2026
V.19

História da Historiografia

International Journal of Theory and History of Historiography

ISSN 1983-9928

FAPEMIG
Sociedade Brasileira de Teoria e História da Historiografia
UNIRIO
UFOP

Dossiê D

História a contrapelo: leituras de Benjamin, Flaubert, Druillet

Dossiê | História e Ficção

História a contrapelo: leituras de Benjamin, Flaubert, Druillet

History against the grain: readings of Benjamin, Flaubert, Druillet

Beatriz de Moraes Vieira
beatriz.vieira.uerj@gmail.com
orcid.org/0000-0002-5722-9880
Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Instituto Ciências Humanas e Sociais, Departamento de História, Mariana, MG, Brasil.

Andre de Lemos Freixo
andre.freixo@ufop.edu.br
https://orcid.org/0000-0003-4185-5331
Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Instituto Ciências Humanas e Sociais, Departamento de História, Mariana, MG, Brasil.

Resumo

Entre as *Teses sobre a História* de Walter Benjamin, a 7ª certamente é uma das mais citadas pelo estímulo ao materialismo histórico para "escovar a história a contrapelo", o que se desdobra da clara visão da barbárie como contraface da cultura e do horror que isso causa a quem preza o que um dia se chamou "civilização". A Tese envolve a crítica à identificação afetiva presente nos historicismos, que leva à acedia, atrapalhando o historiador, e mobiliza curiosamente uma citação de Gustave Flaubert. Por que Benjamin cita Flaubert, mais exatamente seu romance *Salammbô*, e por que a menção à tristeza? Analisando camadas temporais e situações políticas, propomos que Flaubert se inspirou em Políbio sobre a guerra "mais sangrenta da Antiguidade" para dar vazão ao que via na França oitocentista. O romance teve inúmeras reapropriações ao longo do tempo, sendo aqui analisada a adaptação em história em quadrinhos de Philippe Druillet como uma das manifestações desses movimentos. A 7ª Tese enovela tempos e acontecimentos, antigos e contemporâneos, põe Flaubert e a tristeza empática como limiares e retorna, hoje, como diatribe.

Palavras-chave

Walter Benjamin; Conhecimento Histórico; Ficção.

Abstract

Among Walter Benjamin's *Theses on History*, the 7th is certainly one of the most cited for its encouragement of historical materialism to "brush history against the grain," which unfolds from the clear vision of barbarism as the counter-face of culture and the horror that this causes to those who value what was once called "civilization". The Thesis involves the critique of the affective identification present in historicism, which leads to acedia, hindering the historian and curiously mobilizing a quote from Gustave Flaubert. Why does Benjamin quote Flaubert, more precisely his novel *Salammbô*, and why the mention of sadness? Analyzing temporal layers and political situations, we propose that Flaubert was inspired by Polibius about the "bloodiest war" of antiquity to give vent to what he saw in nineteenth-century France. The novel has been re-appropriated countless times over time, and Druillet's graphic novel adaptation is yet another piece of these movements we here analyze. The 7th Thesis weaves together times and events, ancient and contemporary, places Flaubert and empathic sadness as thresholds and returns, today, as a diatribe.

Keywords

Walter Benjamin; Historical Knowledge; Fiction.

Introdução

Dentre as *Teses sobre a História* de Walter Benjamin, a 7ª certamente é uma das mais citadas pelo estímulo ao materialismo histórico para "escovar a história a contrapelo", o que se desdobra da clara visão da barbárie como contraface da cultura e do horror que isso causa a todos que prezam o que um dia se idealizou como "civilização"[1]. A epígrafe desta tese remete à *Ópera dos Três Vinténs,* de Bertolt Brecht: "Considerai a escuridão e o frio intenso neste vale onde ressoam lamentos." E continua:

> Ao historiador que quiser reviver uma época, Fustel de Coulanges recomenda banir de sua cabeça tudo o que saiba do curso ulterior da história. Não se poderia caracterizar melhor o procedimento com qual o materialismo histórico rompeu. É um procedimento de identificação afetiva. Sua origem é a indolência do coração, a acedia, que hesita em se apoderar da imagem histórica autêntica que lampeja fugaz. Para os teólogos da Idade Média ela contava como o fundamento originário da tristeza. Flaubert, que bem a concebera, escreve: *Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter Carthage*. A natureza dessa tristeza torna-se mais nítida quando se levanta a questão do de saber com quem, afinal, propriamente o historiador do Historicismo se identifica afetivamente? [...] Nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie. E, assim como ele não está livre da barbárie, também não o está o processo de sua transmissão, transmissão na qual ele passou de um vencedor a outro. Por isso, o materialista histórico, na medida do possível se afasta dessa transmissão. Ele considera como sua tarefa escovar a história a contrapelo (Benjamin, 2005, p. 70).

Nessa tradução, encontramos uma leitura das teses benjaminianas que nos permite destacar alguns elementos presentes mas "não-ditos", para dizer como Michel de Certeau (2006, p. 67)[2]. As considerações que se seguem buscam discutir essas questões postas obliquamente por Benjamin, em especial a citação de Gustave Flaubert (1821-1880). Que sentido faz trazer à pauta o consagrado escritor francês do século XIX, e por que o romance *Salammbô*, sua obra cujo enredo se situa na antiga Cartago? E por que tantas reapropriações ao longo do tempo, sejam como pintura, gravura, ópera, balé, filme, HQs? A imagem que se segue – em estilo *art nouveaux* assinada por Alfons Mucha – é apenas uma dentre muitas, das mais famosas ilustrações relativas ao livro[3]:

1 As primeiras reflexões deste trabalho foram apresentadas no II Colóquio Walter Benjamin, 19 de novembro de 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8t4al3LpU4o>. Último acesso em: 27 fev de 2025.

2 Tradução de Jean-Marie Gagnebin e Marcos Müller, no livro *Walter Benjamin*: *Aviso de Incêndio,* organizado por Michel Löwy (2005).

3 Estamos usando o termo "livro" como sinônimo do texto do romance em pauta.

Figura 1



Fonte: Alfons Mucha, *Salammbô*, 1896. Litografia publicada em *L'Estampe Moderne* *In*: <https://encurtador.com.br/ZhfeG>. Acesso em: 13 de mar. 2025.

Empatia, qual páthos?

Salta aos olhos que o texto inicie com uma crítica à "empatia"**,** compreendida como um tipo de identificação apriorística no seio dos *modus* metódicos dos historicistas, isto é, uma identificação afetiva presente nas práticas do que ficou conhecido como historicismo, aqui compreendido como a concepção de história, os protocolos disciplinares e os procedimentos metodológicos que caracterizaram o campo historiográfico em sua formação e consolidação ao longo do século XIX (Falcon, 2011; Martins *et al*., 2010). A crítica de Benjamin dirige-se à maneira como o passado foi priorizado ou mesmo louvado pelos historicistas em geral, o passado *per se*, como prefiguração do presente e dele separado, isto é, a ele ligado por uma cronologia linear. Esse procedimento, na acepção benjaminiana, estimula uma sintonização de ordem sensível e afetiva, mais do que de ordem intelectiva. No fundo nociva, por mobilizar uma projeção inconsciente dos aspectos sociocognitivos do presente sobre o passado, no mais das vezes violentos, a identificação afetiva mobiliza a empatia pelo familiar e pelo *status quo*, o que impede a percepção crítica do quanto há de aspectos passados no presente – seja na forma de restos de experiências, ruínas ou expectativas um dia criadas – e, por conseguinte, impede contraditoriamente as mediações espaço-temporais que cabem ao historiador enquanto tal, logo atrapalha a construção do conhecimento histórico.

Isso porque a empatia historicista não operaria como tende a ser hoje compreendida, associada sem inocência à alteridade, ao gesto de colocar-se no lugar do outro, com enternecimento,

compaixão e solidariedade (Rangel, 2019), mas uma empatia cuja origem estaria em certa "indolência do coração", ou *acédia*. O termo latino deriva do grego *akedia*, significando um estado inerte, sem dor ou cuidado, apatia. No medioevo, a acédia ou acídia assumiu uma conotação moral específica no interior da teologia cristã, configurando-se como (in)disposição emocional, uma espécie de torpor ou letargia permanente que prejudicava a concentração intelectual e as tarefas monásticas. Denominada de "demônio do meio-dia" por ser um obstáculo no caminho da aproximação do fiel com Deus, foi posteriormente transformada no pecado capital da preguiça. Contando com esse fundamento originário, a acédia supõe algo mais profundo que um estado de tristeza momentâneo ou passageiro, havendo sido associada literariamente ao *ennui* (o tédio, a monotonia, o cansaço emocional pela ausência de algo interessante), à *Weltschmerz* (a "dor do mundo" pela consciência do mal e das limitações físicas e sociais), e à depressão como "mal do século" XX[4]. Nos dicionários atuais, seu campo semântico envolve ainda termos como desânimo, abatimento físico e mental, indiferença, torpor, falta de vontade, frouxidão, lassidão, tristeza excessiva, melancolia.

Trata-se, portanto, de um tipo de *pathos* – este, em geral, concebido como "paixão", a qual possui diversas interpretações na história da filosofia, do sofrimento e da pena (como no estoicismo) ao prazer (segundo o epicurismo). Enquanto emoções intensas, ou condições psicológicas influentes sobre o corpo e a mente, as paixões eram consideradas por Platão como fatores que demandam cuidado, por gerarem distração e risco, ao passo que para Aristóteles constituíam um elemento essencial da experiência humana, além de responsáveis pela eficiência comunicativa. O fundamento aristotélico tornou-se tradicional ao longo do tempo, ao tratar o *pathos* como um dos componentes da retórica, articulado ao *ethos* e ao *logos* como três modos de persuasão. Se o *ethos* liga-se à integridade do autor do discurso, sua *autor*idade, e o *logos* depende da lógica argumentativa, o *pathos* é o instrumento que propicia a conexão com o público, isto é, a sintonia emocional entre o orador e os receptores, cujas percepções e atitudes são passíveis de serem então afetadas. Assim sendo, embora articulados como três chaves de escrita/leitura de mundo, o discurso mais persuasivo é aquele mais pático, não obrigatoriamente o mais ético, lógico ou crítico (Reale; Antisieri, 1990, v.1, p. 219-220)[5].

Seguindo essa trilha, a acédia criticada por Benjamin significaria uma conexão pática com o passado, valiosa para a historiografia historicista, mas talvez carente do espírito crítico necessário à percepção do risco de identificação com os vencedores, que, afinal, são quem lega ao futuro os do-

4 Entretanto, isso varia entre autores; para muitos, como Fredric Jameson (2005, p. 160-161; p. 226), o grande mal novecentista seria a "esquizofrenia" em razão da fragmentação generalizada. Mas tal discussão não cabe nos limites deste texto. Para uma reflexão sobre a acédia em relação à pandemia de covid, ver (Santos, 2022).

5 Segundo os autores, "Assim como Platão, Aristóteles tinha a firme convicção, em primeiro lugar, de que a retórica não tem a função de ensinar e treinar em torno da verdade ou de valores particulares. Com efeito, essa função é própria da filosofia, por um lado, e das ciências e artes particulares, por outro. Já o objetivo da retórica é o de 'persuadir' ou, mais exatamente, o de descobrir quais são os modos e meios para persuadir" (Reale; Antisieri, 1990, p. 219).

cumentos e relatos que se tornam majoritariamente as fontes históricas[6]. Se de fato o materialismo histórico rompeu com isso é toda uma outra e longa questão, que a Tese propõe mas não desenvolve propriamente, de modo que a ideia funciona mais como uma sugestão, um dever ser distinto do historicismo, baseado em outro tipo de empatia e relação com o passado. O historiador materialista histórico deveria afastar essa névoa acidiosa e, assim, captar a "imagem histórica autêntica que lampeja fugaz", conforme a bela metáfora de Benjamin. Isso requer enxergar propostas de vida e mundo que um dia existiram e foram dolorosamente derrotadas, quase sempre por serem transformadoras, fossem projetos de organização social alternativa, revoltas econômicas ou políticas, intenções revolucionárias, desejos de outras formas de vida possíveis... Foram "apenas" lampejos ou relâmpagos (conforme a tradução) em meio às vastas constelações históricas, mas existiram com sua carga de vitalidade, inteligência e sofrimento, e merecem seu registro na história.

Isso requer, como já apontado, um outro tipo de afeto empático, aquele que permite lidar com as experiências-limite, ou excessivamente dolorosas e violentas. Para tal, segundo Dominick LaCapra (2005 e 2006), é exigida não uma empatia identificatória, no sentido de tornar-se idêntico, em que o sujeito conhecedor arrisca-se a sucumbir, ou da qual aspira fugir, mas uma *empatia heteropática*, mediante a qual é possível reconhecer a alteridade, a dor do outro, e desenvolver a devida solidariedade sem que a identificação se processe e gere os afetos acidiosos. Esses, para Benjamin, são o "fundamento originário da tristeza", tão bem conhecida por Flaubert.

Em suma, a natureza dessa "tristeza" se torna mais nítida quando se levanta a questão de saber com quem, afinal, os historiadores do historicismo se identificavam *afetivamente*. Assim, Benjamin nos provoca, como a seus contemporâneos, e nos auxilia a pensar uma vez mais sobre os documentos de barbárie como contraface dos documentos de cultura. Igualmente se dá com o processo de sua transmissão, em que os documentos passam de um vencedor a outro, tampouco livres da barbárie. Por isso, o materialista histórico, na medida do possível, afasta-se dessa transmissão por uma força crítica, desejosa de mudança. Ele considera como sua tarefa o "escovar a história a contrapelo" e, ao fazê-lo, desestabiliza monumentos e tradicionalismos legitimados por uma certa historiografia e instaura a insatisfação para fazer valer a potência transformadora do presente.

Resta questionar o porquê da citação de Flaubert escolhida por Benjamin como exemplo de documento. Em outros termos, por que Benjamin, nos anos 1930-40 do século XX, cita Gustave Flaubert, entre os grandes romancistas do século XIX, mais exatamente seu livro *Salammbô*? E por que Flaubert associa tristeza à escrita dessa obra, que, apesar da inegável marca triste, não traz indícios de acédia propriamente?

6 Por aderência empática com o passado, simpatia ou antipatia, gera-se uma identificação com (enquanto aderência ou atitude mimética) e de (enquanto ato de discernir) vencedores e perdedores, em dinâmica complexa, embora prevaleça a dos vencedores, pelos motivos expostos.

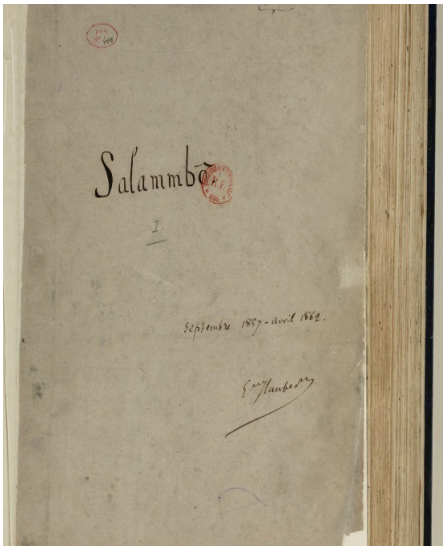
"Do início ao fim, é cor de sangue" – *Salammbô* (1862), de Gustave Flaubert

Em carta a Ernest Feydeau, escrita em sua propriedade rural em Croisset e datada de 29 de novembro 1859, Flaubert dizia: "Ao se ler *Salammbô*, espero que não se pense no autor! ~~mas~~ Poucas pessoas imaginarão como foi preciso estar triste para ressuscitar Cartago! Esta é uma Thébaïde para a qual o desgosto pela vida moderna me levou" (Flaubert, 2025[1859], p. 6). [7] Tal declaração confidenciava o quanto o autor se viu conduzido pelo espírito da tragédia, ou teve que lidar com a dimensão do trágico para além dos limites de sua pessoa. Publicado em 1862, pela editora Michel Lévy Frères[8], o livro obteve imediato sucesso, havendo sido reeditado muitas vezes na França, por diversos editores. O título da obra refere-se à personagem da princesa de Cartago, filha do general cartaginense Amílcar Barca, um dos responsáveis pela vitória contra os romanos nas primeiras Guerras Púnicas. Intrincando realidade e ficção, o enredo se passa imediatamente antes e durante a Revolta Mercenária (241-237 a.e.c), iniciada pela cobrança de pagamento pelos serviços mercenários a Amílcar, que os contratara. A guerra encarniçada contra Cartago tornara-se aos poucos uma guerra dos mercenários entre si, movida pela fome, tanto quanto pela disputa de dois líderes, um líbio (Mathô) e um númida (Narr-Havas –) pelo amor de Salammbô. Como sacerdotisa da deusa Tanit, a Lua, cujo véu sagrado fora roubado pelo líbio, filho de Moloch, o deus Sol, ela se entregou como moeda de troca (não sem desejo e afeto) para recuperar o véu profanado e aplacar a fúria da guerra, da deusa e da cidade sitiada. Apesar da vitória de Cartago, o pai e a cidade não a perdoaram, e ambos, Salammbô e Mathô, encontraram o mais trágico dos fins.

7 Todas as traduções do francês neste artigo são de nossa lavra. No original: "*Quand on lira Salammbô, on ne pensera pas j'espère, à l'auteur! ~~mais~~ Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour entreprendre de ressusciter Carthage! C'est là une Thébaïde où le dégoût de la vie moderne m'poussé*" (termo riscado no original). Toda a correspondência de Flaubert, bem como sua fortuna crítica e releituras/reapropriações de suas obras encontram-se disponíveis no site do Centre Gustave Flaubert, ligado à Universidade de Rouen. A palavra "tebaida" significa um lugar de retiro, ermo, solidão profunda, possivelmente em relação à região desértica do Egito, com igual nome. Há um poema épico latino, escrito por Públio Papínio Estácio, intitulado Thebais ou Tebaida, inspirado na *Eneida* de Virgílio, que narra a disputa dos filhos de Édipo e Jocasta, irmãos de Antígona, em Tebas. É mais provável, porém, que Flaubert se referisse à *Thébaïde ou Les Frères Ennemis*, tragédia de Racine sobre o mesmo tema fratricida. De todo modo, faz sentido aqui a ligação conotativa de vazio, solidão e aridez, ver: "Correspondence", *Centre Gustave Flaubert*. Disponível em: <https://l1nq.com/xl4ti22>. Último acesso em: 11 fev.2026.

8 Uma das primeiras editoras modernas a trabalhar com contrato de exclusividade com os autores, a Michel Lévy publicou obras políticas, como Adolphe Thiers, e romancistas/poetas de prestígio, entre os quais Balzac, Baudelaire, Dumas, Hugo, Lamartine, George Sand e o próprio Flaubert.

Figura 2



Fonte: Capa do manuscrito de *Salammbô*. *In:* <https://l1nq.com/e94py74>. Acesso em: 11 abr 2026.

Flaubert iniciou a escrita do romance logo após vencer, em fevereiro de 1857, o processo contra seu livro anterior, *Madame Bovary*, acusado de "imoralidade" por tratar da sexualidade e do adultério feminino, bem como do tédio e vazio existencial da vida provinciana. Em correspondência, ele se dizia esgotado do "mundo moderno", em parte devido à hipocrisia dos escândalos e críticas sofridos. Dedicou-se então a *Salammbô* nos anos seguintes com o explícito intuito de afastar-se do mundo burguês, e até mesmo desestimular o interesse por parte da opinião pública francesa sobre seu livro, o que resultou no inverso, dada a amplitude da recepção alcançada, como mencionado. Até mesmo roupas, inspiradas nas descrições detalhadas das vestes da princesa-sacerdotisa, foram confeccionadas. O crítico Guy de Maupassant (1990) observou que, embora o estilo literário de seu amigo Flaubert não fosse passível de classificação, nem como romântico nem como realista exatamente, pode-se notar em sua obra como um todo uma espécie de alternância entre os trabalhos mais descritivos da realidade e os mais imaginativos, com matizes menos acres, em tons mais poéticos, mais próximos do lirismo romântico, enfim. "Dos românticos, Flaubert guardou o que os críticos chamam de um senso de grandeza, o sabor da história e dos heróis/grandes homens, a busca da beleza e da poeticidade; e dos realistas, o registro da vida burguesa nua e crua." (Vieira, 2023, p. 43)[9].

9 "Depois de *Madame Bovary*, criou *Salammbô*; depois de *A Educação Sentimental*, escreveu a *Tentação de Santo Antônio*. Desse modo, Flaubert realizava uma espécie de contrabalanço em sua obra, sendo impossível e descabido classificá-la cabalmente em qualquer uma dessas formas" (Vieira, 2023, p. 43). Flaubert não se deixava classificar facilmente, primeiro porque isso ocorre com todos os grandes escritores; segundo, porque, ao mesmo tempo em que recusava o rótulo de realista/naturalista, defendendo a arte da palavra e o cuidado estético com sua escrita, também criticava fortemente o romantismo vulgarizado, política e moralmente conservador, e repleto de chavões. Para uma leitura crítica da questão dos estilos de época em Flaubert, do problema da classificação e os "restos paradigmáticos românticos", bem como do impacto de 1848 nos pensadores do século XIX, ver (Vieira, op.cit.).

Salammbô é um livro em que estudos históricos, pesquisa antiquária, viagem e lirismo enredam-se mutuamente, para bordar as descrições detalhadas de paisagens, cenas e objetos. Segundo sua fortuna crítica, a redação custou muito, em termos de tempo, estudos e mesmo desgaste físico e psicológico ao autor, reconhecido por sua "*art névrose*" (Oehler, 2004). Desde 1857, Flaubert realizou investigações intensivas e leu centenas de volumes, "uma indigestão de livros antigos" que lhe possibilitara um "formidável trabalho arqueológico"[10].

> Os romanos, sabemos, tinham deixado muito pouco que pudesse testemunhar para a posteridade a cultura de seu rival norte-africano, mas Flaubert não se deixou desencorajar. Foi atrás de livros a respeito de Cartago na biblioteca municipal de Rouen; examinou periódicos eruditos; acossou conhecidos em busca de informações bibliográficas. [...] desafiava o conselho sábio dos amigos no sentido de parar de ler e começar a escrever. [...] Entretanto, ele continuava inflexível a respeito da necessidade de mais pesquisa. Há um certo tom de jactância em [suas] queixas, mas uma leitura de *Salammbô* deixa claro que ele havia estudado tanto quanto afirmava. Também não achava que as leituras tinham sido suficientes: em abril de 1858, partiu numa viagem breve a Túnis e Marrocos para ver por si mesmo – não Cartago, sem dúvida, mas ao menos a paisagem. Ele precisava alimentar a imaginação com fatos (Gay, 2010, p. 68).

Tratava-se, talvez, de buscar aquilo que considerava uma "verdade literária". Sobejam em sua vasta correspondência afirmações sobre a necessidade interior de ser "verdadeiro" e "autêntico" em sua literatura, em oposição à "inautenticidade" da sociedade burguesa. Em busca de experiências diferentes da modernidade europeia – outros tempos e espaços em que se sentisse menos opresso e que lhe oferecessem exotismo e misticismo –, Flaubert já havia viajado uma vez ao Oriente Médio, em companhia de Maxime Du Camp, por dois anos (1849-1851)[11]. Uma segunda viagem, mais curta em 1858, teria sido um imperativo literário, para somar ao trabalho documental a atmosfera e a experiência sensorial do espaço norte-africano – uma espécie de trabalho de campo que, para alguns críticos, tornou-se um método de escrita próprio a Flaubert. Essa viagem o fez concluir que era preciso "refazer Cartago", o que o levou a escrever um "capítulo de explicações" sobre a cidade, sua geografia e sua história, a título de prefácio, que depois teria posto ao fogo[12]. As explica-

10 Conforme carta a Jules Duplan (apud Gay, 2010, p.68, nota 5).

11 Para uma explanação detalhada, ver Danielle Girard, "Le voyage de Gustave Flaubert et Maxime du camp en Orient (1849-1851)", *In*: **Centre Flaubert** [online]. Disponível em: <https://sl1nk.com/q600lvm>. Último acesso em: 15 abr 2026.

12 Segundo Jacques Neefs (Neefs, 2011, p. 463-464), que prefacia e comenta a edição "Le Livre de Poche" de *Salammbô*, o manuscrito não foi de fato destruído pelo autor, havendo sido posto à venda em 1949 na Librairie Ancienne Blaizot e comprada pela Fundação Martin Bodmer em Cologny-Genève. A Fundação autorizou a publicação do dito prefácio, que se encontra ao final do livro, "como documento particularmente esclarecedor sobre o trabalho de Flaubert e sobre a maneira como este tentou pensar o universo de Cartago" (Neefs, 2011, p. 465).

ções foram resumidamente incorporadas ao longo do livro. Em busca do equilíbrio da obra, Flaubert viu-se sumamente esgotado e escreveu quando terminou o romance: "Mas *não posso mais*. Tenho febre todas as noites e mal consigo segurar uma pena. O fim foi pesado e difícil de alcançar"[13].

É notória a relação visceral de Flaubert com sua obra literária, razão central de sua correspondência e sua vida. As críticas recebidas quando da publicação de *Salammbô* foram acuradamente respondidas, resultando em toda uma argumentação sobre sua relação com a história e a literatura e a tessitura de ambas. Em sua resposta a Sainte-Beuve[14], cada uma das críticas foi redarguida com base em textos lidos, históricos, arqueológicos, bíblicos; com base na experiência da viagem e nas recepções anteriores, em conhecimentos de linguística, botânica, perfumaria etc.; em atenção ao público francês moderno, não versado na Antiguidade; e, por fim, na motivação de suas escolhas: buscara a veracidade histórica ao máximo, mas, sobretudo, sem sacrificar a verossimilhança interna à literatura. Isso o colocava num lugar bastante *sui generis* no que concerne tanto a uma história literária quanto a uma literatura histórica. Um "artista impassível", diz Maupassant, que não admitia que o autor transparecesse em suas linhas, nem intenções, nem opiniões, apenas "o espelho dos fatos, mas um espelho que os reproduzisse dando-lhes aquele reflexo inexprimível, aquele não sei quê de quase divino que é a arte." (Gay, 2010, p. 29).

Acreditando viver em tempos desprezíveis – "o século podre", escreveu a Louis Bouillet em 1855 –, admirava quem realmente prezava a arte (entre os contemporâneos, Baudelaire, Tolstói, Turguêniev, George Sand, Victor Hugo com reservas) e, de certo modo, idealizava um passado artístico (Shakespeare, Homero, Virgílio, Rabelais, Cervantes, Voltaire, Goethe). Uma ideia de arte virtualmente sagrada e a luta com o estilo da escrita, a "palavra justa" (*le mot juste*) que conferisse sonoridade adequada, ritmo e harmonia à obra, proporcionavam-lhe uma dor e um prazer refinados, diz Peter Gay (2010, p. 76-77). Maupassant viu *Salammbô* como um "livro de gigante", fruto de uma "necessidade de grandeza" que almejava a forma-epopeia mais que a forma-romance, de onde a "narrativa homérica", talvez uma "ópera em prosa", na qual "os quadros se desenrolam com uma magnificência prodigiosa", pois a "frase canta, grita", os personagens, "construídos como heróis" simultaneamente épicos e líricos, falam com elegância, "de maneira soberba", movendo-se em um "grandioso cenário". O livro da "maior beleza plástica" oferece a "impressão de um sonho magnífico", no qual os "fatos exatos" são revestidos de poesia, mostrando "uma espécie de apoteose com a qual a arte lírica envolve o que toca." (2010, p. 34-35).

13 No original: "*Mais* je n'en puis plus. *J'ai la fièvre tous les soirs et à peine si je peux tenir une plume. La fin a éte lourde et difficile à venir.*" Carta a Mlle. de Chantepie (apud Neefs, 2011, p. 494. Grifo no original).

14 Ver Carta a Sainte-Beuve, 23 dezembro 1862. *In*: <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/correspondance/23-d%C3%A9cembre-1862-de-gustave-flaubert-%C3%A0-charles-sainte-beuve/>. Acesso em 15 abr 2026.

Para tornar a realidade passível de adentrar a literatura, seria preciso pesar a mão por vezes, "carregá-la", nos termos de Flaubert para Sainte-Beuve, pois "só se pode escrever realisticamente escolhendo e exagerando"[15]. Ademais, era mister tornar a realidade poética para que fosse suportável, de onde a notável procura pelo "lirismo": um "neologismo incerto" em seu nascedouro, diz Maulpoix (2000, p. 38), que encontrou lugar na França burguesa e industrial do Segundo Império, quando os prosadores aspiravam sair da forma prosaica e almejavam "elevar-se por alguma linguagem de beleza acima dos 'miasmas mórbidos' e dos 'vastos sofrimentos', conforme os versos de Baudelaire[16].

A obsessão flaubertiana pelo detalhe, de cunho poético, e não positivista, como observa Oehler (2004, p. 341), faz parte da complexa relação estabelecida entre romantismo e realismo, e entre mundo histórico e mundo literário. Sejam estes compreendidos como experiências/vivências ou como registro/escrituras, as formas e os conteúdos estão imbricados por uma percepção acurada para *correspondences,* compreendidas como analogias, correlações poéticas e simbólicas[17], de tal jeito que o modo de produzir sentidos, em Flaubert, se dá "a partir da *tensão* entre a *riqueza de significados*" (Oehler, 2004, p. 324. Grifo nosso). Dessa tensão, não é improvável, gerou-se a querela *Salammbô* em torno do livro que, no fundo, com sua cor de sangue[18], escovava a contrapelo as sensibilidades históricas dos seus contemporâneos.

"A imensa estupidez moderna me dá raiva" - O Flaubert de Benjamin

Certamente Walter Benjamin não escolheu a citação de Flaubert em sua VII Tese sobre a História de modo aleatório. O consagrado escritor francês não é consensual (apesar do grande e

15 Em carta a Hippolyte Taine, 1867 (apud Gay, 2010, p. 99).

16 Jean-Michel Maulpoix recupera uma frase de Flaubert em carta à sua amiga Louise Collet, de 15 de julho de 1853: "É por isso que amo tanto o lirismo. Parece-me a forma mais natural da poesia. Ali ela está toda nua e livre". No original: "*C'est pour cela que j'aime tant le lyrisme. Il me semble la forme la plus naturelle de la poésie. Elle est là toute nue et en liberté*" (Maulpoix, 2000, p. 5, na epígrafe).

17 "Correspondência" e "semelhança" são termos que Benjamin usava muito para tratar de equivalências, e que procurou conceituar (Cf. "A doutrina das semelhanças"), aproximando-o do conhecimento analógico/mimético praticado na antiguidade, que se manteve como dimensão extra-sensível em toda linguagem: "A escrita transformou-se assim, ao lado da linguagem oral, num arquivo de semelhanças, de correspondências extra-sensíveis.// Essa dimensão – mágica, se se quiser – da linguagem e da escrita não se desenvolver isoladamente da outra dimensão, a semiótica. [...] Nessa perspectiva, a linguagem seria a mais alta aplicação da faculdade mimética: um *medium* em que as faculdades primitivas de percepção do semelhante penetraram tão completamente, que ela se converteu no *medium* em que as coisas se encontram e se relacionam, não diretamente como antes, no espírito do vidente ou do sacerdote, mas em suas essências, nas substâncias mais fugazes e delicadas, nos próprios aromas. Em outras palavras: a clarividência confiou à escrita e à linguagem as suas antigas forças, no correr da história." (Benjamin, 2012, p. 111-112).

18 Em carta a Théophile Gautier, de 27 de janeiro de 1859, asseverava: "do início ao fim é cor de sangue". No orginal: "D'um bout a l'autre c'est couleur de sang." Sobre a querela, ver cartas a Sainte-Beuve, 23 de dezembro 1862, a Guillaume Froehner, 21 janeiro de 1863, a Adolphe Guéroult, 2 de fevereiro 1863. Disponível em: <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/correspondance>. Último acesso em: 11 abr.2026. As principais críticas advieram de Saint-Beuve, mas também as houve por parte de Victor Hugo, Hector Berlioz e Jules Michelet.

merecido reconhecimento, não é facilmente palatável) e sua vasta fortuna crítica, desde sua época, analisou-o de muitas e diversas maneiras, por vezes contraditórias: foi visto como gênio; como distante e isolado em torre de marfim; como romântico e como realista; como *rentier* que se expressava a partir de sua posição de classe e, portanto, era elitista; como conservador que se adequou ao regime do II Império embora insatisfeito; como o mesmo filisteu que criticava em sua obra; como espírito colonizador que projetava no oriente as patologias sociais e sexuais da Europa; como crítico contumaz da burguesia e do Iluminismo; como escritor em conflito e neurótico, cuja inteligência e sensibilidade portavam vacilações e perplexidades; como uma personalidade complexa que estabelecia relações igualmente complexas com a sociedade e a literatura; e até como um anarquista no fim das contas![19] Mais recentemente, o olhar contemporâneo analisa em sua obra também questões que envolvem gênero, racismo, imagem, memória, perspectivas pós-coloniais.

No entanto, o *"roman carthaginois"* que tematizou as guerras mercenárias, a impedir o amor e trazer a morte, gerando a crítica, por ele aceita, *de que o autor mais tratara da guerra bárbara do que da princesa cartaginesa que intitula a obra*, era mais do que uma mistura épica de orientalismo e curiosidade antiquária, e até os dias de hoje seus espectros se apresentam, embora não figure como obra-prima metonimicamente associada ao seu nome, como *Madame Bovary*[20].

Observando as múltiplas camadas temporais postas na Literatura – ela também compreendida como uma experiência histórica que pensa sobre si, transfigurando elementos da realidade e misturando temporalidades – encontramos indícios no fato de que Flaubert, após suas viagens pelo Oriente Médio e pelo norte da África, incluindo o espaço da antiga Cartago, *inspirou-se nos comentários de Políbio acerca da guerra mercenária mais sangrenta da Antiguidade para dar vazão ao que via na França do século XIX*. A experiência das viagens, dos estudos exaustivos de história antiga[21] e a empatia propiciaram-lhe rasurar os limites realistas das paisagens norte-africanas e de sua própria concepção de tempo, trazendo-lhe novo alento literário e permitindo-lhe a mescla de história, ficção, poesia e muita violência.

Uma história "menor", por assim dizer, imprensada entre as três Guerras Púnicas (264 a.e.c. a 146 a.e.c.) foi considerada marcante exatamente por mostrar-se tão fora da curva. Políbio

19 "Ele não fez inteiramente as pazes com o Império – talvez nenhum regime, à exceção de uma ditadura controlada por homens de letras, lhe conviesse, pois Flaubert, bem como Dickens, era, no fundo um anarquista" (Gay, 2010, p. 92-93). Resumimos aqui numerosas visões, sem pretender esgotá-las, pois é inviável dar conta de toda a fortuna crítica de Flaubert para os limites deste trabalho. Utilizamos autores que nos trouxeram observações esclarecedoras para tratarmos as questões aqui propostas.

20 É curioso que essa obra, que provocou grande debate crítico à época, e tantas releituras posteriormente, seja hoje a menos comentada de Flaubert, cuja fortuna crítica prioriza *Madame Bovary* e *Educação Sentimental*. No site do Centre Gustave Flaubert encontra-se a publicação recente (13 fevereiro 2025) de textos oriundos de um Colóquio em 2021. Ver *Salammbô: antiquité et modernité.* Disponível em: <https://flaubert.univ-rouen.fr/actualités/salammbô-antiquité-et-modernité>. Último acesso em: 14 abr 2026.

21 Suas referências foram buscadas em Políbio, Apiano, Plínio, Xenofonte, Pausânias, Plutarco, Hipócrates e Heródoto.

impressionara-se com a magnitude da violência, considerada "exótica" e tão profundamente perturbadora que, até no mundo sanguinário dos sucessores de Alexandre, horrorizou todos os povos. Jacques Neefs, no Prefácio à edição *Livre de Poche* de *Salammbô* (2011), indaga igualmente o porquê dessa temática da guerra mercenária, a qual suscitara na Antiguidade uma espécie de "fascinação aterrorizada" e que Jules Michelet retomara em *Histoire Romaine*, na tradição polibiana, como "guerra inexpiável":

> Flaubert encontrou neste breve momento da história de Cartago o epicentro de uma violência histórica excepcional, o exemplo de uma guerra que não é nem uma guerra entre impérios, nações ou cidades, nem propriamente dizendo uma guerra civil, mas *uma guerra sem regra ou restrição.* (Neefs, 2011, p.23. Grifo nosso)22

Uma boa parte do prefácio é dedicada por Neefs ao "verdadeiro relato épico dos tempos modernos" – segundo a fórmula retirada de Banville em "Gustave Flaubert", no jornal *Le National*, 17 de maio de 1880 –, para destacar que, em *Salammbô,* o vigor da ficção no enredo e da intenção estética na composição visa, sobretudo, a dizer "a irrefreável violência da história", mais especificamente da história francesa, pois essa ficção "longínqua, curiosamente excessiva" possui correspondências com os desdobramentos violentos da Revolução de 1848 na França:

> [A obra] não era contudo estranha ao tempo de sua aparição e pode-se ler, talvez, nesta vasta ingratidão histórica em relação àqueles que foram os artífices de uma campanha contra Roma, "analogias" com os dois tempos da Revolução de 1848, a reviravolta de junho de 1848 contra aqueles que ajudaram a estabelecer a República nas jornadas de fevereiro e, sobretudo, com a tomada do poder por Napoleão III e o restabelecimento brutal da ordem após o golpe de Estado. A grande fenda histórica de 1848-1851 será o motivo explícito de *A Educação Sentimental*, em 1869. Mas o efeito deve ser considerado em sentido inverso, *Flaubert questionando essa singular história antiga para nela buscar as formas simultaneamente históricas e contemporâneas da violência*. (Neefs, 2011, p. 33. Grifo nosso).[23]

22 No original:"*Flaubert trouvait dans ce bref moment de l'histoire de Carthage l'épicentre d'une violence historique exceptionnelle, l'exemple d'une guerre qui n'est ni une guerre entre empires, nations, ou cités, ni à proprement parler un guerre civile, mais une guerre sans règle ni retenue.*"

23 No original: "*n'est pas pour autant étrangère au temps de son apparition et on peut dire, sans doute, dans cette vaste ingratitude historique vis-à-vis de ceux qui ont été les artisans d'une campagne contre Rome, des 'analogies' avec les deux temps de la Révolution de 1848, le retournement de juin 1848 contre ceux qui avaient concouru à instituer la République lors des journées de février, et surtout avez la prise du pouvoir par Napoléon III et le rétablissement brutal de l'ordre après le coup d'État. La grande fêlure historique de 1848-1851 sera le motif explicite de L'Éducation sentimentale, en 1869. Mais l'effet est à considérer en sens inverse, Flaubert interrogeant cette singulière histoire antique pour y chercher les formes à la fois historiques et contemporaines de la violence.*"

Os eventos de 1848 tiveram impacto significativo no pensamento oitocentista, tornando-se efetivamente um marco na literatura europeia, com desdobramentos nos séculos seguintes. O que ficou conhecido como Primavera dos Povos consistiu em um conjunto de revoluções de cunho prioritariamente liberal e constitucionalista em diversos países, com ressonâncias sociais e culturais de monta. Com efeito, todo o século XIX viveu lutas entre o Antigo Regime e a burguesia em ascensão, e, a partir de 1848, a presença do proletariado e do socialismo aumentava a voltagem das tensões econômicas, sociais, políticas e culturais. Eram tempos de revolução e contrarrevolução (Hobsbawm, 1981), com sua alta dose de utopias, discussões, renovações artísticas, vitórias, derrotas, medos, decepções, nostalgia, mudanças de opinião e dicção...

No caso francês, o fracasso da aliança de classes e do impulso revolucionário de 1848 significou uma derrota decepcionante para os liberais, arrematada por um banho de sangue e culminada no golpe de Estado de Luís Bonaparte, reinstaurando o Império em 1851, o qual funcionou como um Estado de exceção segundo a estrita definição jurídica[24], ocorrendo estado de sítio, censura, asfixia do mundo político e das manifestações intelectuais e culturais, silenciamento da população. Em *Lembranças de 1848*, publicado em 1856, Alexis de Tocqueville distinguiu no evento algo bem além de uma mudança no poder governamental, não uma luta política, mas um conflito de classes, uma "insurreição formidável [que] não foi empreendimento de um certo número de conspiradores, mas a sublevação de toda uma população contra outra." (Tocqueville, 1991, passim). Karl Marx, por sua vez, observou no *18 de Brumário de Luís Bonaparte* o quanto as práticas políticas de 1848-1851 estavam marcadas por dimensões culturais e ideológicas, uma vez que a eleição de Luís Bonaparte fora pautada por interesses de classe tanto quanto por um imaginário social que o associava ao cultuado e idealizado Napoleão I, seu tio. Os tempos idos legavam às sucessivas gerações uma projeção fantasmagórica do heroísmo napoleônico; porém não eram mais tempos de "tirar sua poesia [revolucionária] do passado, e sim do futuro", sem "veneração supersticiosa do passado". Via-se no ambiente cultural francês, em conclusão, um "pusilânime desalento, o sentimento de terrível humilhação e degradação que oprime a França e lhe corta a respiração. A França se sente desonrada" (Marx, 1978, p. 329 e 396).

As imagens de asfixia, desalento, degradação e desonra foram comuns na literatura após 1848. As transformações aneladas e a liberdade não se realizaram. Entre a intelectualidade da época vigoraram sentimentos de derrota e sensações de tempo estagnado. O tempo já não se movia adiante, como almejavam os revolucionários, e as perspectivas de futuro esvaneceram. Passou a

24 Segundo Agamben, trata-se do uso da lei constitucional para suspender a garantia de direitos políticos e civis, o que deriva em uma situação de lei rasurada. Para uma discussão sobre a diferença entre o sentido de excepcionalidade em Benjamin, quando mencionou o "estado de exceção permanente" nas Teses sobre a História, e o "estado de exceção" em Agamben, ver Traverso (2020) e Vieira (2023).

prevalecer aquilo que Walter Benjamin posteriormente caracterizou como tempo homogêneo: tedioso, vazio, sem movimento. Ao inverso do que propõe o paradigma revolucionário, era como se o tempo histórico conduzisse os seres humanos, e não os seres humanos conduzissem a história. Esse tempo estagnado significou outrossim o "esgotamento da energia utópica romântica", de toda uma geração de artistas e pensadores que, nas décadas posteriores a 1848, passaram a se debater "numa dispersão do real e no mais obscuro relativismo de um ideário tido como já estéril" (Saliba, 2003, p. 100-102).

No século XX, os acontecimentos extremamente violentos da "era das catástrofes" (Hobsbawm, 1998) decerto permitiram um olhar mais acurado para a presença dolorosa de 1848 em Flaubert, que não chegou a participar das barricadas como Baudelaire, mas esteve em Paris em companhia de um amigo para testemunhar o que acontecia. Ambos se colocaram presentes em carne e osso no ventre mesmo do acontecimento histórico; logo, de diferentes modos, sua escrita está inevitavelmente marcada pelas circunstâncias, que aparecem em especial na forma de correspondências/analogias. Eric Auerbach, por exemplo, afirma que a obra flaubertiana evidencia, através da mímesis transfiguradora da realidade, uma visão problemática do mundo, um mal-estar crônico, tal qual uma "tragicidade carente de forma". Esquadrinhando a vida e a cultura burguesa do século XIX, desvelava uma situação histórica desesperadora, de modo que se pode ver, sob a aparente estabilidade, um "subsolo político, econômico e social [...] *insuportavelmente carregado de tensão.* [...] *como uma ameaça oculta: é um tempo que, com a sua estúpida falta de escapatórias, parece carregado como um explosivo* (Auerbach, 1976, p. 439-440. Grifo nosso). Já Lukács, ao comparar o estilo literário predominantemente narrativo de Zola e o estilo descritivo de Flaubert, considera-os relacionados às fissuras sociais de 1848, a partir de quando se recolheram na solidão da escrita:

> Flaubert e Zola iniciaram suas atividades depois da batalha de junho, numa sociedade burguesa já cristalizada e constituída. Não participaram mais ativamente da vida desta sociedade; não queriam participar mesmo. Nessa recusa se manifesta a tragédia de uma importante geração de artistas da época de transição, já que a recusa é devida, sobretudo, a uma atitude de oposição, isto é, exprime o ódio, o horror e o desprezo que eles têm pelo regime político e social do seu tempo (Lukács, 1965, p. 56).

Sartre seguiu direção semelhante, reunindo existencialismo e psicanálise em O idiota da família (1971), que se tornou um dos maiores trabalhos sobre Flaubert. A seu ver, a maioria dos autores da época possuía um perfil neurótico de teor objetivo-social (além do aspecto subjetivo-familiar), pois só lhes restara a via da "arte-pela-arte", sem engajamento político possível, o que teria ocorrido após 1870, como se vê em Zola, por exemplo. Com Sartre, veio à luz a percepção de que houve um trauma na França em 1848 e de que isso se apresenta na arte neurótica de Baudelaire e Flaubert, entre outros.

Para Oehler (1999, p. 311-329), as "forças liberadas pela história" impulsionaram esses autores à crítica do Iluminismo e dos lugares-comuns da vida burguesa, possibilitando-lhes desenvolver um olhar agudo, poético mas implacável, e criar ficções que encarnavam a modernidade. A "revolução das belas palavras", como 1848 entrou para a história, teria dado a Flaubert as bases para criticar a tolice e o palavrório vigentes no meio social, atingindo na mesma atmosfera intelectual, burgueses e trabalhadores.[25] O olhar disperso, o pensamento impreciso, a má comunicabilidade, as autoilusões dos personagens, particularmente em *Educação Sentimental*, obra centrada precisamente em 1848, mostravam que um alheamento de tipo turístico e a *bêtise humaine* de certo modo eram "parte integrante do conjunto da repressão: o elo perdido na cadeia de responsabilidades dos massacres ocorridos na França (1999, p. 340), contradizendo os lemas da Revolução Francesa e das declarações de direitos humanos.

Tal seria o sentido geral de *Salammbô* no seio das insurgências e contra-insurgências da segunda metade do oitocentos, em que o absolutismo, o liberalismo, o socialismo e o anarquismo disputavam as práticas e os sentidos do poder e da emancipação. (A França ainda enfrentaria os eventos revolucionários de 1870 e da Comuna de Paris em 1871, cuja derrota foi também sangrenta, até que a República liberal se tornasse vitoriosa). E se estão certos os comentadores que destacam também uma analogia, à época, entre a idealização da mulher e da República, esta encontrou imaginariamente em *Salammbô* a mais linda possibilidade e o mais duro revés. Assim, não é descabido pensar que a opção por situar o romance na terra derrotada e salgada pelos romanos deu-se em razão de o autor estar diante de uma violência equivalente, em seu próprio presente – a violência da luta sanguinária e da cisão fratricida no seio da sociedade francesa.

Mas Flaubert, em sua correspondência, ampliava o sentido de violência e horror para a situação colonial e, num desdobramento, para toda a história e toda a humanidade. Escrevendo a George Sand ele indagava: "O que será dos fracos, então? / Tenho o coração apertado, de um jeito que me espanta. As guerras raciais vão recomeçar? Veremos, antes de um século, vários milhões de homens matando-se uns aos outros duma só vez? Todo o Oriente contra toda a Europa, o velho

25 Sartre criticara Flaubert por haver incluído os trabalhadores na tolice humana. Oehler a vê nos personagens flaubertianos, junto à maldade e a culpa, num modus operandi em que o personagem é tratado indiretamente como representante do leitor implícito (1999, p.318-321). O comentador também considera que "jogar mundos distantes contra o próprio mundo resulta sempre na legitimação da injustiça" do presente e numa fantasmagoria irônica, o que Flaubert teria operado ao traduzir os episódios históricos seus contemporâneos para "a linguagem de um mundo mítico-original" (p. 322-323). Trata-se de uma crítica ao idílio amoroso em Fontainebleau de *Educação Sentimental*. Entretanto, tal linguagem é a marca de *Salammbô*, que os críticos normalmente não consideram como relacionado com 1848, de que discordamos, bem como discordamos que o jogo entre mundos distantes no tempo-espaço e mundo atual resulte sempre em legitimação da injustiça, podendo significar também denúncia que, ao desnaturalizar a violência, a deslegitima.

mundo contra o novo! [...] Tremendas sangrias, seriam úteis?" (apud Neefs, 2011, p.34).[26] É visível a angústia presente na citação, que, como observa Neefs, consiste em uma prospectiva inventiva da violência geopolítica posteriormente confirmada. A carta data de agosto de 1870, após a declaração da guerra com a Alemanha, e confirma uma concepção de história como "carnificina perpétua".[27] *Salammbô* conecta-se, assim, com uma implacável lucidez, "à capacidade que os seres humanos podem ter de organizar massacres em massa". Voluntariamente exaustivo, o livro procurava "produzir um tumulto" carregado de "uma fatalidade miserável da humanidade, aquela da guerra e da obstinação sacrificial, e aquela de uma conjunção radical entre o desejo e a morte"[28] (Neefs, 2011, p.34). Com efeito, diferente dos personagens miseráveis de Victor Hugo, os de Flaubert são vítimas e algozes de terríveis sacrifícios, o que afasta o romance de qualquer teleologia histórica em direção ao progresso ou melhorias civilizatórias. O sacrifício político da virgindade de Salammbô, o sacrifício das crianças de Cartago como holocausto a Moloch, o martírio de Mathô, possuem forma ritual e esplendor quase religioso. O culto a Molek, Molech ou Moloch era uma antiga tradição dos povos habitantes do Oriente Médio e península arábica, que incluía a oblação infantil no fogo, prática que foi severamente condenada nos textos bíblicos de origem hebraica (cf. Levítico, 20:2-5), dando origem ao anátema dos sacrifícios humanos no seio das religiões monoteístas. No século XIX, porém, diversos pensadores retomavam a simbologia de Moloch, assim como de Cronos, para referir o tempo que devorava seus filhos, fosse na forma violenta da dominação colonial, das guerras intra-europeias, ou do fetiche da mercadoria que sustentava a voracidade do capitalismo, a exemplo de Marx. Mas em *Salammbô* se constrói, ademais, uma "psicologia complexa do terror sagrado", diz Neefs, recuperando a ideia de servidão voluntária de La Boétie para buscar compreender por que Flaubert escrevera ao fim do livro que o povo cartaginês estava "absorvido no desejo de seu terror".[29] A grande ficção flaubertiana operava, assim, a partir de um episódio histórico antigo, uma reflexão nova à época, sobre as raízes antropológicas do sagrado que alimentavam os mecanismos do terror, reflexão esta que prefigurava as formas modernas/contemporâneas da violência coletiva (ibidem, p.35).

26 No original: "*Que vont devenir les faibles, alors? / Moi, j'ai le coeru serré, d'une façon qui m'étonne.* [...] *Les guerres des races, vont-elles recomencer? On verra, avant un siècle, plusieurs millions d'hommes s'entretuer en une séance? Tout l'Orient contre toute l'Europe, l'ancien monde contre le nouveau!* [...] *Des saignées formidables, seraint-elles utiles?*".

27 No original, *charnier perpétuel*. "*Charnier*" pode ser traduzido como: vala comum, ossuário, cemitério, lugar onde são mortas muitas pessoas (metaforicamente, um abatedouro). Como o termo deriva de *chair*, carne, também é traduzido como "carnificina".

28 No original: "*uma fatalité misérable de l'humanité, celle de la guerre et de l'acharnement sacrificiel, et celle d'une conjonction radicale entre le désir et la mort*".

29 No original, "*et le peuple de Carthage haletait, absorbé dans le désir de sa terreur*". No romance, a citação está na p.369 da edição Le Livre de Poche aqui usada. Não há como dissociar as referências ao "terror" das leituras que aplicam o termo ao período jacobino da Revolução Francesa, embora as contrainsurgências do século XIX, principalmente a repressão à Comuna de Paris, tenham maior número de vítimas fatais.

Em texto recente, Neefs observa o modo como Flaubert reuniu no romance uma pluralidade de povos, costumes e culturas da África e do Crescente Fértil, inumeráveis e portadores de fome, miséria, ameaças e revoltas, figuras desfiguradas, mas vivas, desejosas de desfazer o Império que os escravizava, como numa versão antiga dos "condenados da terra" sartrianos. As palavras-chave não foram articuladas, mas postas em cena no romance. Na guerra dos bárbaros mercenários plasmava-se o horror cru da colonização e da revolução que nada transformara e resultara apenas em fratricídio, amplificado para a história humana como um todo:

> É difícil não imaginar que Flaubert instala assim, no mundo antigo da África da época de Cartago, um terror fantasmático que pode ecoar a situação "colonial" da França, e em particular do Segundo Império. Através da figura destes povos dominados que ameaçam o poder de um império, tais momentos do romance desenvolvem o equivalente "colonial" da visão muito ambígua, na ordem social, das "classes trabalhadoras" como "classes perigosas". // Barbaridades e crueldades também penetram, contudo, como que à força, nos romances do presente. [...] Flaubert desenvolve assim uma imagem, perfeitamente informada, do que é um Inferno moderno, vivos e mortos misturados, bruscos movimentos coletivos indistintos, estranhos vislumbres fugazes, como que irreais, a realidade tornada em pesadelo. [...] "Cartago" torna-se assim, nesta reconstituição em "miragem", o paradigma das discórdias fundamentais que fundam a história. A história para Flaubert aparece, segundo o modelo agostiniano, como a "eterna miséria de tudo". *Salammbô* foi a dolorosa e extrema preparação para essa concepção da história [...] (Neefs, 2025, s/p).[30]

Viver e escrever tudo isso, e viver a escrita como lhe era peculiar, consistiu numa experiência sócio-histórica muito dolorosa para Flaubert. E para Benjamin. Havia, sim, bons motivos para tristeza.

Propomos desdobrar, desde algumas considerações "a contrapelo". Em primeiro lugar, não estamos trabalhando precisamente na chave da crítica ao "orientalismo", do qual Flaubert foi construtor de peso, segundo as reflexões de Edward Said (1997). Nem mesmo se trata de reiterar o que sugere Benjamin, sobre a tristeza flaubertiana como adesão ao historicismo, logo aos discursos ven-

30 No original: "*Il est difficile de ne pas imaginer que Flaubert déploie ainsi avec le monde antique de l'Afrique du temps de Carthage une terreur fantasmatique qui peut faire écho à la situation "coloniale" de la France, et en particulier du Second Empire. Par la figure de ces peuples dominés qui menacent la puissance d'un empire, de tels moments du roman développent l'équivalent «colonial» de la vision très ambiguë, dans l'ordre social, des "classes laborieuses" comme "classes dangereuses". // Barbaries et cruautés percent aussi, cependant, comme par effraction, dans les romans du présent.* [...] *Flaubert développe ainsi un tableau, parfaitement informé, de ce qui est un Enfer moderne, vivants et morts mêlés, brusques mouvements collectifs indistincts, étranges lueurs fugitives, comme irréelles, la réalité devenue cauchemar.* [...] *«Carthage» devient ainsi, dans cette reconstitution en «mirage», le paradigme des discordes fondamentales qui fondent l'histoire. L'histoire pour Flaubert apparaît bien, sur le modèle augustinien, comme l'»éternelle misère de tout». Salammbô fut la douloureuse et l'extrême préparation de cette pensée de l'histoire* [...]."

cedores. Não inversamente, mas talvez obliquamente, observamos que a menção a Flaubert nesse trecho da VII Tese sinaliza um papel muito mais significativo do que parece à primeira vista. Claro está que não se tratava de um mundo oriental real e que a reconstrução fantasiosa do oriente projetava etnocentricamente a experiência europeia, num jogo de espelhos em que não havia espaço para uma alteridade cultural. Mas ao trazer a violência para primeiro plano, quando deveria ser pano de fundo histórico no romance, segundo os críticos, o *topos* romântico do amor excessivo e fatal e o tom trágico e épico que invade o romance culminam por avultar a crítica ético-política que ele contém.

Desse modo, a presença da violência na obra, com seu caráter sociopolítico e sacrificial, se dá como *estrutura*, no sentido desenvolvido por Antonio Candido (2006) e Eric Auerbach (1976): não como um espelhamento temático da realidade histórica, passada ou presente, nem no sentido antropológico do estruturalismo, mas como pilares socioculturais da época, que alicerçavam o pensamento, o comportamento, as produções artísticas/literárias, a estruturar também a composição do romance. Faz parte dessa estruturação simultaneamente social e literária a existência da violência e de estratos temporais entrecruzados. Fernand Braudel (1986), aproximadamente à mesma época que Benjamin, desenvolvera a ideia de pluralidade temporal no curso dos acontecimentos históricos, o que é retomado contemporaneamente por Koselleck, a partir de Braudel e Benjamin, observando a existência de múltiplos "estratos de tempo" em cada situação histórica. Koselleck observa também (1997), que a historiografia dos vencedores tende a trabalhar com a curta duração, ao passo que a dos vencidos opera na longa duração, pois demanda não o fato político mais recente – pois este é a própria glória dos vitoriosos –, e sim os projetos de vida e mundo que ficaram enterrados ou esquecidos no passado e precisam ser resgatados das vastas ruínas do tempo.

Entre as ruínas do século XIX, um certo vazio de sentido imperava, dadas as mudanças advindas com a modernidade no cotidiano do trabalho, das relações familiares e sociais em geral. A fragmentação do tempo-espaço na produção da vida dificultava ou mesmo impedia a transmissão de experiência compartilhável mediante histórias exemplares ou conselhos, conforme ocorria antes com o narrador tradicional. Na comparação efetuada por Benjamin, em "O Narrador" (2012), o romancista moderno encontra-se, ao contrário, em um mundo destituído de sabedoria e experiência rica, cabendo-lhe a busca do sentido da experiência histórica, que ordene a existência no mundo, e justo por isso ele (narrador moderno) existe. Trata-se em especial do caso de Flaubert, que intencionalmente mobilizava o passado, distante ou recente, para compor seus contos e romances de forte teor histórico.

Nessa busca de sentido, encontrava lugar a crítica ao *modus vivendi* burguês, sobretudo após as derrotas das sucessivas insurgências à ordem, com destaque para a Revolução de 1848. Como estudioso de Baudelaire, Benjamin certamente não desconhecia o processo por atentado à moral pública também sofrido por Flaubert no mesmo ano, em razão da publicação de *Madame Bovary e Flores do Mal*, respectivamente em fevereiro e agosto de 1857. Nos três autores, Baudelai-

re, Flaubert e Benjamin, a crítica à sociedade burguesa era severa, para o que o emprego da ironia, como figura de linguagem e pensamento, tornava-se imprescindível.[31]

É com ironia que Flaubert tratou o descompasso entre a violência fratricida, os salões literários, as práticas culturais enciclopedistas mas desprovidas de conteúdo substancial, a historiografia historicista, a inocuidade e superficialidade dos saberes burgueses, como se vê em *Bouvard et Pécuchet* e no *Dicionário das Ideias Feitas*, suas obras inacabadas. Em *Bouvard et Pécuchet* (1881) os dois personagens que nomeiam a obra são funcionários públicos, copistas aposentados que representam a mediocridade do *ethos* pequeno-burguês. A tristeza (acédia) os levou a aventurar-se por vários lugares e ofícios (desde o pastoreio, ao estudo da química, da engenharia, da arquivística, da geografia, da história, etc.), cultuando a celebridade dos "grandes homens", crendo educar-se via memorização de conteúdos num estilo fulgurante levado ao exagero. A cada novo capítulo, uma profissão, um sonho, um projeto, ao qual os personagens se dedicavam como podiam, mas tudo sempre dava errado, pois em todas as atividades o "conhecimento" de que dispunham era insuficiente e sua aplicação prática, desastrosa. É patente a crítica ao papel daquele tipo de conhecimento, a cultura pasteurizada da lógica enciclopedista e a ideia tola de um utilitarismo pragmático que pregava a aplicação sistemática dos conteúdos às questões cotidianas.

Encerra-se o texto [ok, mas qual seria o erro? novamente é uma questão de estilo, certo?] com um igualmente irônico *Dicionário de Ideias Aceitas*[32], que critica a separação cartesiana do saber em segmentos racionalmente isolados, verbetes que supostamente guardariam todo o conhecimento humano acumulado, para fins educacionais dos novos homens e cidadãos "do mundo". Organizando o *Dicionário* na ordem alfabética de praxe, Flaubert brincava com o uso das palavras nos meios burgueses, muitas delas provenientes do vocabulário e semânticas modernas e ilustradas, com expressões ridículas ou pueris, como, por exemplo: "Autor – devemos conhecer os autores; inútil saber seus nomes"; "Dicionário – dizer: só existe para os ignorantes"; "Laboratório – deve-se ter um na casa de campo"; "Magia – ironizar"; "Método – não serve para nada" (Flaubert, 2007, passim); entre muitas outras. A tolice generalizada refletia menos o progresso da "era das Luzes" do que uma pobreza intelectual acachapante, a mediocridade celebrada e alimentada por devaneios e palavrórios. Sobre esse texto, ele dissera "[...] tenho receio de ser apedrejado pelo povo e de ser deportado pelo governo, sem falar das dificuldades de execução: terríveis" (carta aos irmãos Goncourt, abr-mai 1863, Apud Stéphanie Dord-Crouslé, 2007, p. 14-15). Ou ainda:

31 Cabe atentar para a função cognitiva dessa figura de linguagem, a exigir do leitor não apenas noção do contexto e recursos linguístico-retóricos, mas sobretudo sagacidade crítica, para descolar-se da linguagem literal e perceber as distâncias e os *detours* entre a palavra escrita e os sentidos possíveis, num quadro de referencialidade enviesada.

32 Ideias Aceitas, Prontas, Feitas ou mesmo Opiniões Chiques, conforme as diferentes traduções.

> Às vezes, tenho pruridos atrozes de descompor os humanos [...] O prefácio principalmente me anima muito e, do modo como o concebo (será um livro inteiro), não seria possível eu ser pego por nenhuma lei, ainda que nele eu atacasse tudo. Seria a glorificação histórica de tudo que se aprova. Nele eu demonstraria que as maiorias sempre tiveram razão e as minorias sempre estiveram erradas. Imolaria os grandes homens a todos os imbecis, os mártires a todos os carrascos, e isso num estilo de fogos de artifícios, levado ao máximo do exagero (carta a Louise Colet, 16 dez 1852 *apud* Dord-Crouslé, ibidem).

Resta claro que tamanha ironia não passou despercebida a Benjamin. Flaubert criticava explicitamente o empobrecimento intelectual da sociedade burguesa, o historicismo e demais práticas profissionais, achatadas em suas perspectivas por estarem engendradas em um modo de produção da vida meramente produtor de mercadorias e interesses privados. "A imensa estupidez moderna me dá raiva", escreveu ele a Léonie Brainne, em 1872 (*apud* Dord-Crouslé, ibidem).

A derrota de 1848 se traduziu em muitos autores no senso de estupidez humana (a *bêtise humaine*), tornando-se traço potente da literatura, consolidado com Dickens, Balzac e o próprio Flaubert. Naquela mesma época, Balzac escrevia *A comédia humana*, sua coleção de volumes que apontavam a situação tragicômica vivida na França do século XIX, o que, por sua vez, marcou a obra flaubertiana. É notável na *bêtise humaine* um profundo lamento sobre a atmosfera de amesquinhamento da vida burguesa que imperava em todo o corpo social, em todas as classes, a partir do fracasso revolucionário: passava a reinar o tédio (o *spleen* baudelairiano) e a mediocridade na forma de pensar e ver o mundo, no comportamento das pessoas; um domínio das coisas e das mercadorias sobre os valores românticos anteriores, quando idealmente primava a valorização da espiritualidade, do ser humano, da grandeza de sentimento e de pensamento. Flaubert não julgava seus personagens, não raro anti-heróis, mas apresentava a história do ponto de vista deles, como se fosse um narrador neutro e o personagem, um grande mediador dos fatos e enredos, sob o signo da estupidez (Auerbach, 1976). Evidentemente, isso se relaciona à crise da revolução e ao modo de ver e se pôr no mundo burguês; mas também à asfixia, ao autoritarismo, à incompetência e às medidas de exceção do Império de Napoleão III.

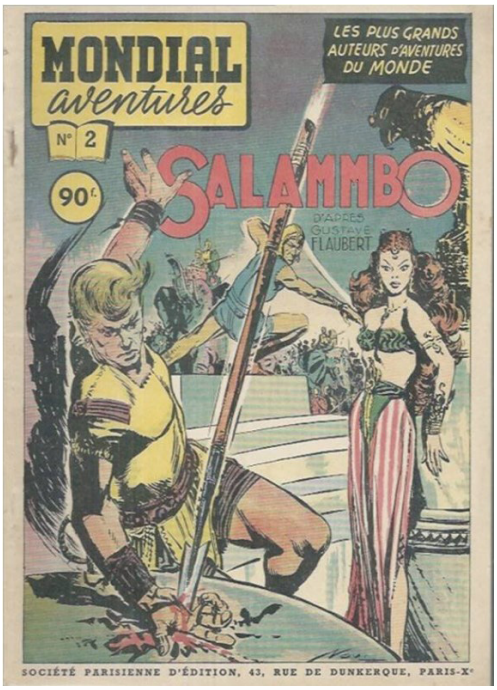
Não é descabido considerarmos que a mesma estupidez, misturada ao anti-intelectualismo, ao culto à violência como sinônimo de força das tradições pagãs, ao racismo arianista, ao preito militar ao masculino, à espécie de servidão voluntária a um líder, aos genocídios, chancelava o mundo da Grande Guerra (Hobsbawm, 1998), no qual grassavam os fascismos que Benjamin como poucos enxergava e combatia. O incômodo – na falta de melhor nome – do intelectual naquele contexto foi também manifesto por Robert Musil, na palestra "Sobre a Estupidez", realizada em Viena em 1937: "Em épocas de insegurança pessoal, a astúcia, a violência, o sentido aguçado e a competência física caracterizarão o conceito de inteligência" (2016, p. 37).

Druillet e Salammbô – A Cartago de Flaubert "nas estrelas"

As indagações sobre as leituras a contrapelo se intensificam quando mobilizamos outras mídias, menos comuns. Os movimentos de recuperação de histórias distantes e continentes estranhos, tanto de Flaubert, quanto de Walter Benjamin, nos despertaram para movimentos análogos nos quais o recurso à *Salammbô* e à sangrenta guerra de Cartago serviu de via para expressar as perplexidades modernas e contemporâneas sobre a história e o mundo. A rigor, o que propomos aqui é menos a "atualidade" desses movimentos para a história, mas sim pensar a história a partir deles.

Philippe Druillet não foi o primeiro a adaptar *Salammbô* aos quadrinhos. A seguir, podemos notar como o ilustrador Novi caracterizou *Salammbô* para a revista *Mondial Aventures* nº 2 (1954):

Figura 3



Fonte: Capa de Mondial Aventures nº 2, *Salammbô*, pelo cartunista francês NOVI (1954)[33]

O tom épico e "aventureiro" do quadrinho acima, com personagens e protagonistas brancos e ocidentalizados, inspirado no tipo de HQs estadunidenses da época, se distancia da obra trágica

33 *Mondial Aventures* foi uma revista em quadrinhos publicada pela *Société Parisienne d'Édition*. Esta série foi inspirada no gênero de quadrinhos estadunidenses. Cada edição adaptou e ilustrou uma obra da literatura à época chamada de "mundial", como *The Deer Killer* (nº 1), *Salammbô* (nº2), *Capitão Fracasse* (nº 3), *A Ilha do Tesouro* (nº 5), *Les Misérables* (nº 13), *O Conde de Monte Christo* (nº 26), entre outras. Cada edição tinha 48 páginas, no formato 190 x 270. Entre 1953 a 1960, trinta números numerados de 1 a 30 foram publicados, bem como 6 números especiais, alguns dos quais incluíam alguns desses números.

e profundamente engajada de Druillet que, no mesmo movimento com que procura seguir de perto a atmosfera criada pelo texto de Flaubert, consegue se destacar pelo modo como ousou explorá-lo de forma igualmente autoral, integrando-a ao seu universo *sci-fi.* Não se trata de uma transposição integral, mas uma adaptação no interior de sua linha de histórias em quadrinhos de ficção científica, centrados no personagem Lone Sloane.

Philippe Druillet nasceu em 1944, em Toulouse, na França. Tornou-se artista de quadrinhos ainda na juventude, tendo sua primeira história, *Le Mystère des Abîmes*, publicada em 1966. O personagem Lone Sloane aparece nesta história, inicialmente, e seguiu como figura central das publicações de Druillet por décadas. Seu universo se passa um pouco além de 800 anos após um evento catastrófico conhecido por "Grande Terror". A humanidade levou as suas viagens e explorações das estrelas a novos patamares, inéditos e inauditos, a que poucos sobreviveram para ver ou contar. Lone Sloane é um destes viajantes.

Lançado em uma dimensão estranha, Lone Sloane se tornou um andarilho espacial sem destino e com poderes que nenhum terráqueo jamais sonharia possuir. Suas aventuras intergalácticas não são sequenciais, como numa interminável série, mas versam e se transformam de lutas contra piratas espaciais, seres de outras dimensões, robôs gigantes, deuses e entidades maiores que deuses. Não são pequenas as homenagens e influências desse personagem de Druillet tanto nos quadrinhos quanto nas telas de cinema. O *Surfista Prateado* e *Galactus* (Marvel), *Star Wars*, *Marvel Man* (posteriormente chamado de *Miracle Man*), entre muitos outros. A arte quase barroca de Druillet coleciona uma longa lista de prêmios e foi celebrada por amigos e fãs. Seus trabalhos nos desafiam também por possuírem muito do estilo horror cósmico, popularizado nos textos de H. P. Lovecraft e A. E. Van Vogt, com seus pesadelos espaciais, misturando-os com universos paralelos e longínquos, múltiplas dimensões, temporalidades diversas, planetas estranhos e culturas alienígenas monumentais. Seus painéis grandiosos contam a história tanto ou mais que o texto, de forma que lhe renderam o apelido de "o arquiteto espacial". Eles fogem dos padrões das "bandas desenhadas", separadas por quadros e "sarjetas", com balões de texto (como nas HQs mais convencionais). Suas artes de página inteira, por vezes com pôsteres de página dupla, são imensos e ricos em traços que remetem às artes de Escher e H. R. Giger. As cores são em geral brilhantes e fortes, como os textos de suas histórias.

Salammbô de Druillet traz a assinatura de Flaubert como coautoria. A adaptação começou a ser elaborada ainda em 1977, sendo publicada originalmente em três partes. A primeira parte foi publicada pela revista *Metal Hurlant* (#48-54) em 1980, revista fundada por Druillet, ao lado de Jean Giraud (conhecido também sob o pseudônimo *Moebius*), Jean-Pierre Dionnet e Bernard Farkas, em 1975. Essa revista reconhecida no meio quadrinista como uma das pioneiras para o desenvolvimento da linguagem de ficção científica, fantasia, e horror cósmico nos quadrinhos euro-

peus, foi amplamente citada, direta ou indiretamente, como a principal referência da inglesa *Heavy Metal* (muito mais famosa e internacionalmente conhecida e aclamada). A segunda e a terceira partes de *Salammbô* foram publicadas em 1982 e 1986, respectivamente, sob os nomes *Salammbô 2: Carthago* e *Salammbô 3: Mathô*, ambas pela editora francesa *Pilote*. A versão integral foi publicada em 1998 pela editora *Dargaud*.

Figuras 4 e 5



Fonte: Painéis com pintura em acrílico, página inteira, representações da princesa Salammbô (Druillet; Flaubert, 2018, s/p).

A adaptação de *Salammbô* dentro do universo de Druillet é uma operação que mobiliza sua arte gráfica como elemento visual que auxilia o texto flaubertiano, seguindo muito de perto o original, porém com algumas edições e sínteses que possibilitam a transposição entre mídias. Os traços são mais duros e incisivos do que no desenho da *art-nouveaux*, por exemplo, criando uma atmosfera mais agressiva. As cores escolhidas são vivas e brilhantes, mesclando-se à opacidade das suas pranchas (*plaques*) de cerâmica fina e translúcida, pintadas com tinta acrílica em spray, guache e tinta a óleo. Os materiais escolhidos pelo artista em si mesmos já nos oferecem um tipo muito específico de impacto, referentes à sua estética peculiar. Longe do padrão das telas *canvas* ou do papel, suas pranchas impactam ao primeiro olhar pela magnitude dos painéis. Se acompanharmos a definição de "trabalho das imagens" de Jacques Rancière, entenderemos que ele interroga as partilhas socioculturais que precedem a intervenção artística. Isso modifica nosso entendimento entre o ver e o compreender e as muitas hierarquias definidas nestes gestos. Assim, não se trata de criar imagens que poderiam servir como propaganda ou política ou mesmo a estetização da política como espetáculo, mas uma intervenção na qual a continuidade do sensível

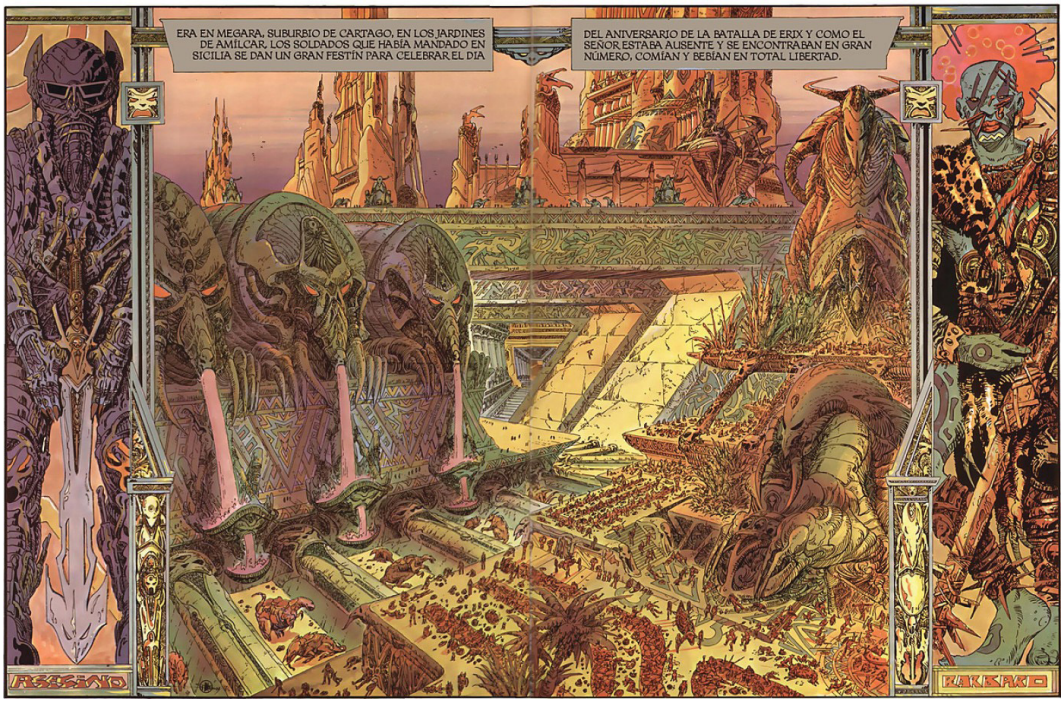
possa ser interrompida, ou espaçada (Rancière, 2021, p.44-45).[34] A arte de Druillet não tenta nos seduzir pelos traços finos e sutilezas de uma sensibilidade "refinada" e "cosmopolita" (a sensibilidade partilhada). Druillet nos transporta para seu cosmos e lá nos mantém, perplexos, intrigados e estranhamente fascinados, num trabalho de imagens e narrativa em que a ruptura intervém como operadora de diferenças. Intervenção essa que possibilita ver como uma imagem se desloca em direção à outra, como se pode observar com as figuras 1 (Salammbô de Alphons Mûcha) e 4 (acima). Assim, para dizer como Calderón, "ao traçar linhas, dispor as palavras ou ao repartir as superfícies, desenhamos também configurações simbólicas e materiais que atravessam as fronteiras entre as artes, os gêneros e as épocas" (Calderón, in: Rancière, 2021, p. 39).

Sem falar do "mundo moderno" ou da "contemporaneidade", traço compartilhado com Flaubert em sua obra original, Druillet nos provoca a questionar o que definimos por tempo. No mesmo movimento, nossa sensibilidade e experiência estéticas entram em choque na história em que o "belo" (ou o feio) não são reféns de nenhuma sensibilidade *a priori*. Ao nos oferecer uma jornada por mundos de exotismo alienígena, Druillet desloca o elemento humano-humanista "familiar" do tempo e da história para um reencontro outro, pela via da sensibilidade estética, como um gesto *intempestivo* – assemelhado ao contrapelo benjaminiano[35]. Em *Salammbô*, o artista nos posiciona diante de janelas cujas paisagens mostram um mundo exótico e alienígena para a sensibilidade burguesa conservadora, em um cenário de guerra total. Contudo, ele não força o estranhamento diante da alteridade, o estranho, o "bárbaro", o "selvagem", como seria de esperar numa postura "orientalista". A decadência cultural, civilizacional e humana é representada pelas paixões mais acirradas num cenário que remete a um só tempo a um passado histórico, um passado literário e um futuro distópico, enredado pela participação de um humano, o terráqueo, o pirata espacial. Conflitos pintados com cores fortes remetem ao sangue e à fúria das guerras de bárbaros e assassinos mercenários:

34 "[...] um primeiro movimento que consiste, quando falo sobre as imagens artísticas, em já não as definir como imitações de realidades, mas sim como resultados de operações. Isso também quer dizer já não as considerar unidades simples, mas relações. Já não as definir como semelhanças, mas como alterações. [...] O trabalho da imagem começa antes mesmo que possamos ver algo na tela. [...] A imagem, como operação sobre o sensível, já havia começado antes mesmo que houvesse algo para ver (Rancière, 2021, p. 45).

35 Intempestivo ou extemporâneo, conforme as diferentes traduções de Nietzsche (2003). Sendo Benjamin um leitor de Nietzsche, essa aproximação se mostra coerente.

Figura 6

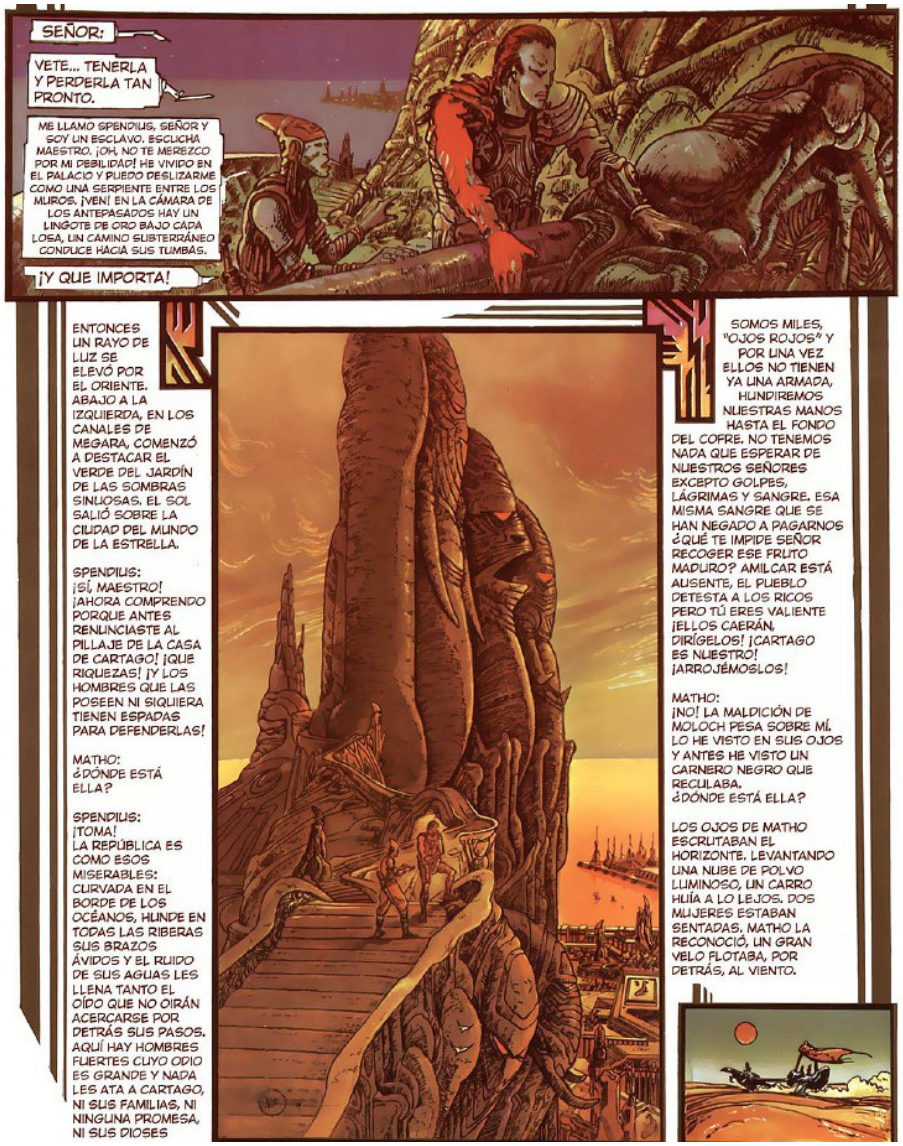


Fonte: Painel de página dupla, panorâmica de Megara, nos Jardins de Amílcar. *Salammbô* (Druillet e Flaubert, 2018, s/p.).

Esses conflitos e o potencial crítico que comportam podem ser identificados no diálogo de Lone Sloane e Spendius, um escravizado do palácio de Amílcar, colocado a seu dispor em sua busca por Salammbô. Spendius clama a Mathô que lidere os mercenários em uma tomada de Cartago na ausência de Amílcar:

> Veja! A república é como estes miseráveis: curvados nas bordas dos oceanos, lançam seus braços gananciosos sobre todo o litoral, e o rugido das marés toma seus ouvidos até que não possam mais escutar o chamado de seu mestre atrás deles. Mas aqui há homens fortes cujo ódio foi atiçado! E nada liga-os a Cartago – nem famílias, ou juramentos, nem deuses. [...] Somos uma força de milhares, temos também olhos vermelhos, e eles não possuem mais um exército. Vamos enfiar nossas mão bem fundo em seus cofres para variar. Não podemos mais esperar nada de nossos mestres, o que o previne de colher essa fruta madura? Amílcar está ausente, o povo odeia os ricos, mas você... Você é bravo! Comande-os! Cartago é sua, tome-a!

Figura 7



Fonte: Diálogo entre Mathô e Spendius. *Salammbô* (Druillet; Flaubert, 2018, s/p.)

Na esteira do que vimos até aqui, a adaptação de Druillet para *Salammbô* nos oferece um material exemplar. Sem dúvida, a nona arte, exatamente por seu poder visual associado ao texto, consegue ampliar o impacto estético da obra de Flaubert. O universo de Lone Sloane no qual *Salammbô* foi inscrita é um universo cósmico e "futurista", no qual o realismo fantástico de um terráqueo possibilita viajar por mundos históricos e extraterrenos em dimensões distintas, e sem utopias. Mas... qual futuro? Para quem? São questões abertas à imaginação. Como o romance se passa numa época *histórica* da "humanidade", ou seja, há algum elemento de realismo envolvido na equação ficcional e fantástica de Druillet, torna-se possível identificar nesse elemento um deslo-

camento temporal que podemos associar com a história como baliza fundamental da trama. Assim, esse humano solitário, Lone Sloane, se transmuta em *Mathô*, uma personagem histórica ("no passado") e de um romance (igualmente "do passado" de Druillet), mas de certa forma retomado como elemento intempestivo na trama.

Podemos dizer que se trata de um experimento estético de "discronia" dupla (Agamben, 2009, p. 59) – ou seja, uma não-coincidência com o "seu tempo", tanto em Lone Sloane, quanto em Druillet – que, no mesmo movimento, permite criticar o contemporâneo a partir de um distanciamento fundamental da cronologia modernista, caracterizada por um tempo linear, progressivo, homogêneo e matemático (Bevernage, 2013, p. 14). Essa ocupação do contemporâneo se faz a partir de um jogo, voluntário e deliberado, de dissociação, ruptura e anacronismos. Tal como Flaubert fez com Políbio e Benjamin com Salammbô, Druillet recupera o gesto "anacrônico" e intempestivo de Flaubert. Como assevera Jacques Attali, Druillet encontra Flaubert e, como este, emprega a história de *Salammbô* para pensar sobre o seu próprio tempo indiretamente. Se Flaubert mobilizou a história da guerra de Cartago para falar sobre a decadência das culturas através da magia das suas palavras, Druillet faz algo análogo, mobilizando as palavras de Flaubert junto à magia de suas imagens fortes, traço pesado, desfigurando, aperfeiçoando, intensificando os efeitos de sua arte. Assim, autor e imagens colocam seus mundos de cabeça para baixo:

> A liberdade trocou de lados; ela concorre com os bárbaros. O sentido do tempo mudou; os invasores vêm do futuro. Com isso, ele [Druillet] se comunica com nosso próprio tempo. A angústia que ele descreve é a mesma das nossas próprias cidades; ele anuncia o advento de nossas próprias perambulações incansáveis. Narr-Havas e Mathô trazem consigo nossas rebeliões e paixões, nossa violência e ambições (Attali *In*: Druillet; Flaubert, 2018, s/p.).

Durante as décadas de 1970 e 1980, quando Druillet elaborava sua *Salammbô*, o passado histórico enfrentava desafios novos, como a relação entre a memória nacional francesa e a história crítica após as guerras de independência das antigas colônias, em especial a violência dos militares franceses na Argélia, as crises político-ideológicas nas esquerdas, especialmente após Maio de 1968; as Guerras da Coreia, do Vietnã e do Laos e do Camboja (1955-1975), bem como as feridas reabertas pelos julgamentos dos colaboracionistas franceses durante o regime de Vichy, levando a intensas disputas historiográficas. Ao final da década de 1980, especialmente após o fim da União Soviética, os horizontes utópicos modernos pareceram minguar. A visão de mundo liberal-burguesa e capitalista gradualmente se tornou cenário da ascensão de políticas econômicas de austeridade sob a aparentemente triunfal vitória do discurso de Margaret Thatcher ("*there is no alternative*"), a sanha por uma globalização do "livre mercado", da livre movimentação do grande capital, que favo-

receu o crescimento de novos sujeitos sob a racionalidade neoliberal emergente (Fisher, 2020, p. 17). Nesse quadro, o passado não parece ser mais "como era" ou, ao menos, gradualmente se desvencilhou do estudo da história como fato e destino, ganhando cores mais e mais historiográficas.

Diante disso, não seria absurdo supor que alguns dos principais intelectuais e pensadores desse cenário se voltassem cada vez mais para o seu presente e seus dilemas éticos e políticos. O próprio futuro, outrora horizonte prenhe para os projetos e esperanças da modernidade, tornava-se mais e mais opaco, frio e desalentador. O medo foi se ocupando do futuro e a agência humana no planeta passou a ser assombrada pela terrível possibilidade de um evento cataclísmico, como um holocausto nuclear que, durante a Guerra Fria, alimentou paranoias e ansiedades em relação ao apocalipse criado por mãos humanas. Essa sombra mudou de forma, mas parece que temos diante de nós, ainda, problemas semelhantes.

Concluindo – Diatribe na VII Tese sobre História

Parece-nos que a presença de Flaubert na Tese VII não está apenas relacionada à acédia historicista. Antes, funciona como um limiar temporal, um portal entre tempos: o século III a.e.c., de Cartago, o XIX d.e.c., de Flaubert; o XX de Benjamin; o XX-XXI de Druillet e nosso. Na benjaminiana "arqueologia dos limiares", observada por Olgária Matos, "*o limiar conecta diversas modalidades de tempo*, cujas estratificações se expressam em documentos, monumentos, arquivos, museus, arquitetura, cartazes publicitários, *o estudo do limiar espacial é também o do século XIX e do século XX. É sonho e trauma, o sonho de Paris e o trauma em Berlim.*" (Matos, 2015, p. 108 e p. 111. Grifo nosso). Ou ainda, para dizer como Benjamin:

> *o limiar é, de maneira mais significativa, o que vacila entre o desaparecimento de algo e sua sobrevida como vestígio*: o ser passado, não ser mais, é o que trabalha com mais paixão nas coisas. É a isso que o historiador confia o seu assunto. Prende-se a essa força e reconhece as coisas como são no momento do não-mais-ser. Tais monumentos de um não-mais-ser são as passagens. E a força que nelas trabalha é a dialética. (Benjamin, 2006 [Primeiro Esboço, *As Passagens*], p. 509).

Se está certa Paola Jacques (2020), ao seguir na mesma direção e afirmar que as passagens, intervalos e montagens constituem o próprio modo de pensar e conhecer de Benjamin, articulando espaços, tempos, fragmentos literários, então é cabível pensarmos ser esse o papel exercido pela citação de Flaubert na Tese VII, na qual se enovelam os tempos. Como denominador comum a todos, a experiência histórica especialmente violenta, em que reside algo de incomensurável e inexpiável.

Em outros termos, Flaubert em Benjamin, assim como em Druillet, opera como uma "passagem". A nosso ver, não se trata de uma representação histórica "historicista", ou de uma "empatia", mas

de uma estética no sentido mais do que lexical, no sentido de um regime de experiência no qual um mundo comum pode ser delineado. Não está posta uma "grande guerra", nem sequer uma das Guerras Púnicas, mas um conflito considerado "menor", restrito ao mundo de Cartago e sua queda. Tampouco se trata de uma "barbárie" passada que funcionaria como espelho negativo ou aprendizado exemplar ao presente, ou ponto fora da curva em uma longa continuidade histórica de civilização e aperfeiçoamento. Não é uma contraposição historicista mais imediata ao progresso e à civilização modernos, portanto. O recurso à história e à ficção remete ao gesto de Benjamin, como analisamos, promovendo uma espécie de descontinuidade ou ruptura com a sensibilidade do seu tempo. Não direta, mas obliquamente, o impacto estético dirige-se ao presente dos três autores e do leitor, sem referenciá-lo expressamente, "escovando-o a contrapelo" no sentido de uma promessa de comunidade por vir.

O contrapelo é sugerido como alternativa crítica ao tipo de identificação apriorística no seio das práticas metódicas dos historicistas, como analisado anteriormente: crítica ao que seria de ordem "afetiva", o *pathos*, por assim dizer, muito presente nos historicismos europeus pós-1870, especialmente no que toca ao ensino escolar de História (voltado à formação de cidadãos e cidadãs dispostos a morrer por suas pátrias), apesar do amplo e disseminado culto à objetividade e ao rigor científico daquele tempo. É notório que a sensibilidade crítica ao império do "seu tempo" está presente em Flaubert, em Benjamin e em Druillet. Em diálogo com as análises que proclamam o fim das grandes narrativas e o reino do presente absoluto, podemos seguir uma vez mais com Rancière quando este propõe uma outra maneira de pensar o tempo, sem depender exclusivamente da distribuição hierárquica das temporalidades. Assevera, assim, que deseja "mostrar como a ficção da necessidade histórica continua a estruturar o tempo dominante – o tempo da dominação –, pagando, para isso, o preço de transformar as promessas de liberação em constatações desencantadas da ordem das coisas ou profecias do fim do mundo." (Rancière, 2021, p.50).

O desassossego e a perplexidade diante do presente que foge ao *script* de uma necessidade histórica (i.e., a grade temporal dominante segundo a qual os acontecimentos podem ser pensados como partes de uma evolução histórica) servem como elementos críticos fundamentais ao pensamento histórico da contemporaneidade. Num mundo sem linhagens reais, mestres ou deuses, o fantasma de Cartago emerge nas três obras como uma sombra para uma cultura histórica passiva e de braços abertos para as promessas de um (impossível) paraíso terreno, com base no Estado-Nação, na ciência e tecnologia como motores para a felicidade irrestrita da humanidade, sob a garantia de um imaginário e idealizado progresso. A experiência contemporânea em sua relação com a história torna-se, então, outra coisa: relação crítica, dinâmica e ativa. O inatual, ou o intempestivo, seria o que não se fixa sobre solo de certezas, mas caminha e se move na e pela história. O efeito estético conduz o leitor a uma desconexão e uma dissociação ativa com a ordem do "seu tempo", sem cair em fórmulas prontas ou idealizações, construindo o contemporâneo como movimento intempestivo.

Entretanto, na mesma citação da Tese VII, há também a questão do "quanto foi preciso estar triste", a ser repensada. A lucidez pede ironia e tristeza a Flaubert e Druillet, e Benjamin também as mobiliza, talvez a contrapelo do que ele mesmo diz. Tudo indica ser doloroso criticar o tempo homogêneo presente na experiência do trabalho alienado, da venalidade dos espíritos, do tédio cotidiano, presente também na concepção de história do historicismo e, pior, da social-democracia (Löwy, 2005). A tristeza possui, *malgré tout*, um fundamento cognitivo que permite, para além da acédia, o "conhecimento desde a derrota" de que fala Koselleck ao comentar a constituição epistemológica da história dos vencidos a partir de Benjamin[36]. É esse tipo de conhecimento que demanda a percepção da experiência dolorosa, da pluralidade temporal e da necessidade de cuidado ético nas relações sociais e cognitivas, gerando assim a renovação da historiografia. Isso se desdobra na exortação contundente da Tese VIII, para um conceito de história que dê conta da tradição dos oprimidos e da "exceção" que é a regra, mas não deveria: "O espanto em constatar que os acontecimentos que vivemos 'ainda' sejam possíveis no século XX não é *nenhum* espanto filosófico. Ele não está no início de um conhecimento, a menos que seja o de mostrar que a representação da história da qual provém aquele espanto é insustentável". (Benjamin, 2005, p. 83). A tristeza e o espanto se apresentam, também aqui, como *modus operandi* de pensamento. São também limiares, passagens.

Ao escovar a contrapelo os múltiplos sentidos de *Salammbô* – inclusive suas inúmeras reinvenções nas muitas recepções e reapropriações artísticas e midiáticas – encontramos também múltiplos sentidos da guerra, da morte e da tristeza, e podemos pensar em sua dimensão factual, interpretativa, performativa e ficcional como eventos históricos heterológicos (Wyschogrod, 1998) que ativam a justaposição das temporalidades, as redes de intertextualidade, as continuidades e descontinuidades, diacronias e sincronias.

Assim, a crítica benjaminiana na Tese VII, quanto ao papel da tristeza no conhecimento histórico como marca do historicismo da qual o materialismo histórico se afasta, consiste talvez em uma diatribe. Não se trata evidentemente de uma ode à alegria, para quem defendia a "organização do pessimismo", nem há clara indicação de que o materialismo histórico "deva" realmente se afastar da tristeza, pois um "observador distanciado" ainda assim observa o horror e "ressuscita" a violência na história para explicá-la, combatê-la, revolucioná-la. Em uma história revolucionada, *Salammbô* talvez não precisasse ser sacrificada à mais cruenta guerra; seria a sacerdotisa da lua, cujo corpo amoroso não precisaria morrer. Daria, sim, um bom romance.

36 Ver também *Melancolia de esquerda* (2018), de Enzo Traverso, que defende uma cultura política que aprende desde a derrota e persiste em seu horizonte de princípios e lutas; como tal, um regime de historicidade que, a contrapelo do "presentismo" dominante no mundo contemporâneo, mantém a perspectiva utópica, o futuro como tempo-guia de ação e transformação histórica, e a solidariedade como gesto primordial.

Referências

ADORNO, Theodor. **Minima Moralia**: reflexões a partir da vida danificada. 2.ed. São Paulo: Ática, 1993.

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de Exceção**. São Paulo: Boitempo, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó-SC: Argos, 2009.

ARANTES, Paulo. **O novo tempo do mundo**: e outros estudos sobre a era da emergência. São Paulo: Boitempo, 2014.

AUERBACH, Erich. **Mímesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Trad.George Bernard Sperber. 2.ed. rev. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre história da cultura. Obras Escolhidas I. 7 ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de História. *In:* LÖWY, Michael. **Walter Benjamin**: aviso de incêndio, uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas III. 3.ed. 2a.reimp. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BEVERNAGE, Berber; LORENZ, Chris. **Breaking Up Time**: negotiating the borders between present, past and future. S/L: Vandenhoeck & Ruprecht, 2013.

BRAUDEL, Fernand. História e Ciências Sociais. In: BRAUDEL, F. **Escritos sobre a História.** São Paulo: Perspectiva, 1986.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006.

DRUILLET, Philippe; FLAUBERT, Gustave. **Lone Sloane – Salammbô (Integral)**. Titan Books: London, 2018.

FALCON, Francisco José Calazans. O historicismo: antigas e novas questões. *In:* FALCON, F. J. C. **Estudos de Teoria da História e Historiografia**, v.1. São Paulo: Hucitec, 2011.

FISHER, Mark. **Realismo Capitalista**: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo? São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

FLAUBERT, Gustave. **A Educação Sentimental**. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

FLAUBERT, Gustave. **Bouvard e Pécuchet** [inclui o Dicionário das Ideias Feitas]. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.

FLAUBERT, Gustave. **Diccionaire des Idées Reçus**, n.p. (Fragmentos). Disponível em: <https://fr.wikisource.org/wiki/Dictionnaire_des_idées_reçues/Texte_entier>.

Último acesso em: 9 dez 2023.

FLAUBERT, Gustave. **Salammbô**. Edition préfacée, annotée et commentée par Jacques Neefs. Paris : Librairie Générale Française/ Le Livre de Poche, 2011.

FLAUBERT, Gustave. **Três Contos**. Porto Alegre: LPM, 2010.

GAY, Peter. **Represálias selvagens**: realidade e ficção na literatura de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HOBSBAWM, Eric. **A Era das Revoluções**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

HOBSBAWM, Eric. **A Era dos Extremos**: o breve século XX (1914-1991). 2.ed. 9a. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

JACQUES, Paola Bereinstein. Cidade, empiria, montagem. Conferência. *In*: **Segundo Colóquio Walter Benjamin** (on-line), em 6/11/2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=4TllPHch7sU>. Último acesso em: 15 mar 2025.

KOSELLECK, Reinhart. **L'expérience de l'histoire**. Paris: Gallimard/Seuil, 1997.

LACAPRA, Dominick. **Escribir la historia, escribir el trauma**. Buenos Aires, Nueva Visión, 2005.

LACAPRA, Dominick. **Historia em tránsito**: experiencia, identidad, teoría crítica. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin:** aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história". São Paulo: Boitempo, 2005.

LUKÁCS, Gyorg. Narrar ou descrever? Contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo. In: LUKACS, G. **Ensaios sobre literatura**. Coord. e Prefácio Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MARTINS, Estevão Rezende (org.). **A história pensada**. Teoria e método na historiografia europeia do século XIX. São Paulo: Contexto, 2010.

MARX, Karl. O 18 Brumário de Luís Bonaparte. In: MARX, K. **Marx**: Manuscritos Econômico-Filosóficos e outros textos escolhidos. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Col. Os Pensadores).

MATOS, Olgária Feres de. Pórticos e Passagens: Walter Benjamin – contratempo e história. *In*: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; MACHADO Jr., Rubens; VEDDA, Miguel (org.). **Walter Benjamin**: experiência histórica e imagens dialéticas. SP: UNESP, 2015.

MAULPOIX, Jean Michel. **Du lyrisme**. Paris: José Corti, 2000.

MAUPASSANT, Guy de. **Gustave Flaubert**. Trad. Betty Joyce. Campinas: Pontes, 1990.

MUSIL, Robert. **Sobre a Estupidez**. Belo Horizonte: Âyiné, 2016.

NEEFS, Jacques. Préface. *In*: FLAUBERT, Gustave. **Salammbô**. Édition préfacée, annotée et commentée par Jacques Neefs. Paris: Le Livre de Poche, 2011.

NEEFS, Jacques. Barbaries, antiques et modernes, dans Mathilde Cazeaux, Charles-Alban Horvais et François Vanoosthuyse (Dir.). **Salammbô**: Antiquité et Modernité, 2025. Centre Flaubert [en ligne]. Disponível em: <https://encurtador.com.br/XPNGJ>. Último acesso em: 12 mar 2025.

NIETZSCHE, F.W. **Segunda Consideração Intempestiva**. Da utilidade e desvantagens da história para a vida. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NOVI. **Salammbô** (1954). **Centre Flaubert** [en ligne]. Disponível em: <https://encurtador.com.br/bysJx>. Último acesso em: 15 Mar 2025.

OEHLER, Dolf. **Terrenos vulcânicos**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

OEHLER, Dolf. **O Velho Mundo desce aos infernos**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

RANCIÈRE, Jacques. **O Trabalho das Imagens**. Conversações com Andrea Soto Calderón. São Paulo: Chão de Feira, 2021.

RANGEL, Marcelo de Mello. **Da ternura com o passado**: história e pensamento histórico na filosofia contemporânea. Rio de Janeiro: Via Verita, 2019.

REALE, Giovanni; ANTISIERI, Dario. **História da filosofia**. V. 1. São Paulo: Paulus, 1990.

SAID, Edward. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

SALIBA, Elias Thomé. **As Utopias Românticas**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

SANTOS, Boaventura de Souza. Os ásperos tempos de acédia. **Outras Palavras**, 28/01/2022. (On-line). Disponível em: <https://outraspalavras.net/crise-civilizatoria/os-asperos-tempos-de-acedia/>. Último acesso em: 27 fev 2025.

TOCQUEVILLE, Alexis. **Lembrança de 1848**: as jornadas revolucionárias em Paris. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

TRAVERSO, Enzo. **Melancolia de Esquerda**: marxismo, história, memória. Belo Horizonte: Âyné, 2018.

VIEIRA, Beatriz. Literatura e Excepcionalidade Política: pensando de revés Gustave Flaubert e seu tempo histórico. **Revista Olho D'Água**, v. 15, n. 2, pp. 30-49, São José do Rio Preto, 2023.

WYSCHOGROD, Edith. **An Ethics of Remembering**: history, heterology and the nameless others. Chicago, London: Chicago University Press, 1998.

Informações adicionais

Biografia profissional

Beatriz Vieira é Professora do Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (IFCH/UERJ), atuando como docente na graduação e no Programa de Pós-graduação em História (PPGH), o qual coordenou (biênio 2021-2023). Foi Pesquisadora Visitante (pós-doc) em Cornell University/US (2018) e na USP (2023-2024). Coordenadora do Plexo – Grupo de Trabalho em Perplexidades, Estudos Interdisciplinares, Internacionais e Interinstitucionais. Integrante do núcleo de pesquisa COMUM-Comunidade de Estudos de Teoria da História da UERJ e do Conselho Científico/Conselho Editorial de Publicações da Sociedade Brasileira de Teoria e História da Historiografia (SBTHH).

Andre de Lemos Freixo é Professor Associado do Departamento de História da Universidade Federal de Ouro Preto (DEHIS/UFOP) desde 2014 e do Programa de Pós-Graduação em História da mesma instituição, vinculado à Linha de Pesquisa "Ideias, Linguagens e Historiografia". O pesquisador foi Visitant Scholar na Universidade de Manchester (UK), onde desenvolveu pesquisa em Estágio Pós-Doutoral sobre ética e história pública sob supervisão do Prof. Jerome de Groot (2019-2020). Editou com João Ohara (USP) o Dossier "History and Ethics" (2024), na Revista *History and Theory* (Wesleyan University). É membro do Grupo de Pesquisas "PLEXO", coordenado pela Drª. Beatriz Vieira de Moraes (UERJ), onde desenvolve pesquisa sobre a estética e perplexidade nos textos tardios (1888) de F. W. Nietzsche. Também desenvolve pesquisa sobre estética e história no pensamento de Jacques Rancière.

Endereço para correspondência de Beatriz Vieira

Rua São Francisco Xavier, 524, Maracanã, Rio de Janeiro – RJ – Cep 20550-900
Sala 9024, Bloco B.

Endereço para correspondência de Andre de Lemos Freixo

Instituto de Ciências Humanas e Sociais (ICHS), Rua do Seminário s/n, Centro, Mariana – MG – Cep 35420-087
Departamento de História.

Financiamento

Não se aplica.

Contribuição de autoria

A autora e o co-autor trabalharam conjuntamente em todas as etapas doa artigo: Análise formal, Conceituação, Curadoria de dados, Escrita–Primeira Redação, Escrita–Revisão e Edição, Investigação.

Conflito de interesse

Nenhum conflito de interesse foi declarado.

Aprovação no comitê de ética

Não se aplica.

Contexto de pesquisa

O artigo deriva do texto "Benjamin e Salambô: tempos e tristezas na VII Tese sobre a História" no evento *SEGUNDO COLÓQUIO WALTER BENJAMIN*, 19 de novembro 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8t4al3LpU4o>. Último acesso em: 14 fev 2025.

Pre-print

O artigo não é um preprint.

Disponibilidade de dados de pesquisa e outros materiais

Os conteúdos subjacentes ao artigo estão nele contidos.

Editores responsáveis

Rebeca Gontijo – Editora-chefe
Renata Dal Sasso Freitas – Editora executiva
Iuri Bauler Pereira – Editor convidado

Direitos autorais

Copyright © 2026 Beatriz de Moraes Vieira; Andre de Lemos Freixo

Histórico de avaliação

Data de submissão: 18/03/2025
Data de modificação: 19/01/2026
Data de aprovação: 28/06/2026

Licença

Este é um artigo distribuído em Acesso Aberto sob os termos da Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

