Petrópolis: Nova Aguilar, 1979.
- BAUMGARTNER, M. (org). *Paul Klee: The Angels*. Ostfildern, Germany, Hatje Cantz, 2012 (pp. 142-145)
- BENJAMIN, W. 1989. *Obras escolhidas*. Vol I. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- _____. 1989. *Obras escolhidas*. Vol III. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense.
- _____. 2012. *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica.
- _____. 2009. *Passagens*. Organizador da tradução brasileira Willi Bolle. São Paulo: UFMG.
- BROD, M. 1956. *Franz Kafka: uma biografia*. Milano: Mondadori.
- BUCK-MORSS, S.. 2012. “Estética e anestética: uma reconsideração de ‘A obra de arte’ de Walter Benjamin.” In: BENJAMIN, W. et al. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Trad. Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, pp. 155-204.
- _____. 2018. *O presente do passado*. Trad. Ana Luiza Andrade e Adriana Varandas. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie.
- COETZEE, J. M. 2002. *A vida dos animais*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras.
- FREUD, D. 2013. *Totem e tabu, Contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912 – 1914)*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. 2013. *Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923)*. São Paulo: Companhia das Letras.
- HOMERO. 2003. *Iliada*. Trad. Haroldo de Campos. São Paulo: Arx.
- _____. 2012. *Odisseia*. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34.
- PLATÃO. 1973. *Crátilo*. Trad. Carlos Alberto Nunes. IN: Diálogos IX. Belém: edUFPA.
- _____. 2011. *O banquete*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: edUFPA.
- QUINTANA, M. 2009. *Nova Antologia Poética*. São Paulo.
- RILKE, R. M. 2012. *Poemas*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras.
- RIPA, C. 1709. *Iconologia. Or Moral Emblems*. Londres: Benjamin Motte. [Digitalizado por University of Illinois Urbana-Champaign em 2009].

