

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

ANDRÉIA MEINERZ

**Concepção de experiência
em Walter Benjamin**

Porto Alegre

2008

ANDRÉIA MEINERZ

**Concepção de experiência
em Walter Benjamin**

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientação: Profa. Dra. Kathrin Holzermayr Rosenfield.

**PORTO ALEGRE
2008**

Dedico este trabalho à pequena Thaís,
que “não gosta das casas novas porque nelas
não tem mistérios, nem fantasmas, nem histórias”.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao amigo Maurício Manjabosco as leituras partilhadas, o apoio incondicional, as discussões e as relevantes observações.

Agradeço ao amigo Professor Vicente Saldanha as críticas, as considerações, o acervo literário colocado à disposição e também por gentilmente ter traduzido o resumo desta dissertação.

Agradeço à colega e amiga Carla Carolina Viana a leitura pontual e as objeções.

Agradeço aos amigos, colegas e professores que indicaram ou forneceram textos que pudessem vir a ser de interesse; e aos queridos: Alessandro Maia (o contagiante entusiasmo das discussões filosóficas), Cristiano Castro (a poesia nossa de cada dia), Eleandra Raquel Koch (sempre agilizando as coisas práticas da vida), Janaína Melo de Lima (aos personagens que riem de nossas pequenas tragédias cotidianas), Lucila Correa (o viés psicanalítico) e Miguel Stédile (além de tudo, sempre têm um livro para presentear).

Agradeço o apoio fundamental dos meus pais e dos meus irmãos, e, principalmente, agradeço à minha filha Thaís a compreensão do tempo em que me ausentei para a realização deste trabalho, necessitando de silêncio e de isolamento.

Agradeço aos professores da Unijui, Remi Schorn, orientador da pesquisa de iniciação científica na graduação e ao inesquecível mestre-poeta Paulo Rudi Schneider, que me apresentou Walter Benjamin, cuja tese de doutorado me auxiliou na compreensão de muitas questões do universo benjaminiano.

Agradeço, especialmente, à Professora Kathrin Rosenfield o apoio e a orientação prestados, pela paciência neste meu tempo outro, bem como suas inesquecíveis aulas e materiais disponibilizados.

Agradeço à Elisa, secretária deste PPG, a atenção, a paciência e ajuda nos labirintos da burocracia acadêmica.

“A capacidade tecnológica para produzir precisa ser mediada
pela capacidade utópica para sonhar – e vice-versa.”
Suzan Buck-Morss

RESUMO

A presente dissertação tem por objetivo apresentar a degradação da experiência humana na modernidade a partir do diagnóstico feito por Walter Benjamin. Para tanto, num primeiro momento, parte-se de um rápido percurso da história da filosofia a fim de delinear o conceito de experiência e analisar um dos primeiros textos em que Benjamin trata diretamente do assunto, “Sobre um programa da filosofia vindoura”. Num segundo momento, busca-se demonstrar como vai acontecendo a decadência da experiência a partir do ensaio “Experiência e pobreza”, em que Benjamin considera que aos pobres de experiência resta apenas assumir uma nova barbárie. O tema também aparece em “O narrador”, em que o autor demonstra o aniquilamento de uma experiência, outrora sinônimo de sabedoria e autoridade, consolidada por meio de sua transmissão de geração em geração, própria de uma organização coletiva, comunitária, ritualística e artesanal. As formas narrativas correspondentes são sintomáticas deste processo de esfacelamento da experiência: a narração - que vigorava no solo de um tempo onde ainda tinha-se tempo para contar e ouvir histórias - fora substituída pelo romance, caracterizador dos indivíduos isolados e solitários, e este, por sua vez, substituído pela informação jornalística, forma narrativa fragmentada e desconexa. Analisar a questão da experiência (*erfahrung*) em Walter Benjamin é contrapô-la à noção de vivência (*erlebnis*). Na esfera da vivência, saturada de eventos e sensações, resta ao ser humano a capacidade de reagir a esses estímulos (reportando à noção de choque em Freud). A memória (e seu correlato - o esquecimento) é imprescindível à experiência, mas perante os choques, o ser humano só armazena suas vivências na camada mais superficial da consciência, impossibilitando recursos para a experiência estética ou poética. Num terceiro momento, procura-se, nesse estudo, fazer um diálogo entre as constatações e os conceitos da filosofia da experiência benjaminianas com algumas imagens literárias, buscando, na literatura, elementos que vicejam a reflexão filosófica. O conto de Jorge Luis Borges - “Funes, o memorioso” - e o trecho de “Cem anos de solidão”, de Gabriel Garcia Marquez, sobre a doença do esquecimento, são preciosos mananciais para esse fim. Por último, problematiza-se a constatação da degradação da experiência na modernidade. Discute-se a possibilidade da realização da experiência, bem como o resgate de seu aniquilamento provocado pelas idiosincrasias da contemporaneidade e, ainda, quais espaços propiciariam este possível resgate.

Palavras-chave: Experiência. Vivência. Modernidade. Memória. Esquecimento.

ABSTRACT

This thesis presents the degradation of human experience based on Walter Benjamin's diagnosis of it. In order to do that, firstly a brief overview of the history of philosophy is presented so as to delineate the concept of experience and analyze one of the first texts in which Benjamin directly deals with the subject ("Sobre um programa da filosofia vindoura" – "On the Program of the Coming Philosophy"). Secondly, the decadence of experience is demonstrated in the essay "Experiência e pobreza" ("Experience and Poverty"), in which Benjamin considers that the poor of experience are left with only taking on a new barbarism. That theme is also dealt with in "O narrador" ("The Narrator"), in which the author demonstrates the annihilation of an experience once synonymous with wisdom and authority, consolidated through its transmission from generation to generation and proper to a collective, communitarian, ritualistic, and artisanal organization. The corresponding narrative forms are symptomatic of that process of experience ruin: narration, which thrived at a time when one had time to tell and listen to stories, was replaced by the novel, a characterizer of isolated and lonely individuals. The latter, in its turn, was replaced by journalistic information, a fragmented and disconnected narrative form. Analyzing the issue of enduring experience (*erfahrung*) in Walter Benjamin means opposing it to the notion of fleeting experience/ephemera (*erlebnis*). In the sphere of fleeting experience/ephemera, saturated with events and sensations, the human being is left with the capacity to react to those stimuli (reminding us of Freud's notion of shock). Memory (and its correlate – oblivion) is essential to enduring experience, but in the presence of shocks, the human being only stores his fleeting experiences/ephemera on the most superficial layer of consciousness, precluding resources for the aesthetic or poetic experience. At a third moment, this study promotes a dialogue between the realizations and concepts mentioned above and some literary images, searching in literature for elements which cause philosophic reflection to bloom. Jorge Luis Borges' short story "Funes, o memorioso" ("Funes the Memorious") and the extract from Gabriel García Márquez's *Cem anos de solidão* (*One Hundred Years of Solitude*) about the disease of forgetfulness are precious sources for that end. Lastly, the realization of the experience ruin in modernity is discussed. Is it still possible to have an enduring experience and rescue it from its annihilation caused by the idiosyncrasies of contemporary times? What possible spaces would allow that rescue?

Keywords: Enduring experience. Fleeting experience/ephemera. Modernity. Memory. Oblivion.

SUMÁRIO

1 Introdução	9
2.1 Algumas a respeito do conceito de “experiência” na história da filosofia	19
2.2 A filosofia do futuro de Walter Benjamin.....	25
3.1 Experiência do filisteu versus a experiência do espírito jovem	30
3.2 A pobreza da experiência	31
3.3 A decadência da arte de narrar como expressão da pobreza da experiência na modernidade	37
3.4 Experiência vivida como choque (<i>Chockerlebnis</i>)	44
4.1 “Funes, o memorioso” - viés da memória – a recordação	51
4.2 Notas sobre o esquecimento - revés da memória	54
4.3 Recordar e recontar o sonho da história – a memória em Benjamin..	60
5. Considerações Finais	67
Referências Bibliográficas	71
ANEXO A - Poemas de um manual para habitantes das cidades - Bertold Brecht	76
ANEXO B - Trecho de “Cem anos de Solidão”, de Gabriel Garcia Marquez	78

1 Introdução

Esta pesquisa partiu da necessidade teórica de aprofundar os estudos realizados durante a graduação em Filosofia quando, por meio da iniciação científica, entrei em contato com os escritos de Walter Benjamin e da Escola de Frankfurt. Na ocasião, a leitura, a escrita, os debates e os seminários instigaram um profundo interesse pelo tema da experiência, que já estava arraigado no meu modo de perceber e tentar compreender o mundo. A perspectiva teórica que se escolhe na academia, muitas vezes, está matizada pelas experiências vividas e pela carga psíquica emocional que delas resultam. Nesse caso, a escolha do autor Walter Benjamin e de toda a gama conceitual que adensam sua concepção de experiência na modernidade (memória, esquecimento, tradição, transmissão, choque, barbárie, perda da aura, etc.) possibilitaram um delineamento teórico que contemplava a busca e a tentativa de compreensão da minha própria trajetória de vida. Trajetória literal que percorreu as distâncias geográficas deste enorme país, suas fronteiras e diferenças espaciais e, principalmente, sócio-culturais. Desde a meninice, pude vivenciar e sentir as tantas diferenças e contradições que coexistem num mesmo tempo histórico, através de um êxodo que me levou do sul ao norte, do campo à selva amazônica, do interior à metrópole, do retorno ao sul, desta vez em solo missionário e, finalmente, na juventude, a escolha de ancorar neste porto, nem sempre tão alegre como o adjetivo promete. Soma-se a isso o trabalho de quase uma década com o ensino da filosofia em escolas públicas e privadas na região metropolitana e no interior do estado do Rio Grande do Sul.

As motivações pessoais não são destituídas de interesses acadêmicos e nem tão pouco os êxitos acadêmicos são isentos da interferência ou afetação das vivências pessoais. Foi, portanto, a inquietação com o percurso de uma vida acontecendo na configuração do êxodo, trilhando por rumos não muitos convencionais que me trouxe à Filosofia e me depararam com o

pensador em questão: Walter Benjamin. E, por meio da pesquisa, o desejo de aprofundar a densidade de seus escritos e tentar desemaranhar essa teia conceitual, compor um mosaico deste arcabouço fragmentário e não sistemático. E, justamente por isso, instigador.

Walter Benjamin é considerado um importante pensador do século XX no âmbito da filosofia, da crítica literária, da teoria da cultura e da comunicação. Sua obra é polifacética, perpassada por uma análise crítica da cultura, da história e da política. Transpassando livremente as fronteiras das disciplinas, Benjamin vai criar uma imagem da Era Moderna fazendo a interação entre filosofia, literatura, cinema, arquitetura, fotografia, psicanálise, desenvolvimento técnico e social – campos sobre os quais fez importantes reflexões em sua inextricável correlação.

A riqueza da obra de Benjamin reside na universalidade da temática que abrange a filosofia da linguagem, a crítica epistemológica, a moral e a antropologia, a filosofia da história, a linguagem e infância, a historiografia e a política, a estética e a crítica literária, até o método exegético quando o autor comenta textos de grandes escritores (Kafka, Proust, Baudelaire, Kraus). Essa riqueza temática reside também na diversidade de formas literárias: tratado monográfico, ensaio, aforismo, crítica, resenha, peça radiofônica, relato de sonhos e de viagens, a descrição de cidades, crônicas, anotações autobiográficas, poema, diálogo, entrevista e, ainda, cartas.

Embora fosse um pensador erudito, de formação filosófica clássica, Walter Benjamin trabalhou diretamente com a Literatura ao incorporar o tradutor e o crítico literário em seu ofício. Walter Benjamin nasceu em Berlim em quinze de Julho de 1892, no seio de uma família de origem judia tradicional (sionista). Em 26 de Setembro de 1940, Benjamin suicida-se ingerindo uma dose de morfina, quando ficou sabendo estar impedido de atravessar a fronteira franco-espanhola, anulando a possibilidade de exílio nos Estados Unidos da América.

O percurso biográfico de Benjamin evidencia os efeitos das vicissitudes que uma época histórica produz em um indivíduo, pois ele esteve no centro de alguns dos maiores e mais dramáticos acontecimentos

da Europa, como a Segunda Guerra Mundial. Vítima da perseguição nazista, passou parte de sua vida no exílio, sem residência fixa, fugindo de um lugar para outro. Sua vida foi um desenrolar de dificuldades e fracassos materiais, profissionais e individuais. Dependeu financeiramente de sua família até certo tempo e, nos anos 30, passou a receber uma espécie de bolsa do Instituto de Pesquisa Social (Escola de Frankfurt). A fim de conseguir um lugar no espaço acadêmico, tentou apresentar sua tese de livre-docência, “A origem do drama barroco alemão”, ao Departamento de Literatura da Universidade de Frankfurt. Sobre a tese de livre docência, comenta Jeanne Marie Gagnebin:

Essa obra difícil, renovadora e erudita, obscura e brilhante é característica da relação ambígua que Benjamin mantém com a tradição acadêmica: sob a avalanche de citações se perfila uma crítica mordaz à historiografia complacente e autocentrada da ‘ciência burguesa’, em particular da filosofia e da teoria literária. A irreverência concorre com a sutileza num texto indigesto, simplesmente ilegível para os olhos (e a cabeça) de professores acostumados ao estilo acadêmico respeitoso (GAGNEBIN, 1999, p. 204).

Os próprios professores que a avaliaram declararam mais tarde não compreender uma só palavra do estudo. Trata-se de uma obra complexa, erudita e hermética que apresenta idéias e questões com citações e fragmentos de outros autores (como numa pintura cubista). Não há ali o desenvolvimento linear do pensamento como estamos acostumados. Benjamin critica, nesta obra, o conceito de sistema na filosofia. Escreve o autor:

Na medida em que a filosofia é determinada por esse conceito de sistema ela corre perigo de acomodar-se neste sincretismo que tenta capturar a verdade numa rede estendida entre vários tipos de conhecimento, como se a verdade fosse de fora para dentro. Mas o universalismo assim adquirido por essa filosofia não consegue alcançar a autoridade didática da doutrina. Se a filosofia quiser permanecer fiel à lei de sua forma, como representação da verdade e não como guia para o conhecimento, deve-se atribuir importância ao exercício dessa forma, e não a sua antecipação, como sistema (BENJAMIN, 1984, p. 50).

Ao sistema, ele preferia o tratado, obra que expõe de forma didática um ou vários assuntos a respeito de uma ciência ou arte. Sobre esta preferência, Benjamin (1984, p. 50) justifica que os tratados não recorrem

aos instrumentos coercitivos da demonstração matemática, mas sim recorrem à citação enquanto elemento de explicação didática que transcreve, refere ou menciona como autoridade, como exemplo ou em apoio do que se afirma. Junto com o Tratado, de origem escolástica, o mosaico que Benjamin propõe é o *musivum*, 'obra inspirada pelas musas', cujos fragmentos de pensamentos, justapostos e combinados, compõem as suas teorias.

Em julho de 1925, o autor dessa tese nada convencional (“A origem do drama barroco alemão”) fora “convidado” a renunciar sua apresentação no Departamento de Literatura Alemã, recusada também pelo Departamento de Estética da mesma Universidade de Frankfurt. A partir desta época, ele assumira, escreve Gagnebin (1999, p. 204), a sua existência como uma espécie de “*free-lancer*” (*freier Schriftsteller*). A filósofa Hannah Arendt, na biografia comentada “Homens em tempo sombrios” (1991), descreve-o como uma espécie de *homme de lettres*, escritor independente, com todas as vantagens e desvantagens desta condição.

A obra deste livre escritor é diversificada e fragmentada em conteúdo e estilo. De um lado, temos a decisão do autor em fazer de seu estilo uma experimentação diferenciada da filosofia; de outro, o fato de que teve poucas publicações em vida, deixando textos inacabados, como a Obra das Passagens (*Passagenwerk*). Benjamin assumia a dinâmica fragmentária da escrita: avesso a coesão sistemática, fugia aos preceitos acadêmicos tradicionais; preferia a “louca técnica do mosaico composto de citações”, conforme nos lembra Hannah Arendt (1991, p.186). Para Benjamin, método (do latim *metá* 'atrás, em seguida, através' e *hodós* 'caminho') é “caminho indireto, desvio” (BENJAMIN, 1984, p. 50), algo que difere dos preceitos canônicos do conjunto sistemático de regras e procedimentos que, se respeitados em uma investigação cognitiva, conduzem-na à verdade.

Dentro deste universo múltiplo e polifacético de temas e conceitos, escolhemos trabalhar aqui o conceito de experiência. As preocupações de Benjamin com relação a esta questão aparecem já esboçadas em textos de sua juventude, como o curto ensaio de 1913, (*Erfahrung*), expressão de um jovem (ele tinha então vinte e um anos) engajado ao Movimento de

Juventude e fortemente influenciado pela filosofia alemã. A esse respeito, esclarece Schneider:

Já na sua juventude Benjamin participou de um movimento pedagógico determinado em parte pela filosofia de Hegel e que foi dirigido por Gustav Wyneken. Chegou até a colaborar com esse assim chamado Movimento da Juventude Livre Alemã (*Freideutsche Jugendbewegung*) na edição de uma revista intitulada *Anfang* (Começo), na qual os seus próprios artigos indicam a influência de Nietzsche e da sua visão sobre a Grécia clássica. Mais tarde, do texto de 1915 'A vida dos estudantes', inferimos influências dos primeiros românticos, também ainda de Nietzsche, bem como de temáticas metafísicas de Platão e Espinosa. As questões abordadas tratam da revalorização da teoria, combate à petrificação do estudo como simples superposição de conhecimentos, inserção no espírito de totalidade, consciência quanto à utilização de teorias em sua capacidade de expressar a plenitude do espírito humano (SCHNEIDER, 2005, p.24).

Concordamos com Jeanne Marie Gagnebin que o tema da experiência é conceito central da filosofia benjaminiana, atravessando toda sua obra desde os textos juvenis, como o citado acima, até os escritos mais complexos como o de 1918 (Sobre um programa de uma filosofia do futuro), em que Benjamin expõe inquietações teóricas ligadas ao filósofo Kant e ao kantismo da época, anunciando a exigência de um novo e superior conceito de experiência que supere o que ele chama de limitado conceito kantiano, insuficiente para abarcar as especificidades e possibilidades da experiência moderna. Mas são nos textos dos anos trinta ("Experiência e pobreza", de 1933, "O narrador", de 1936, os ensaios sobre Proust e Baudelaire, as "Teses sobre a filosofia da história", de 1939)¹ que a problemática da pobreza da experiência na modernidade é enfatizada e, ao mesmo tempo, é sinalizada a urgente necessidade de sua reconstrução.

Assim, no capítulo inicial deste estudo, apresenta-se, primeiramente, a partir de um rápido sobrevôo à história da filosofia, um recorte do conceito de experiência desde a antigüidade até Kant, para em seguida, apresentar a necessidade de reconstrução do conceito de experiência postulada por Benjamin no ensaio de 1918, "Sobre um programa de filosofia do futuro".

¹As famosas "Teses" que constituem seu último texto, escrito em 1939 na França, integrante da "Obra das Passagens", podem ser consideradas uma síntese de seu pensamento e também o testemunho de um sujeito exilado no contexto da Segunda Guerra Mundial.

Embora esse ensaio trate especificamente do problema da elaboração de um novo conceito de experiência em contraposição à da concepção herdada do Período Iluminista (mais precisamente do conceito kantiano) tem permanecido ao longo dos anos, relegado a um segundo plano ou simplesmente ignorado² por muitos leitores, comentadores e críticos da obra de Walter Benjamin.

Benjamin, ao fazer severas críticas aos conceitos kantianos, pretende empreender um sistema filosófico que, a partir da reflexão sobre a linguagem, amplie a configuração do conceito de experiência a fim de que possa abarcar a totalidade daquilo que constitui a esfera do mundo humano. Trata-se, para Benjamin, de elaborar como exigência principal para a filosofia futura, dentro do sistema de pensamento kantiano, os fundamentos epistemológicos de um conceito superior de experiência. Ou seja, sua pretensão às exigências da filosofia, ainda por vir, se configura dentro da arquitetura kantiana. A continuidade histórica estabelecida pela incorporação ao sistema kantiano é a única de resoluta importância sistemática

No segundo capítulo, apresentar-se-á, primeiramente, uma das primeiras referências à experiência propriamente dita, no ensaio de 1913, também referido anteriormente, para em seguida expor o processo de decadência da experiência, demonstrado no texto “Experiência e pobreza”, de 1933. Que experiência resta a partir do cenário da maquinaria de destruição – ele refere-se à primeira guerra – que destrói os valores e virtudes das éticas antigas? De modo geral, a crítica de Benjamin refere-se ao processo de estreitamento da experiência na modernidade: uma experiência diminuída, retrato dos indivíduos modernos que não mais se pautam no coletivo, na comunidade, na sociedade como um todo. Aquilo que se aprendia de ouvido já não tem mais sentido na sociedade estruturada em função da técnica.

² Talvez isto se deva ao fato de que, como escreveu Pierre Missac: “o autor dessas linhas não foi o último a ter ido de frente para trás na abordagem da obra de Benjamin” MISSAC, Pierre. Passagem de Walter Benjamin. Tradução: Lilin Escorel. São Paulo: Iluminuras, 1998. p. 37.

As formas da experiência rigorosamente comunitárias (primitivas) passavam necessariamente pelo rito – conjunto de gestos, expressões, sentimentos e ações – que enquadra as maneiras de expressão individual numa rede de significantes coletivos (modos de contar, hábitos, modos de produzir), parte de um grande esquema nos quais são adestrados os impulsos individuais. O rito caracteriza uma configuração mediada de experiência que se torna aceita dentro do grupo, predispondo a todo um sistema de alianças, projetos, ações partilhadas e código de valores não abstratos e compartilhados.

Esse tipo de experiência se torna ínfima nas sociedades modernas, deveras complexas, onde as pessoas vivem cada uma do seu jeito, atomizadas em seus pequenos mundos, enquadradas nos espaços funcionais da arquitetura contemporânea, ao mesmo tempo em que estão virtualmente conectadas com o mundo via internet. A vivência concreta, corporal, própria das comunidades ritualísticas, criava outras formas de experiência mais íntimas, interiorizadas, cujo vínculo com o passado era efetivo, onde os rituais eram vivenciados e transmitidos de geração a geração. Na modernidade, ao contrário, prevalecem expressões de comportamento cada vez mais individualizadas cujos padrões culturais são cada vez mais independentes uns dos outros, configurando micro-sistemas que apenas se tocam tangencialmente.

Os dispositivos sociais antigos (rituais de iniciação, festas folclóricas, etc.) desapareceram ou, em casos mais isolados, como nas províncias interioranas, estão em franco declínio. A sociedade atual, caracterizada pelas comunicações eletrônicas instantâneas, por um lado, aproxima as pessoas, e por outro, afasta-as. Mesmo as ligações afetivas, assim como as comerciais e acadêmicas, inscrevem-se no plano virtual, mediadas pelo instantaneísmo.

No entanto, à luz do que o próprio Benjamin sinalizara em seus textos sobre a técnica³, não se trata de demonizar uma situação irreversível.

³ Sobretudo o ensaio “Pequena história da fotografia” (*Kleine Geschichte der Fotografie* - 1931) e o trabalho “A obra de Arte na Época de sua reprodutibilidade Técnica” (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* - 1936-39) onde a questão da técnica é tratada diretamente.

É evidente que as conquistas tecnológicas têm seus méritos, mas o uso irrestrito e as conseqüentes dimensões hiperbólicas dadas a essas ferramentas modernas na vida do homem contemporâneo, são passíveis de análise crítica como sintomas de novas patologias dessa época que consolidou tais práticas.

Em seguida, ainda no segundo capítulo, essa problemática é evocada a partir do ensaio “O narrador” (*Der Erzähler*) de 1936, que trata da decadência da arte de narrar como expressão da pobreza da experiência, à medida que a antiga narração é gradualmente substituída por outras formas literárias, como o romance e, posteriormente, a informação jornalística. Historicamente, é um processo lento que vai acontecendo conforme mudam os mecanismos de produção e os modos de ser e de existir da humanidade. No cenário das grandes metrópoles modernas, abarrotadas de mercadorias, lixo, gente, tráfego, vidro, ferro e aço, não existe mais quem conte, nem quem ouça histórias cujo objetivo seja ensinar uma moral. Coisas que se aprendiam de ouvido não fazem mais sentido no tempo do imediatismo, que exige brevidade. Como se deu esse processo? Por que Leskov (o escritor russo escolhido por Benjamin) é um exemplo dessa espécie em extinção, o narrador? Qual a peculiaridade do gênero romance que não se configura como narrativa tradicional, mas sim como expressão literária de uma época de indivíduos solitários? E como esse tipo de narrativa – romance – foi sendo paulatinamente substituído pela narrativa da informação jornalística e publicitária, próprias da contemporaneidade? Tais questões estão, explícitas ou implicitamente, presentes no ensaio “O narrador” que apresentamos neste segundo capítulo.

Em “Rua de Mão Única”, na imagem de pensamento intitulada “Contar Arte”, Benjamin sintetiza de modo preciso a questão do narrador evocada em todo o ensaio. Conforme suas palavras,

Cada manhã nos ensina sobre as atualidades do globo terrestre. E, no entanto, somos pobres em histórias notáveis. Como se dá isso? Isso se dá porque mais nenhum evento nos chega sem estar impregnado de explicações. Em outras palavras: quase nada mais

do que acontece beneficia o relato; quase tudo beneficia a informação. Ou seja, já é metade da arte da narrativa manter livre de explicações uma história enquanto é transmitida. [...] A informação recebe sua recompensa no momento em que é nova; vive apenas nesse momento; deve se entregar totalmente a ele e, sem perder tempo, a ele se explicar. Com a narrativa é diferente: ela não se esgota. Conserva a força reunida em seu âmago e é capaz de, após muito tempo, se desdobrar. Assim, acontece que Montaigne retoma a história do rei egípcio e pergunta a si mesmo: — Por que só se queixou ao avistar o criado e não antes? — E ele mesmo responde: — Como já estava repleto de tristeza, era preciso apenas o menor acréscimo para pôr seu dique abaixo. — Destarte a história pode ser compreendida. Mas oferece também espaço para outras explicações. Qualquer um que tenha lançado a questão de Montaigne no círculo de seus amigos pode travar conhecimento com essas explicações. Um dos meus amigos, por exemplo, disse: — O destino do que é régio não afeta o rei, pois é o seu próprio destino. — Outro disse: — No palco muita coisa que nos toca não o faz na vida real; para o rei, o criado não passa de um ator. — Ou um terceiro: — Uma grande dor vai se acumulando e só se rompe com a tensão. A visão do criado foi a tensão. — Se esta história tivesse acontecido hoje — opinou um quarto —, então sairia em todos os jornais que Psamético amava mais ao criado que aos filhos. — É certo que qualquer repórter a explicaria num piscar de olhos. Heródoto a explica sem uma palavra. Seu relato é o mais lacônico. Por isso, essa história do velho Egito, após séculos, ainda está em condições de despertar admiração e reflexão. É parecida aos grãos que, há séculos, estão hermeticamente armazenados nas câmaras das pirâmides e que, até o dia de hoje, conservaram seu poder de germinação (BENJAMIN, 1987, p. 276-277).

No terceiro capítulo, parte-se de exemplos literários para analisar e ilustrar a questão da imbricada correlação entre memória e esquecimento, caracterizadora da experiência. Escolhe-se para esse recorte o conto de Jorge Luis Borges, “Funes, o Memorioso” e um trecho da obra de Gabriel Garcia Marquez, “Cem Anos de Solidão”. Recorrendo, ainda, às imagens simbólicas arquetípicas da mitologia Greco-romanas e às noções de esquecimento em Nietzsche e a de choque em Freud, autores prezados por Benjamin, buscou-se, como recurso metodológico, tematizações de trechos de textos literários, que interessem aos temas aqui abordados como condições de argumentação para um diálogo com os conceitos benjaminianos.

Analisar o conceito benjaminiano de experiência (*erfahrung*) pressupõe fazê-lo em oposição ao conceito de vivência (*erlebnis*). O termo vivência (*erlebnis*), na acepção benjaminiana, origina-se do verbo alemão *erleben* que significa estar ainda em vida quando um fato acontece. Pressupõe a presença viva e o testemunho ocular a um evento. A *erlebnis*

contém, por um lado, a provisoriedade do *erleben*, do viver, do estar presente e, por outro, o devir que se produz. Conjuga a fugacidade do evento e a duração do testemunho, a singularidade do ato de vida e a memória que o conserva e transmite. *Erlebnis* é a vivência do indivíduo isolado em sua história pessoal, apegado unicamente às exigências de sua existência prática, à sua cotidianidade, é a impressão forte que precisa ser assimilada às pressas, que produz efeitos imediatos (KONDER, 1989, p. 72). O homem moderno vive o presente sem laços com o passado, atropelado pelo excesso de apelos que a sociedade de consumo oferece, assim como na teoria freudiana do choque que inviabiliza a impressão mnemônica e o seu conseqüente traço duradouro. Tais características estão essencialmente presentes na atual sociedade da informação, em que a velocidade induz ao esquecimento, não havendo espaço para a memória.

Já a *erfahrung* é o conhecimento obtido através de uma experiência que se acumula, que se prolonga, que se desdobra, como numa viagem (e viajar em alemão significa *fahren*); o sujeito integrado numa comunidade dispõe de critérios que lhe permitem ir sedimentando as coisas com o tempo (KONDER, 1989, p. 72). Significa o modo de vida que pressupõe o mesmo universo de linguagem e de práticas, associando a vida particular à vida coletiva e estabelecendo um fluxo de correspondências alimentado pela memória.

A partir desses conceitos, o autor torna efetivamente possível toda a crítica à cultura e à modernidade desenvolvida em favor da felicidade humana. A perspectiva de felicidade no futuro é o que desperta para essa crítica. Constata-se, às vezes, na análise benjaminiana dos fatos e das circunstâncias subjacentes ao desenrolar histórico da modernidade, que configuram o aniquilamento da experiência, avaliações um tanto nostálgicas, melancólicas e, em certa medida, um tanto desesperadoras. Mas, na configuração desse desespero, brilha a estrela da esperança, prometendo um futuro menos trágico do que o presente, desde que haja um resgate do passado.

2.1 Algumas a respeito do conceito “experiência” na história da filosofia

Poderíamos dizer, de início, que a experiência é, em espanhol, “o que nos passa”. Em português se diria que a experiência é “o que nos acontece”; em francês a experiência seria “*ce que nous arrive*”; em italiano, “*quello che nos succede*” ou “*quello che nos accade*”; em inglês, “*that what is happening to us*”; em alemão, “*was mir passiert*”.

Jorge Larossa Buendía

Em linguagem corrente, experiência, enquanto ato ou efeito de experimentar, significa prática de vida indicando o fato de suportar ou sofrer algo, como quando se diz que se experimenta uma dor ou uma alegria. Por outro lado, experiência é um indicador de competência social ou técnica, no sentido de se possuir habilidade, perícia ou prática, adquiridas com o exercício constante de uma profissão, de uma arte ou de um ofício. Quem tem acumulado experiências possui algo que lhe confere autoridade, evidenciando uma distância que separa a ingenuidade juvenil da experiência de vida própria ao ancião.

Na modernidade, com o advento da técnica científica, experiência significa prova, demonstração, tentativa, ensaio. Esta acepção equivale ao processo de experimentação enquanto método científico que consiste em observar um fenômeno natural, sob condições determinadas, usando aparatos ou instrumentos que permitam aumentar o conhecimento que se tenha das manifestações ou leis que regem um fenômeno, seja ele relacionado a objetos materiais ou organismos vivos.

Embora a noção moderna remeta à dimensão racional tecnicista, cujos modelos são o cálculo matemático e o funcionamento mecanizado do relógio, a experiência não se esgota na apreensão cognoscível do pensamento racional. Experiência é um conceito muito vasto, que abarca uma série de possibilidades⁴.

⁴É o que indica, por exemplo, a teoria da experiência estética cuja noção de belo, desde os Antigos, apresenta essa dimensão outra que se processa simultaneamente ao suceder do tempo histórico e, mais tarde, à noção freudiana de inconsciente.

Em Filosofia, experiência significa o conhecimento transmitido pelos sentidos, ou seja, a apreensão sensível da realidade externa, cuja confirmação ou possibilidade de confirmação é empírica. Experiência é também concebida em caráter interno como fato de viver algo dado anteriormente a toda reflexão. Cabe investigar aqui a noção de experiência a partir de um rápido sobrevôo à história da filosofia.

A distinção platônica entre o mundo sensível e o inteligível equivale, em parte, à distinção entre experiência e razão. No livro VII da República, as sombras projetadas na parede da caverna e o eco que lhes fornece voz, embora simulacros, pareçam realidade ou verdade aos prisioneiros, sendo, portando, produto de sua sensibilidade e de sua experiência restrita. Somente àquele que foi libertado e que experimentou novas sensações pôde ascender à luz do sol da razão e da reflexão. Assim, a experiência apresenta-se na concepção platônica como a prática que antecede a razão e o mundo das idéias. Conforme Platão (1997, p. 228), no livro sete da República, a subida para o mundo que está acima da caverna e a contemplação das coisas existentes lá fora representa a ascensão da alma em direção ao mundo inteligível.

Para os gregos da Antiguidade, as noções de domínio técnico e arte são indissociáveis⁵. Segundo a autora Kathrin Rosenfield, em sua obra *Estética* (2006, p. 10), esta fusão não é mero acaso, conforme suas palavras a seguir: “a coisa estética e a tecnológica, o objeto sensível e sua dimensão outra (transcendente ou ontológica), se confundem inextricavelmente”.

Essa autora ainda considera que a desconfiança de Platão com relação aos poetas e artistas (às vezes charlatões)⁶ o leva a distinguir os tipos

⁵ A palavra “arte” vem do latim *ars* e corresponde ao termo grego *tékne*, técnica, significando toda atividade humana submetida a regras em vista da fabricação de alguma coisa; já “mecânica”, do grego *mekhaniké* e “máquina” (*mekhané*) significam invenção, engenhosidade, estratégia astuciosa.

⁶ Kathrin adverte: “a atitude negativa de Platão com relação à arte é um jogo retórico intencional graças ao qual ele pôde distinguir, de um lado, o enigma imprevisível da arte e o efeito incalculável da experiência estética e, de outro, as operações discursivas regradas. O discurso filosófico repousa sobre um sistema de argumentos e demonstrações que podem ser comprovados, ao passo que o saber poético surge repentinamente como uma inspiração atribuída a um dom divino ou a uma possessão por um deus, isto é, a intervenções que o homem não pode controlar e que permanecem inacessíveis às formas regradas do

de arte ou técnica, restringindo os sentidos dos termos *tékhné* ou *mekhané*, ao introduzir a “disciplina da investigação científica e filosófica que produz verdades seguras, em oposição à poesia”.

Em Aristóteles, a experiência garante os princípios pertencentes às ciências, por isso cumpre observar os fenômenos e ver o que são com o fim de proceder depois a demonstrações. A experiência é apreensão do singular, o universal pertence à ciência. A experiência emerge da memória de repetidas percepções sensoriais e é, ao mesmo tempo, a fonte “do universal agora integralmente estabilizado dentro da alma, aquele que é, em relação a muitos, uma identidade singular dentro de todos eles” (ARISTÓTELES, 1941, 100^a, 7-8, apud CAYGILL, 2000, p. 136). Assim, a experiência significa a confirmação dos juízos sobre a realidade por meio de uma verificação sensível. Na qualidade de fonte do universal, ela é sempre um conhecimento singular, enquanto a arte e, sobretudo, a ciência, são conhecimentos universais. O universal está pressuposto no singular para depois ser captado pela alma no ato perceptivo. Mas há também outro aspecto a se considerar, presente na “Ética a Nicômaco”: refere-se à prática (direção e administração) das coisas do Estado, onde a habilidade e a experiência são de extrema importância: os estadistas exercem sua arte mais por experiência do que através do pensamento.

Experiência (*experientia*) e ciência, no pensamento medieval, são campos dicotômicos, impossíveis em um mesmo sujeito. O maniqueísmo que se evidencia no cristianismo coloca o indivíduo sob a égide do pecado original cuja marca inextrincável é a experiência primordial de ser concebido como pecador, ou como fruto do pecado (mal). Em contrapartida, o bem só se conhece por ciência, algo que deve normatizar a conduta para alcançar o paraíso no além túmulo. Giorgio Agamben, em seu livro “Infância e História –

conhecimento humano. Ao mesmo tempo, Platão insinua que essa elevação sagrada – precisamente por ser incontrolável pode ser fingida e com isso, degradada por charlatões que exploram a credulidade e as paixões. A essa inspiração divina do entusiasmo (possessão do poeta pelo deus que transmite um saber fora do alcance do homem), Platão opõe os discursos racionais que refletem verdadeiros raciocínios e coerências lingüística”. (ROSENFELD, 2006, p.15 -16).

destruição da experiência e origem da história” destaca que nas *quêtes*⁷ medievais o problema da experiência apresenta-se de modo peculiar, pois o homem medievo conhece o mal por experiência, mas só pode conhecer o bem por ciência. Por isso, de acordo com esse autor:

Enquanto a experiência científica é de fato a construção de uma via certa (e um *méthodos*, ou seja, de um caminho) para o conhecimento, a *quetê* é, em vez disso o reconhecimento de que a ausência de via (a *aporia*) é a única experiência possível para o homem” (AGAMBEN, 2005, p.39).

As verdades contidas na Sagrada Escritura só podiam ser conhecidas por meio da revelação divina e mediante aceitação destas revelações que justificavam os dogmas ou verdades da fé cristã. Nesta “aliança entre fé e razão”, costuma-se dizer que a última era a serva da primeira.

Orientando-se pelos princípios aristotélicos, os modernos consideram a experiência como originada dos sentidos. Agamben chega a afirmar que a expropriação da experiência já estava implícita no projeto fundamental da ciência moderna. Para tanto, cita Francis Bacon para ilustrar a condenação da experiência no sentido tradicional:

A experiência, se ocorre espontaneamente, chama-se acaso, se deliberadamente buscada, recebe o nome de experimento. Mas a experiência comum não é mais que uma vassoura desmantelada, um proceder tateante como o de quem perambulasse à noite na esperança de atinar com a estrada certa, enquanto seria mais útil e prudente esperar pelo dia ou acender um lume, e só então pôr-se a caminho. A verdadeira ordem da experiência começa por acender o lume; com este, em seguida, aclara o caminho, iniciando pela experiência bem disposta e ponderada e não por aquela descontínua e às avessas; primeiro deduz os axiomas e depois procede a novos experimentos. (BACON, *apud* AGAMBEN, 2005. p.25).

Concordando com Agamben, não eram esses mesmos empiristas que insistiam na necessidade de ater-se à experiência não só como ponto de partida do conhecimento, mas também como seu fundamento último? Francis Bacon, no “Novo *Organun*” escrevera que a melhor demonstração consiste na experiência e que as artes mecânicas se fundamentam na natureza e na luz da experiência. Agamben chama atenção ainda para outro

⁷ *Quête*, (fr) ‘busca, investigação’.

aspecto ao afirmar que Bacon define a experiência como uma selva e um labirinto, nos quais se propõe a colocar ordem. Para esse autor, a desconfiança sem precedentes em relação à experiência, como era tradicionalmente entendida, é pressuposto básico para o nascimento da ciência moderna. Para Agamben, do olhar lançado ao *perspicillum*⁸ de Galileu, não saíram segurança e confiança na experiência, mas a dúvida de Descartes e a sua célebre hipótese de um demônio cuja função única é a de enganar os nossos sentidos (AGAMBEN, 2005, p.26).

O aspecto tecnicista que se instaura na (e por meio da) ciência moderna, exige comprovação, exatidão e rigor quantitativos transferindo completamente, como assinala Agamben, a experiência para fora do homem e confiando-a aos instrumentos e aos números. Mudando a conotação, experiência passa a ser sinônimo de experimento porque este sim é compatível com a certeza do cálculo e das leis científicas tão fundamentais ao método científico moderno. Os meandros da experiência em sentido tradicional, como viu-se anteriormente, são fonte de confusão. Spinoza diria aspecto “mutilado” da realidade (Ética, II 40). Para Leibniz, a experiência somente fornece proposições contingentes, as verdades eternas só são alcançadas por meio da razão. Em Descartes, é evidente a idéia de que os sentidos enganam, como escreveu nas Meditações Metafísicas: *a prudência ordena não fiar-se nunca por completo neles*. Montaigne, em seus ensaios, define a matéria da experiência como:

uma matéria informe, que não pode ser submetida a produção apurada e sobre a qual não é possível fundar nenhum juízo constantes, não tem nenhuma existência permanente, quer em nosso ser, quer nos objetos... De modo que através deles nada de evidente pode ser (MONTAIGNE, *apud* AGAMBEN, p. 26).

A ciência moderna inaugura um novo paradigma ao estabelecer uma nova relação entre conhecimento e experiência referindo estas duas esferas a

⁸ Em 1609, Galileu foi atraído pelos comentários sobre uma nova curiosidade holandesa chamada luneta ou óculo (*perspicillum*, em latim, *occhiale*, em italiano), que podia fazer os objetos distantes parecerem mais próximos do que estavam. O termo “telescópio” só será usado a partir de 1611. (BROLLO, Ana Paula. "Galileu Galilei: Carta à Senhora Cristina de Lorena, Grã-Duquesa de Toscana." Dissertação de mestrado História da Ciência. Disponível em: <www.cipedya.com/web/FileDownload.aspx?IDFile=161249>. Acesso em: 01 Jun. 2008. São Paulo: PUC, 2006. p. 12).

um único sujeito. No período clássico e ainda no medieval, anteriormente à modernidade, experiência e ciência possuíam cada qual o seu lugar e era evidente a separação entre conhecimento e experiência, *nous* (inteligência) e *psiché* (alma), saber humano e saber divino, o uno e o múltiplo, o inteligível e o sensível. Para Agamben, a ciência moderna abole essa antiga divisão:

e faz da experiência o lugar — o «método», isto é, o caminho — do conhecimento. Mas, para fazer isto, deve proceder a uma refundição da experiência e a uma reforma da inteligência, desapropriando-as primeiramente de seus sujeitos e colocando em seu lugar um único novo sujeito. Pois a grande revolução da ciência moderna não consistiu tanto em uma alegação da experiência contra a autoridade (do *argumentum ex ré* contra o *argumentum ex verbo*, que são, na realidade, inconciliáveis) quanto em referir conhecimento e experiência a um sujeito único, que nada mais é que a sua coincidência em um ponto arquimediano abstrato: o *ego cogito* cartesiano, a consciência (2005, p. 28).

Para esse pensador italiano, a astrologia tem uma contribuição fundamental neste processo, ao estabelecer uma relação entre os “céus” da inteligência pura e a “terra” da experiência individual, o que faz dela não uma adversária, mas uma condição necessária da ciência moderna. A esse respeito, escreve Agamben:

Somente porque a astrologia (como a alquimia, que lhe é solidária) havia estreitado em um sujeito único no destino (na Obra) céu e terra, divino e humano, a ciência pôde unificar em um novo ego ciência e experiência, que até então se referiam a dois sujeitos distintos. (AGAMBEN, 2005, p. 29).

Esse fato é bastante pertinente para pensar as matizes filosóficas, históricas e culturais que vão conjugar a constatação da impossibilidade da experiência em sentido tradicional na modernidade. Há um novo paradigma de pensamento em questão que, primeiramente, acaba por reduzir a experiência ao experimento, enquanto trabalho científico que se destina a verificar um fenômeno, mas que também opera realizando a fusão entre experiência, conhecimento e ciência num único sujeito, ao mesmo tempo em que hierarquiza conhecimentos e saberes ao classificá-los como racionais e irracionais. É o caso da astrologia e da alquimia:

cuja oposição entre racional e irracional tem o seu fundamento oculto justamente nesta co-participação originária da

astrologia, mística e ciência, da qual o *revival* astrológico entre os intelectuais renascentistas é apenas o sintoma mais evidente. (AGAMBEN, 2005, p. 30).

Ainda, para Agamben, a crítica destes campos do saber hermético, oculto, implica sempre numa crítica da ciência e a oposição racional/irracional, somente poderia ser superada definitivamente com o restabelecimento de uma dimensão na qual ciência e experiência encontrassem individualmente o seu próprio lugar original. Mas, como reencontrar esse lugar original? Não seria essa uma aporia da contemporaneidade?

Nessa rápida referência à história da Filosofia, a observação de uma certa coincidência entre a concepção usual e cotidiana de experiência e as concepções filosóficas, fica evidente, principalmente a que se segue ao empirismo moderno. Dentro desta perspectiva, é comum em linguagem corrente experiência ser sinônimo de conhecimento, mais especificamente, conhecimento que nos é transmitido pelos sentidos. Esta definição é herança da concepção kantiana de experiência. Nos “Prolegômenos à toda a Metafísica Futura”, na observação sobre a divisão geral dos juízos em analíticos e sintéticos, conclui que todos os juízos de experiência são sintéticos e, portanto, a posteriori (KANT, 1974, p. 79). Com experiência, Kant designa, de uma maneira geral, um conhecimento de um objeto referido à percepção sensível. Porém, segundo Kant, um objeto do conhecimento se produz somente pelo fato de que as percepções são sintetizadas de acordo com uma regra geral (categoria).

2.2 A filosofia do futuro de Walter Benjamin

No texto “Sobre um programa da filosofia vindoura” (*Ueber das Programm der kommenden Philosophie*), de 1918, anterior aos clássicos textos sobre a problemática da experiência, Benjamin propõe um retorno ao sistema de Kant, particularmente à crítica ao seu conceito de experiência:

urge fazer a crítica a este sistema, mas o que poderia servir para o alargamento do conceito de experiência?

Benjamin se refere à primeira crítica kantiana – a “Crítica da razão pura”. Trata-se do que passou a ser considerado na história da filosofia a “revolução copernicana de Kant”: não é o sujeito que gravita em torno dos objetos, mas sim os objetos que são apreendidos pelo sujeito, enquanto fenômenos. Ou seja, Kant institui uma inversão no processo de conhecimento, visto que o que nós podemos conhecer é o conceito da coisa, um conceito mediado por categorias, por conceitos a priori do entendimento.

No sistema kantiano, todo o progresso do conhecimento se opera por atos de síntese, e sendo a experiência uma trama de sínteses a posteriori, a matemática, a ciência pura da natureza e a metafísica são constituídas por síntese a priori, ou seja, por nexos que a razão estabelece por virtude própria e com absoluta necessidade, sem fundamento na experiência.

Kant deriva as categorias da espontaneidade do entendimento, estabelecendo assim as condições da possibilidade da experiência na mútua adaptação entre a experiência exterior (receptividade da sensibilidade) e a experiência interior (espontaneidade do entendimento). As formas a priori da intuição (espaço e tempo), assim como os conceitos puros do entendimento ou categorias, estabelecem as condições da experiência possível que determinam os limites do conhecimento legítimo. Na Crítica da Razão Pura, Kant assinalou a respeito das categorias: “tudo o que o entendimento extrai de si próprio, sem o recurso da experiência, não serve para outra finalidade que não seja o uso da experiência” (KANT, A263/B 295, apud CAYGILL, 2000, p.139). Retomando, pois, é conclusiva a frase presente na Introdução à Crítica da Razão Pura: embora todo o nosso conhecimento comece com a experiência nem por isso ele se origina justamente da experiência (KANT, 1996, p. 53).

O texto de Walter Benjamin "Sobre o programa de filosofia do futuro", de 1918, publicado postumamente, é contemporâneo da tese de doutoramento "O conceito de crítica de arte no romantismo alemão" (1917-1919; publicado em 1920). Nesse artigo, Benjamin aponta algumas tarefas e

desafios para um programa de uma filosofia vindoura. O cerne de sua preocupação firma-se na crítica ao sistema kantiano e à concepção da época da qual ele era tributário – a chamada era do Iluminismo. É preciso ressaltar que embora Benjamin, no referido texto, faça severas críticas aos conceitos kantianos, ele considera Kant o ponto de partida de qualquer reflexão filosófica. Trata-se de uma tentativa de incorporar ao sistema kantiano novas formulações e problemas, mas sem, no entanto, abandonar o kantismo nem sua pretensão sistemática:

"É da maior importância para a filosofia vindoura reconhecer e distinguir que elementos do pensamento kantiano tem que ser assimilados e desenvolvidos, quais tem de ser modificados e quais devem ser rechaçados." (BENJAMIN, 1970, p. 9, tradução nossa).

As perguntas que advêm desta afirmação são óbvias: quais seriam estes elementos que devem ser modificados, quais devem ser desenvolvidos e quais devem ser descartados? Benjamin aponta algumas pistas, ao afirmar que a exigência principal para a filosofia contemporânea é a de elaborar, dentro do sistema do pensamento kantiano, os fundamentos epistemológicos de um conceito superior de experiência.

Para Benjamin, elaborar um conceito superior de experiência pressupõe a criação de um novo conceito de conhecimento e uma nova representação do mundo. Neste sentido, o problema da teoria do conhecimento tem dupla face: primeiramente, vem a questão da certeza de uma experiência que permanece, ou seja, atemporal, duradoura, e, em segundo lugar, a questão relativa à dignidade de uma experiência que é passageira, temporal.

Kant pertence ao Século das Luzes – aquele que tem fê na onipotência da razão e na possibilidade infinita do progresso⁹. A pergunta “O

⁹ Benjamin critica contundentemente a noção de progresso. Exemplo claro desta crítica é a clássica IX Tese sobre a filosofia da História, em alusão alegórica à obra de Paul Klee, *Angelus Novus*: “Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto: seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre

que é Iluminismo?” foi respondida pelo próprio Kant, no célebre texto¹⁰ de 1784: é a emergência da imaturidade autocontraída, ou seja, a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado, sendo este um ato de ousadia, pois a coragem de fazer uso da própria razão é o lema do esclarecimento.

No ensaio sobre a filosofia do futuro, Benjamin sustenta que Kant não refletiu de modo algum “o fato de que todo o conhecimento filosófico tem sua expressão na linguagem e não em fórmulas e números”, semelhante à matemática. Aliás, é justamente esse fato que deveria afirmar a supremacia da filosofia, não somente sobre todas as ciências, mas também sobre as matemáticas. O conceito resultante da reflexão sobre a entidade lingüística do conhecimento criará um correspondente conceito de experiência, que convocará âmbitos cujo verdadeiro ordenamento sistemático Kant não conseguiu estabelecer. E a religião é de maior envergadura entre estes:

Um conceito de experiência a partir de uma reflexão sobre sua essência lingüística possibilitará elaborar um conceito de experiência correspondente, que permitirá abarcar regiões cuja sistematização efetiva Kant não alcançou. Entre essas regiões supremas cabe mencionar a da religião. (BENJAMIN, 1970, p. 16, tradução nossa).

O que Benjamin pretende com tal afirmação? O que significa afirmar que o conhecimento filosófico tem sua expressão na linguagem e não em fórmulas e números?¹¹ Embora o “Programa de filosofia do futuro” discorra

ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Esta tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso”. (Benjamin: 1992, p.162)

¹⁰ KANT, Imanuel. Resposta à pergunta: que é Ilustração? Tradução do alemão de F. Javier Herrero. Disponível em: <www.ufmg.br/copeve/vest2004/que_e_ilustracao>. Acesso em 22 Ago. 2004.

¹¹ Frente à pobreza e à multifacetada condição da experiência na modernidade (sobre a qual discorre-se mais adiante), considerar válidas experiências desprezadas pela ilustração pode se configurar como uma possível resposta a essas questões. Freud, num momento histórico posterior a Kant, ao cunhar sua teoria alicerçada na “descoberta” (ou reconhecimento) do inconsciente, aponta valorosas pistas a fim de esclarecer tais asserções. Benjamin, em alusão a um quadro de Goya, escreveu que o sonho da razão engendra monstros. Cabe citar aqui as reflexões feitas por DODDS, em “Os Gregos e o Irracional”, a respeito das experiências não racionais (a loucura, a possessão, os mitos, os sonhos, etc.) mais precisamente, sobre a atitude grega e a atitude moderna face a experiência onírica, que

sobre o problema da experiência, e o da pobreza do conceito kantiano, o faz de um ponto de vista distinto daquele apresentado no ensaio de 1933, “Experiência e pobreza”. Nesse ensaio, a pobreza da experiência aparece como um sintoma ou característica da modernidade, junto com a decadência da arte de narrar, de compartilhar experiências. A solução para o impasse da modernidade para a miséria da experiência seria um novo e positivo conceito de barbárie (BENJAMIN, 1986, p. 116).

Para o bárbaro, a pobreza da experiência o induz a partir para frente e começar com pouco, tendo, portanto, um potencial inovador e criador. Embora Benjamin afirme e reafirme que a filosofia por vir deveria estar alicerçada nas bases da arquitetura kantiana, dentro de uma perspectiva sistemática, no preâmbulo do “Drama Barroco Alemão”, de 1928, Benjamin se afasta dessa idéia, ao afirmar que “*método é caminho indireto, desvio*” (BENJAMIN, 1984, p. 50), abrindo espaço para a possibilidade da citação, do fragmento, como as partículas do mosaico, e do tratado, próprio do estilo de escrita da Idade Média.

Os últimos trabalhos de Benjamin, dentre eles o inconcluso *Passagenwerk*, denotam essa não sistematicidade, ou um “desvinculamento do preceito doutrinário imperativo” (BENJAMIN, 1984, p. 51) da filosofia. Gagnebin observa este afastamento da sistematicidade como necessário para que haja o aprofundamento do caráter lingüístico da filosofia. Daí que:

Fazer o luto do ideal de sistema não significa, portanto, o triunfo da incoerência, da arbitrariedade e do relativismo; significa muito mais pensar até seu fundo abissal esse copertencer originário entre pensamento filosófico e linguagem. (GAGNEBIN, 1999, p. 84).

Nessa perspectiva, o texto sobre a filosofia do futuro enseja a possibilidade de uma experiência outra e de uma filosofia outra, que expresse, na forma, o conteúdo, a análise histórica, filosófica e existencial que ela representa.

3.1 Experiência do filisteu versus a experiência do espírito jovem

Por acaso guiamos a vida daqueles que ignoram o espírito, cujo eu inerte é arremessado pela vida como por ondas que se quebram contra rochedos? Não. Pois cada uma de nossas experiências possui efetivamente um conteúdo, conteúdo que ela recebe de nosso próprio espírito.

Experiência - Walter Benjamin

Um dos primeiros textos de Benjamin, então com 21 anos, denominado justamente “Experiência”, um breve ensaio com menos de três páginas, escrito em 1913, reflete as opiniões e atitudes do jovem militante da Juventude Livre (*Jugendbewegung*)¹², associação de Estudantes que pretendia uma reforma espiritual das instituições e costumes das instituições família, escola, igreja, etc. Neste pequeno ensaio, a experiência aparece como sinônimo da máscara do adulto, como o evangelho do filisteu: “em nossa luta por responsabilidade enfrentamos um mascarado. A máscara do adulto chama-se experiência” (BENJAMIN, 1984, p. 23). A proposta radical do artigo é desmascarar esses homens que acham já experimentar tudo.

O adulto filisteu, cujos “sonhos da juventude” lhe soam como odiosos, é o burguês aferrado no tédio e na monotonia de seus anos de compromisso; é aquele que desdenha a juventude, ancorando-se na sua tábua rasa de experiências; é aquele que não passa do sujeito inculto cujos interesses e valores são estritamente materiais, vulgares, convencionais, desprovidos de inteligência e de imaginação artística ou intelectual. Num tom panfletário, o jovem Benjamin ataca crítica e ironicamente esses filisteus “sisudos e cruéis” que querem empurrar os jovens desde cedo para a escravidão da vida, conforme suas palavras:

¹²Conforme a apresentação da Edição Brasileira da obra “Reflexões: A criança, o Brinquedo, A Educação”, Benjamin rompeu já em 1914 com este movimento, quando este apóia a declaração de guerra (p. 10).

Sim! Na verdade, o absurdo e a brutalidade da vida é a única coisa que experimentaram. Por acaso eles nos encorajaram alguma vez a realizar coisas grandiosas, novas, futuras? Oh, não! Pois isto não se pode experimentar. Tudo o que tem sentido, que é verdadeiramente, bom, belo está fundamentado sobre si mesmo – o que a experiência tem a ver com isso tudo? E aqui está o segredo: a experiência transformou-se no evangelho do filisteu porque ele jamais levanta os olhos para as coisas grandes e plenas de sentido; a experiência se torna para ele a mensagem da vulgaridade da vida. Ele jamais compreendeu que existem outras coisas além da experiência, que existem valores aos quais nós servimos e que não se prestam à experiência. (BENJAMIN, 1984, p. 23-24)

Na citação do verso de Schiller: “Diga-lhe que pelos sonhos de sua juventude ele deve ter consideração quando for homem” (SCHILLER apud BENJAMIN, 1984, p. 25) e do Zaratustra de Nietzsche, que, ao término de sua peregrinação, diz: “cada um só vivencia a si mesmo”, pode-se perceber a influência que a filosofia alemã teve na obra de Benjamin. Por estas referências (Schiller e Nietzsche), Benjamin apresenta o jovem como aquele que busca uma outra experiência, jamais sendo privada de espírito: “o jovem vivenciará o espírito, e quanto mais difícil lhe seja conquistar algo grandioso, mais facilmente encontrará o espírito em sua caminhada e em todos os homens” (BENJAMIN, 1984, p. 25). A experiência do adulto é a do *cálido*, no sentido etimológico da palavra derivada do latim “*callidus*”: versado, exercitado, astucioso, sagaz. No entanto, para o jovem Benjamin, o adulto filisteu, mesmo que sagaz, é intolerante e ressentido, pois nega o espírito de sua juventude e demonstra ser incapaz de uma experiência outra carregada de sensibilidade.

3.2 A pobreza da experiência

No pequeno ensaio de 1933, intitulado “Experiência e pobreza”, Benjamin faz uma série de constatações exemplares (na arte, na arquitetura e na cultura) acompanhadas de questionamentos cruciais a respeito da pobreza que se estabelece no campo da experiência na modernidade. Ele inicia com a narração de uma pequena parábola: um velho no leito de sua

morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Pretendia transmitir aos filhos o que eles constataram com o passar do tempo através da lição da experiência: a felicidade é fruto do trabalho e do tempo. Benjamin lembra que era a transmissão da experiência que conferia autoridade aos mais velhos. Os provérbios, as histórias e as narrativas de viagem cingiam o tempo de ver, viver, contar, transmitir e ouvir; constatando que as ações da experiência estão em baixa, Benjamin questiona:

O que foi feito de tudo isso? Quem ainda encontra pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? Quem é ajudado, hoje, por um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência? (BENJAMIN, 1986, p. 114).

A experiência perde seu significado num mundo completamente transformado pela barbárie das guerras mundiais, onde o ‘minúsculo e frágil corpo humano’ se depara com toda a ostentação dos aparatos bélicos da guerra mecanizada. As conseqüências humanas e sociais da guerra se prolongam além do conflito armado, nos termos de mutilações permanentes, destruição dos laços familiares, miséria, violência, doenças psíquicas e físicas e degradação ambiental. O antigo modelo de guerra terrestre entre exércitos que se afrontavam sobre o campo de batalha foi totalmente superado. O conflito se estende da terra aos mares, aos oceanos e ao céu e faz uso de instrumentos de destruição de massa sempre mais sofisticados e fatais. Os horrores da primeira guerra mundial e suas nefastas conseqüências como a inflação e a fome evidenciam o declínio da experiência:

“Na época já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos (...) Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadoras que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes” (BENJAMIN, 1986, p. 114-115).

Assim como as guerras, o desenvolvimento tecnológico acarreta uma nova forma de miséria, cujo reverso é, para Benjamin, “uma angustiante riqueza de idéias que se difundiu sobre as pessoas com a renovação da astrologia, da ioga, da *Christian Science*, da quiromancia, do vegetarianismo, da gnose, da escolástica e do espiritualismo” (BENJAMIN, 1986, p.115). Benjamin escreveu essas observações há mais de setenta anos atrás, no entanto, essa sintomática não se esgotou. Pelo contrário, parece que se expressa ainda mais contundentemente, visto que o avanço tecnológico alcança esferas antes inimagináveis e a procura pela espiritualização é cada vez mais crescente. Benjamin observa que esta renovação espiritual não é autêntica, mas sim uma espécie de galvanização, ou seja, um processo de revestir algo superficialmente, com uma tênue camada protetora e dourada a fim de tentar amenizar os impactos externos¹³.

Benjamin propõe como exercício de pensamento, observar os quadros de Ensor cujas fantasmagorias enchem as ruas das metrópoles¹⁴: “pequenos burgueses com fantasias carnavalescas, máscaras disformes brancas de farinha, coroas de folha de estanho, rodopiam imprevisivelmente ao longo das ruas” (BENJAMIN, 1986, p. 115). Quiçá as figuras grotescas

¹³As publicações na linha de auto-ajuda (sempre no topo do ranking do mercado editorial), as terapias alternativas e os serviços ditos “espirituais” ou exotéricos, bem como toda uma gama de produtos a eles relacionados, ocupam grande destaque nas prateleiras do mercado de consumo. Tais produtos e serviços aumentam a oferta e a procura na mesma medida (galopante) em que crescem os problemas de saúde de ordem psíquica-emocional (stress, depressão, ansiedade, síndrome do pânico, etc.) em consequência do ritmo de vida acelerado e desumano que o modo de viver moderno exige. É preciso lembrar que soma-se a isso a decadência da ética normativa das grandes religiões. A enxurrada de mercadorias espiritualizantes adorna as herméticas moradas dos contemporâneos (império do *kitsch*), reproduzem sons da natureza em aparelhos digitais arrojados, aromatizam ambientes, efetuando uma efêmera e programada interrupção no ritmo de vida cuja velocidade é o imperativo único, dando um colorido momentâneo ao cinza dos aglomerados urbanos. Como no processo de galvanização, doura-se a dureza de ferro da vida moderna ocidental com superficial camada de brilho, é claro, desde que se possa pagar por ela.

¹⁴James Ensor (1860-1949) artista belga, de origem inglesa, pintor, gravador, compositor e escritor. Costuma ser identificado como uma espécie de pintor visionário da modernidade. Chama atenção em suas pinturas o elemento grotesco, a caricatura e a satirização dos costumes. Benjamin cita novamente seus quadros no texto “Sobre alguns temas em Baudelaire”, referindo-se ao medo, repugnância e horror que a multidão metropolitana desquertava naqueles que a viam pela primeira vez: “James Ensor não se cansará de nela confrontar disciplina e selvageria”. (BENJAMIN, 1989, p. 124)

dos quadros de Ensor possam dar uma imagem caricaturizada da espécie de barbárie a que Benjamin se refere ao mostrar, com uma certa perplexidade evanescente, a falta de vínculos com as “sólidas” produções culturais da civilização. Tais quadros seriam “cópia da Renascença terrível e caótica na qual tantos depositam suas esperanças” (BENJAMIN, 1986, p. 115). O questionamento de Benjamin que se segue a afirmação anterior, é categórico e preciso: “qual o valor de todo nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós”?

Se entendermos a experiência como o elo que nos vincula ao passado e a tudo que pertence a ele enquanto patrimônio sócio-histórico cultural, se estamos desprovidos dessa experiência que nos foi “hipócrita ou sorrateiramente subtraída”, se estamos expropriados de experiência, nos resta, segundo Benjamin (1986, p.115), assumir esta pobreza que não é mais privada, mas de toda a humanidade. Resta, então, ao assumir esta pobreza o que resulta dela: uma nova barbárie:

“Barbárie? Sim. Respondemos afirmativamente para introduzir um novo e positivo conceito de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar para a esquerda nem para a direita. Entre os grandes criadores sempre existiram homens implacáveis que operaram a partir de uma tabula rasa.” (BENJAMIN, 1986, p.116).

Dentre esses grandes criadores, Benjamin cita Descartes, (que baseou toda sua filosofia numa única certeza: penso, logo existo), Einstein, Paul Klee (se inspirava nos engenheiros para construir suas figuras), Brecht, Adolf Loos (precursor da arquitetura moderna) e Paul Scheerbart, o construtor das casas de vidro¹⁵, emblema da modernidade. Benjamin

¹⁵Apesar de Scheerbart ser mais conhecido como “escritor excêntrico de novelas fantásticas, parecidas com ficção científica”, sua fê no vidro como material de construção é de fato admirável. No livro *Glasarchitektur*, publicado em 1914, um ano antes de sua morte, Scheerbart escreveu: “A nossa cultura é, até certo ponto, o produto da nossa arquitetura. Se nós queremos que nossa cultura se eleve a um nível mais alto, somos obrigados, querendo ou não, a mudar nossa arquitetura. (...) Nós alcançaremos esse objetivo apenas se introduzirmos a arquitetura de vidro, que permite a entrada da luz do sol, da lua e das estrelas, não apenas através de algumas janelas, mas através de toda parede, que poderá ser construída totalmente de vidro – de vidro colorido. O novo meio ambiente, por nós criado, nos trará a nova cultura.” SCHEERBART, Paul. “Glass Architecture”, 1914 In: BENTON, Tim e Charlotte;

constata que o vidro é um material em que “nada se fixa”, como metáfora desta época de desvínculos, um “material frio e sólido”, é um “inimigo do mistério” e, portanto, mais uma insígnia desprovida de aura¹⁶: “as coisas de vidro não têm nenhuma aura” (BENJAMIN, 1986, p. 117). Comparando a morada burguesa do século XIX, cheia dos vestígios de seus habitantes nos mais ínfimos detalhes, cujos hábitos se fazem presentes no estilo decorativo de seus interiores, as moradias do século XX são, ao contrário, espaços onde é difícil deixar marcas sob as insígnias frias do aço e do vidro. As construções modernas (defendidas, por exemplo, pelo arquiteto Adolf Loos, militante do modernismo) rejeitavam vínculos com um “passado superado”, dirigindo sua arquitetura a um novo homem, sintonizado a uma atmosfera de renovação isenta de autocritica. Esse novo homem, pobre de experiências, formata-se aos espaços modulados e funcionais, adaptados às necessidades práticas da vida moderna, nos quais os “rastros são apagados”, referência que o próprio Benjamin faz ao estribilho do primeiro poema de Bertold Brecht da “Cartilha para os Cidadãos”, espécie de manual de instrução ou aconselhamentos para os habitantes das cidades:

Separe-se de seus amigos na estação
De manhã vá à cidade com o casaco aboroadado

SHARP, Dennis. “*Form and Function – A source book for the History of Architecture and Design 1890-1939*” Londres, Granada Publishing, 1980. Pág. 72.

¹⁶ A perda da aura é uma imagem conceitual recorrente nos ensaios e fragmentos benjaminianos. Uma das primeiras referências ao tema aparece no ensaio “Pequena história da fotografia” (1931). Nas palavras do autor: “Mas o que é, realmente, a aura? Uma trama peculiar de espaço e tempo: aparência única de uma distância, por muito perto que se possa estar” (Benjamin, 1992, p.127). Já no clássico “A Obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” (primeira versão publicada em 1935), Benjamin faz um diagnóstico da perda da aura como consequência das transformações que ocorrem no caráter mesmo da obra de arte com as técnicas de reprodução modernas. A unicidade e a autenticidade que constituíam o traço distintivo e original de um objeto artístico configuravam sua aura. Para Benjamin, em sua essência, a obra de arte sempre foi reproduzível, porém as inovadoras técnicas de reprodução em série que tomaram o lugar da reprodução manual, acarretam uma transformação nas formas de percepção e recepção estéticas. O valor de culto (ligado à aura, à contemplação, ao ritual) dá lugar ao valor de exposição (ligado à necessidade de ficar próximo ao objeto e possuí-lo). Em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Benjamin reatribui a qualidade “aurática” aos objetos que têm a capacidade de devolver o nosso olhar: são as marcas de temporalidade e vivência do próprio objeto que forçam o olhar a demorar-se nele, a confrontar-se com uma profundidade, um valor que ultrapassa o valor comercial ou de exposição. Benjamin refere-se a uma prosa de Baudelaire intitulada *Perda da Auréola*, que na época passou despercebido e depois, na primeira classificação das obras póstumas, foi excluído como “impróprio para publicação” (BENJAMIN, 1989, p. 143)

Procure alojamento, e quando seu camarada bater:
 Não, oh, não abra a porta
 Mas sim
 Apague as pegadas!
 (...) ¹⁷

Assumir essa pobreza da experiência não significa, para Benjamin, que os homens aspirem a novas experiências, mas ao contrário significa que:

aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso. Nem sempre eles são ignorantes ou inexperientes. Muitas vezes, podemos afirmar o oposto: eles ‘devoraram’ tudo, a ‘cultura’ e os ‘homens’, e ficaram saciados e exaustos. ‘Vocês estão todos tão cansados — e tudo porque não concentraram todos os seus pensamentos num plano totalmente simples, mas absolutamente grandioso!’. (BENJAMIN, 1986, p. 118)

Ao cansaço resultante dessa overdose de cultura, segue-se o sonho, como elemento compensador da falta de ânimo e de alegria cotidianas. Este sonho desenvolve-se nas fantasias da indústria de entretenimento, veiculados pelos meios de comunicação. Benjamin cita o exemplo do camundongo Mickey como um desses sonhos do homem contemporâneo. Nos desenhos animados, a técnica é brinquedo onde tudo é possível, as coisas mais absurdas acontecendo no imaginário sendo mesmo a própria técnica motivo de zombaria.

Resultado de tudo isso é apenas a pobreza, pois todas as peças do patrimônio humano foram abandonadas uma a uma. O que resta é uma nova barbárie que deve e precisa ser assumida, para que a humanidade possa dar conta de tamanhas perdas e, quiçá, sobreviver a cultura. Esta temática é retomada no ensaio “O narrador”, numa perspectiva diferente, associando o declínio da experiência com o fim da arte de contar, visto que esse tipo de experiência é próprio de organizações comunitárias centradas no artesanato, ou seja, de sociedades pré-capitalistas, onde ainda havia espaço para a narrativa.

¹⁷ Bertold Brecht, da “Cartilha para os Cidadãos”. ANEXO A.

3.3 - A decadência da arte de narrar como expressão da pobreza da experiência na modernidade

No ensaio “*Der Erzähler*” (O narrador – reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov, escrito em 1936)¹⁸, Benjamin introduz a idéia de que a familiaridade que o nome “narrador” invoca já não apresentava uma intervenção viva e eficaz na atualidade do século XX. E é por este motivo que Benjamin escolhe o russo Leskov como paradigma de narrador, não por estar aproximando-o contemporaneamente, mas porque ilustra significativamente a distância que nos separa dele. Ainda, ele justifica a escolha de *Leskov* como uma espécie em extinção de narradores que ainda conseguia situar-se na abordagem de temas distanciados no espaço e no tempo. Ao mesmo tempo em que pertencia à igreja ortodoxa grega, lhe fazia crítica. Sua viagem pela Rússia, por conta de um emprego público, constata Benjamin, lhe outorgava profundo conhecimento daquele povo, influenciando detalhadamente seus contos ou narrativas.

A distância de Leskov, sublinhada por Benjamin, fundamenta-se na constatação de uma sintomática da época moderna de que a experiência está em crise e vem perdendo valor indefinidamente (BENJAMIN, 1992, p. 28). Tal crise se aprofunda a cada dia, basta olhar os jornais para verificar que a imagem tanto do mundo externo como do mundo moral, sofre alterações inimagináveis em tempos anteriores, principalmente após a guerra mundial, onde uma geração que “ainda fora a escola em ônibus puxado a cavalo, viu-se indefesa, numa paisagem em que tudo se alterava, exceto as nuvens” (p. 28). A guerra mundial começou a manifestar de forma evidente, inequívoca e contínua, o processo de pobreza da experiência, como ilustra Benjamin na seguinte passagem:

Não é verdade que no final da guerra as pessoas voltam mudas dos campos de batalha? E não vinham mais ricas, mas sim mais pobres em experiência comunicável. O que dez anos mais tarde inundaria a

¹⁸Utilizamos aqui a tradução de Maria Amélia Cruz, feita a partir da edição da Suhrkamp Verlag, 1980, inclusa em “Sobre arte, técnica, linguagem e política”, Coleção Antropos, Portugal: Relógio D’Água, 1992.

literatura sobre a guerra, era tudo menos a experiência que se transmite de boca em boca. O que não é de estranhar. Nunca experiências foram desmentidas mais radicalmente do que o foram as estratégicas pela guerra das trincheiras, a econômicas pela inflação, as físicas pela guerra de armamento pesado, as morais pelos governantes. (BENJAMIN, 1992, p. 28).

O “frágil e minúsculo corpo humano”, perdido neste cenário desolador “dominado por forças destruidoras e explosões”, não legava nenhuma experiência a ser transmitida de pessoa a pessoa, de geração a geração. São vivências que não se quer contar, ao contrário, busca-se esquecer. Se “a experiência que anda de boca em boca é a fonte onde todos os narradores vão beber” (BENJAMIN, 1992, p. 28), então não se tem mais o que ouvir e o que contar.

Assim, Benjamin diagnosticou de forma precisa a pobreza da experiência da época moderna. Porém, conforme observa Giorgio Agamben¹⁹, não é mais necessário uma catástrofe como a guerra para constatar tal pobreza, mas a simples e pacífica existência cotidiana em uma metrópole é para esse fim perfeitamente suficiente:

Pois o dia-a-dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência: não a leitura do jornal rica em notícias do que lhe diz respeito a uma distância insuperável; (...) não a fila diante dos guichês de uma repartição ou a visita ao país de Cocanha do supermercado nem os eternos momentos de muda promiscuidade com desconhecidos no elevador ou no ônibus. O homem moderno volta para casa à noite extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atrozés – entretanto nenhum deles se tornou experiência. (AGAMBEN, 2005, p. 22).

A existência cotidiana torna-se, desta forma, insuportável devido a esta incapacidade de traduzir-se em experiência, e não a uma pretensa má qualidade ou insignificância da vida contemporânea. Agamben observa que, se comparada ao passado, a existência cotidiana hoje é rica em eventos significativos. Para Benjamin, eram os eventos cotidianos, e não o extraordinário, a matéria-prima para a autoridade de uma experiência

¹⁹ No livro “Infância e história – destruição da experiência e origem da história,” Agamben tenta discorrer, em seis ensaios, se a experiência é ainda possível para o homem moderno. Tal questionamento leva-o a discorrer sobre a linguagem e seus limites.

comunicável de geração em geração, como expressa a belíssima metáfora da pérola no texto de Agamben (2005, P. 22): “todo o evento, por mais comum e insignificante, tornava-se a partícula de impureza em torno da qual a experiência adensava, como uma pérola, a própria autoridade”.

A capacidade que parecia inalienável, segura e inata de trocar/intercambiar experiências pertencia a dois arquétipos pilares das narrativas, a saber: o camponês sedentário – que conhece e transmite as tradições dos antepassados - e o viandante marinheiro, mercador dos mares – aquele que vai a terras longínquas e volta com a bagagem cheia de histórias para contar. Para Benjamin, a extensão real dos mundos das narrativas, na sua plena dimensão histórica, é impensável sem uma interpenetração profunda daqueles dois arquétipos (BENJAMIN, 1992, p. 29).

Caracterizar um narrador nato é reconhecê-lo como alguém que tem o dom do conselho, ou seja, inclinação para assuntos de interesse prático, capaz de dar instruções, transmitir ensinamentos morais ou ditar normas práticas de vida, como o camponês e o marinheiro, em suas oficinas comunicavam/ensinavam enquanto o trabalho acontecia. O que se conta tem um caráter fácil, claro e acessível, fascinando pela simplicidade. A narrativa congrega algo do pragmático, pois sua verdadeira essência contém em si, oculta ou abertamente, um senso prático, uma dimensão utilitária, um propósito definido. Hoje, afirma Benjamin, dar conselhos soa como algo antiquado porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. A propósito da relação entre conselho – o que é transmitido enquanto sabedoria - e experiência – substância vívida, Benjamin (1992, p. 31) escreve:

Conselho é mais uma proposta do que a resposta a uma pergunta, é a continuação de uma história começada (ainda que esteja a desenrolar-se). Para pedirmos um conselho deveríamos, antes de mais, saber narrar a história(...) O conselho que é tecido na substância da vida vivida, é sabedoria. A arte de narrar tende a acabar porque o lado épico da verdade – a sabedoria – está a morrer.

O fim arte de narrar e de todos os elementos que a compõem é um processo longínquo, que não se deu de uma hora para outra. Benjamin alerta que não devemos ver nisto um sintoma de decadência, mas apenas uma conseqüência das seculares e históricas forças produtivas que foram gradualmente afastando a narrativa do âmbito do discurso vivo e que conferem nova beleza àquilo que está em vias de desaparecimento²⁰.

O primeiro grande indício de decadência da narrativa é o advento do romance no início da modernidade. O romance está imprescindivelmente ligado ao livro. Sua difusão só se torna possível pela invenção da imprensa, enquanto outras formas de prosa (contos, lendas, fábulas, sagas, novelas) estão intimamente relacionados à tradição oral. O narrador torna aquilo que narra experiência ao contar suas histórias – desde a fonte de onde coletou suas histórias até o ouvinte receptor do que é comunicado e, ao mesmo tempo, mais um emissor em potencial. A narração é um processo coletivo, pois exige troca entre sujeitos; é resultado de uma troca. Já o romance é fruto de um indivíduo isolado, que escreve isoladamente e cujo leitor será ele também um indivíduo solitário. O romance é repleto de conotações psicologizantes, seja do escritor, seja do leitor, enquanto a narrativa é simples e direta, sem os meandros da *psiquê* que o romance exhibe ou é produto.

Para Walter Benjamin, Dom Quixote foi o primeiro grande livro do gênero romance, onde mesmo suas magnanimidades da alma, a audácia, a caridade de um nobre, não pretendem aconselhar e não contem a mínima centelha de sabedoria (BENJAMIN, 1992, p.32). As aventuras e desventuras de Don Quixote, o fidalgo sonhador que embebedou-se tanto na leitura, passando noites em claro a impregnar a imaginação de tudo que nos livros via, a monologar consigo mesmo enquanto caminhava²¹, soam ridículas. O

²⁰ Relação análoga à obra “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”: não se trata, para Benjamin, de ver na perda da aura uma decadência ou um lamento nostálgico, mas uma constatação que anuncia um novo estatuto para compreensão da experiência estética, para o acesso e reprodução da obra de arte, conferindo-lhe um novo caráter.

²¹ A seguinte passagem do romance Dom Quixote, ilustra esta situação: “Nos dias que hão de vir, quando sair à luz a história verdadeira dos meus famosos feitos, quem duvidará de que o sábio, que a escrever, assim há de se referir a esta minha primeira saída de madrugada: apenas havia o rubicundo Apolo estendido pela face ampla e espaçosa terra os

herói comove causando pena e riso, mas seus feitos não servem como exemplos de sabedoria e experiência.

Contar e ouvir histórias pressupõe a condição de entregar-se ao tédio do ritmo com que a história é narrada, ao ritmo de um trabalho artesanal em que, pacientemente, se esquece de si mesmo e se entrega ao processo de fiar, tecer ou confeccionar objetos. São formas de trabalho manual cujo ritmo é impresso na coisa feita, como a mão do oleiro impressa no vaso da argila. Como escreve Benjamin (1992, p. 37): “a narrativa tem gravadas as marcas do narrador, tal como o vaso de barro traz as marcas da mão do oleiro que o modelou”. Tal imagem metafórica que aproxima o narrador e o oleiro como tipos que deixam seus vestígios na obra (narração/ vaso de argila), está presente também no ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire” em alusão à rivalidade histórica entre as diversas formas de comunicação:

Na substituição da antiga forma narrativa pela informação, e da informação pela sensação reflete-se a crescente atrofia da experiência. Todas essas formas, por sua vez, se distinguem da narração, que é uma das mais antigas formas de comunicação. Esta não tem a pretensão de transmitir um acontecimento, pura e simplesmente (como a informação o faz); integra-o à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência. (BENJAMIN, 1989, p. 107).

A narrativa é parte de um meio produtivo artesanal, seja no campo, no mar ou nas cidades, pois é ela também uma forma artesanal de comunicação, um ofício manual. Algo que exige tempo e paciência. Benjamin cita Valery: “já passou o tempo em que o tempo não contava. (...) O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado” (BENJAMIN, 1992, p. 38). Nos tempos modernos, a pressa, outrora sinônimo de imperfeição, converteu-se na máxima ‘tempo é dinheiro’ cuja relevância imprimi-se nos

dourados fios e seus formosos cabelos, e os pequenos e pintados passarinhos, com suas moduladas línguas, com sua doce e meliflua harmonia, tinham saudado a vinda da rosada aurora que, deixando o brando leito do marido ciumento, pelas portas e Balcões do manchego horizonte aos mortais se mostrava – e já o famoso cavaleiro Dom Quixote de la Mancha, largando o seu famoso cavalo Rocinante e principiava a caminhar pelo antigo e conhecido campo de Montiel? ‘(e era verdade que por ele caminhava)’.” (CERVANTES, cap. II: p.88).

relatos sobre coisas, acontecimentos e pessoas que circunscrevem-se na lógica do efêmero.

Outro elemento relevante nesse processo é a relação que a sociedade burguesa estabelece com a morte, mais um indício que Benjamin (1992, p. 39) constata no processo do lento perecer da arte narrativa e, portanto, da experiência. Ao subtrair das pessoas o espetáculo da morte, com suas preocupações e instituições higiênicas, sanitárias e sociais, a sociedade moderna afasta o moribundo do público e o confina ao espaço privado, isolado, sem ter quem o ouça: “morrer, outrora um acontecimento público e profundamente exemplar (...), é, nos tempos modernos, empurrado para cada vez mais longe do mundo perceptível dos vivos” (BENJAMIN, 1992, p.39). No leito de morte, o sujeito moribundo possuía uma autoridade como transmissor de experiências e sabedorias. Higienizar a morte é destituí-la de seu caráter espetacular narrativo, baní-la de algo que se poderia configurar em experiência.

Uma das principais conseqüências do rompimento do intercâmbio de experiências é a supressão da memória do indivíduo e a perda do sentido da história. O que mantém vinculado ouvinte e narrador é o interesse em conservar o que foi narrado. A esse respeito, Benjamin escreveu,

“Raramente alguém se deu conta de que a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é o interesse em conservar o que foi narrado. Para o ouvinte despreocupado é de grande importância assegurar-se que é capaz de o reproduzir. A memória é a mais épica de todas as faculdades. Somente graças a uma vasta memória abrangente a épica pode, por um lado, apropriar-se do curso das coisas e, por outro, aceitar o seu desaparecimento, fazer as pazes com o poder da morte.” (BENJAMIN, 1992, p. 42).

Dessa maneira, compreende-se a diferença entre a memória do narrador e a do romancista. É possível ao narrador contar muitas histórias, pois as conhece integralmente por vivenciá-las ou por ouvi-las de outros narradores; já ao romancista é vedada essa possibilidade devido à sua experiência fragmentada, que o impede de conhecer histórias e, portanto, de conservar a memória.

Enquanto a narrativa tem como núcleo central a “moral da história”, o romance tem como preocupação fundamental o “sentido da vida”:

De fato não existe nenhuma narrativa em que não se possa pôr a pergunta: e o que é que se segue? O romance, pelo contrário, não admite que se dê o mais pequeno passo para além daquela fronteira demarcada pela palavra “Fim” na sua última página, altura em que convida o leitor a refletir sobre o sentido da vida que se pressente. (BENJAMIN, 1992, p. 46).

O romance não tem depois. O sentido da vida do personagem do romance só se revela após a sua morte, por isso, antecipadamente já se espera que esta morte fatalmente ocorrerá, nem que seja pela morte mesma do romance: o fim. Prossegue Benjamin na sua caracterização: “o leitor do romance é um solitário que devora a matéria como o fogo devora a lenha da madeira” (BENJAMIN, 1992, p. 47). Ao contrário, quem ouve uma história está na companhia do narrador. A comunicação que o narrador efetiva não se restringe aos domínios da comunicação verbal. Às palavras do narrador somavam-se os elementos não verbais de uma práxis artesanal, incomum na modernidade, que integrava alma, olhos e mãos, inseridos num mesmo contexto onde a gestualidade do trabalho incorporava a experiência do que era narrado. Neste sentido, o provérbio é encarado como ideograma de uma narrativa: é símbolo que representa as unidades de sentido. Giorgio Agamben constata que “o *slogan* é o provérbio de uma humanidade que perdeu a experiência” (AGAMBEN, 2005, p. 23). O desaparecimento da máxima e do provérbio, formas nas quais a experiência se colocava como autoridade, preces de sabedorias e conselhos a se transmitir, foram substituídas pelo *slogan* publicitário.

O narrador é para Benjamin a síntese de mestre e sábio, porque sabe dar conselhos, porque pode recorrer à própria vida associando à sua experiência mais íntima aquilo que aprendeu na tradição. É nesta caracterização, que tanto a experiência como o tipo “narrador”, encontram-se em extinção, porque o território que habitavam já não mais existe, a saber – o meio artesanal de produção dos meios de vida, onde ritmo e tempo tinham uma conotação outra, bem diferentes da pressa e do imediatismo que caracterizam a vida contemporânea.

3.4 – Experiência vivida como choque (*Chockerlebnis*)

O cenário de pobreza da experiência é o *locus* por excelência de uma nova barbárie. É no panorama das grandes metrópoles e suas multidões apressadas que Benjamin se inspira para escrever seus ensaios sobre Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo, como ele o definiu. E é em Baudelaire que Benjamin encontra o alumbramento para escrever sobre as multidões, as metrópoles e tudo que cultural e historicamente a elas se agregam.

Neste cenário de crise e ruína de uma experiência que não mais vigora, expropriada seja pela guerra, seja pela decadência da narrativa, seja pelas vivências cotidianas de um mundo rearticulado produtivamente em função da técnica (não de um mundo que articule a técnica em favor da vida humana); neste cotidiano em que tantos fazem a mesma coisa todos os dias acordando, levantando, caminhando, trabalhando, amando, etc. mecanicamente como os ponteiros do relógio, Benjamin faz um retrato da singularidade dos traços característicos peculiares as grandes metrópoles erigindo a arquitetura de um tempo histórico à luz das alegóricas figuras baudelarianas, à medida que se constituem como concretizações do empobrecimento da experiência.

Seu diagnóstico da modernidade não está ultrapassado, mas ampliado, levado a últimas e múltiplas conseqüências. Se o vidro e o aço eram a insígnia do início do século XX, agora se vive o império do plástico. A obra de arte na reprodutibilidade técnica, depois da internet, do *pen drive*, do MP4, de todas estas tecnologias de produção, reprodução e armazenamento das informações e também das tecnologias de comunicação instantâneas que, se por um lado, facilitam a vida subsumindo fronteiras, por outro, geram uma série de novas mazelas. Não se trata de enquadrar a técnica no maniqueísmo de leituras apressadas e nostálgicas ao sabor um tanto profético e melancólico de Benjamin, mas de refletir criticamente sobre suas conseqüências. Schneider (2005, p. 368), perguntando como Benjamin via a época da técnica, analisa:

Como Benjamin viu a época da técnica? O fim de Rua de mão única o mostra. Benjamin critica não a técnica, mas a traição cometida em nome da realização da técnica. A sua atenção volta-se não mais às possibilidades hodiernas da técnica, mas ao tempo em que a técnica ainda representava a possibilidade de uma relação entre homem e natureza no horizonte do futuro e não apenas dominação da natureza. Novamente aí se tem o movimento de enxergar o futuro no passado, mesmo que o presente esteja negando tal futuro. O caminho à origem é o caminho de volta, mas um caminho para algo vindouro mesmo que por enquanto ultrapassado e até pervertido em sua idéia, mas não totalmente desistente da promessa original. É o caminho paradoxal do historiador que, de acordo com a definição de Schlegel, é um profeta voltado para trás.

Esse profeta voltado para trás é o historiador materialista, o anjo da história de Klee, já referido anteriormente, suspenso perante o passado (passado este definido como um amontoado de ruínas), ou o próprio Benjamin, enquanto um pensador multicultural, espécie de vidente do que estava por vir? Possivelmente, uma conjugação dessas figuras: o historiador, o anjo e o filósofo melancólico, nascido sob o signo de saturno²², como o definiu Susan Sontag. Pode-se inferir essa conjugação saturnina inscrita no que Arendt denominou “tempos sombrios”.

O tempo presente, marcadamente moderno, é regido pelo choque, ou seja, pela experiência vivida do choque [*Chockerlebnis*]. Testemunhar a perda de experiência peculiar do narrador de outrora é constatar a experiência do choque, visto que toda a experiência do homem moderno do século XIX nos aparece à luz dessa impossibilidade de uma experiência *sui generis e* autêntica.

²² Assim o descreve Sontag: “Benjamin se projetou em todos os seus principais temas, e neles projetava seu temperamento, que determinava sua escolha. Era o que ele via nos temas, como os dramas barrocos do século XVII (que dramatizam diferentes facetas da “apatia saturnina”) e nos escritores a respeito de cujas obras escreveu de forma tão brilhante — Baudelaire, Proust, Kafka, Karl Kraus. Descobriu o elemento saturnino no próprio Goethe. Pois, apesar da posição polêmica de seu grande ensaio sobre as *Afinidades Eletivas* de Goethe contra a tendência a interpretar a obra de um escritor através de sua vida, utilizou de forma seletiva a biografia em suas mais profundas meditações sobre os textos: revelando o ser melancólico, o solitário. (Assim, ele descreve, falando de Proust, a “solidão que arrasta o mundo em seu vórtice”; explica que Kafka, como Klee, era “essencialmente solitário”; cita, em Robert Walser, o “o horror ao sucesso em vida”). Não se pode interpretar a obra a partir da vida. Mas pode-se, a partir da obra, interpretar a vida”. (SONTAG, 1986, p. 86).

No ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Benjamin se reporta a Freud para alicerçar seu conceito de choque. Em “Além do princípio de prazer”, de 1921, Freud estabelece uma correlação hipotética entre a memória e o consciente (BENJAMIN, 1989, p. 108). O consciente para Freud não tem a função de registrar traços mnemônicos, mas sim “agir como proteção contra estímulos”. A necessidade desta proteção é absolutamente imperiosa aos organismos vivos, pois os estímulos do mundo exterior lhes são qualitativa e quantitativamente ameaças em potencial. Assim, explica Benjamin, à luz da teoria psicanalítica: “a ameaça destas energias se faz sentir através de choques. Quanto mais corrente se tornar o registro desses choques no consciente, tanto menos se deverá esperar deles um efeito traumático” (BENJAMIN, 1989, p. 109). Benjamin lembra que foi analisando um sonho típico dos neuróticos traumáticos que Freud constatou que o choque traumático tem origem na falta desta predisposição para a angústia. E cita, mais uma vez Valéry, que pela coincidência do conteúdo, tinha em mente, segundo Benjamin, preocupação semelhante no que tange ao funcionamento dos mecanismos psíquicos sob as modernas condições de existência:

“Considerados a rigor – escreve Valéry – as impressões e as sensações humanas pertencem à categoria das surpresas; são o testemunho de uma insuficiência do ser humano... A lembrança é ... um fenômeno elementar que pretende nos conceder tempo pra organizar a recepção do estímulo – tempo ‘que nos faltou inicialmente’”. (VALÉRY apud BENJAMIN, 1989, p. 110).

O excesso de estímulo que caracteriza a experiência do choque nasce e desenvolve-se na esfera da *erlebnis*, a experiência vivida, que necessita ser absorvida ou incorporada imediatamente. As excitações sensoriais em demasia (visuais, auditivas, táteis, etc.) das pessoas nas cidades, produzem efeitos imediatos e constantes na consciência. Por questão de sobrevivência, não há tempo nem espaço para degluti-las, mas sim, deve-se assimilar tais impressões o mais depressa possível, já que estas se sucedem simultaneamente num ritmo frenético. Portanto, abrandados e polidos pelo consciente, os choques não se fixam na memória profunda, são acervo das

lembranças conscientes tornando-se, segundo Benjamin, estéreis para a experiência poética.

Não é apenas o excesso de eventos que torna a contemporaneidade solo infecundo para experiência estética e poética. Mas também o excesso, e não a falta, (como se poderia supor), de sensações²³ produzidas e vivenciadas hiperbolicamente. Wolfgang Iser (1995) analisa este aspecto a propósito da estetização profunda nos dias de hoje. Num diagnóstico de que hoje tudo o que existe se configura esteticamente, Iser faz um estudo tipográfico da tendência a compreender tudo que existe como estética. Adorno e Horkheimer já constataram isso na sua crítica à indústria cultural que subordina da mesma maneira todos os setores da produção espiritual a este fim único: ocupar os sentidos dos homens da saída da fábrica, à noite, até a chegada ao relógio ponto, na manhã seguinte (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 123). O espaço urbano transforma-se com vistas a um cenário hiperestético inserido num mundo de emoções – prazer, entretenimento, gozo sem conseqüências – caracterizadores de uma sociedade que busca preencher com o mesmo ritmo alucinado do trabalho o tempo livre ou tempo do lazer.

A estetização total é também questão de estratégia econômica (ISER, 1995, p. 8) onde “se vende aquilo que não dá para vender”. As propagandas publicitárias buscam vender muito mais do que o simples produto em questão, mas sim sedutoras idéias de felicidade e prazer, conforme escreve Iser (1995, p. 8-9):

Já que as modas estéticas têm vida especialmente curta, em nenhum outro lugar surge tão depressa e tão seguramente demanda de substituição como nos produtos que receberam um estilo estético: antes mesmo que os artigos se tornem imprestáveis, eles ficam esteticamente *out*. Além disso, produtos duvidosos podem, graças ao enobrecimento estético, tornar-se aceitáveis e vendáveis. O consumidor adquire então primariamente a aura estética e só secundariamente os artigos, por exemplo, aqueles que são prejudiciais à saúde. Isso quem reconheceu em primeiro lugar foi a

²³ “A palavra estética vem do grego *aisthesis*, que significa sensação, sentimento. (...) a estética analisa o complexo das sensações e dos sentimentos, investiga sua integração nas atividades físicas e mentais do homem.” Kathrin H. Rosenfield. **Estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 7.

indústria de cigarros que há muito tempo pode ser chamada de esteticamente avançada. Já nos anos 80, ela desenvolveu formas de propagandas comerciais que não seduziam pelas características do produto, mas pelo refinamento estético.

Este processo de estetização absoluta não se inscreve apenas no âmbito da produção e do marketing, mas sim do plano objetivo ao subjetivo, do real ao virtual. A realidade confunde-se com a virtualidade. Na supremacia do *cyberespaço*, o paradoxo “vida virtual” é levado a cabo em todas as esferas do mundo humano, por exemplo, nas relações de produção, no entretenimento, nas redes de relacionamento. Neste sentido, para o autor, as fronteiras entre realidade e virtualidade tornam-se definitivamente incertas e porosas (WELSCH, 1995, p. 10). Tudo pode ser simulado num universo de imagens que opera num outro estado de consciência, lembrando o mundo onírico.

Se outrora santos eram os cânones exemplares a serem seguidos, hoje são as pessoas bonitas e estilos de vida que são reverenciados como modelos. Nesses processos de estetização do mundo da vida, analisa Welsch (1995, p. 12), a palavra estética adquire um sentido outro num lugar outro que não o seu tradicional, fora do mundo da arte: a estética fora do estético. Em Kant, a estética era a disciplina epistemológica fundamental porque demonstrou que os “momentos estéticos são constitutivos para o nosso saber”. Kant “em vez de opor sensibilidade e razão numa hierarquia, se interessa, desde a Crítica da razão pura, pela função que a imaginação (que seleciona as percepções sensíveis) preenche na atividade do entendimento” (ROSENFELD, 2006, p. 27-28). A imaginação, necessária à sensibilidade estética, não é relegada a um segundo plano, na hierarquia dos conhecimentos, mas sim parte ativa da racionalidade.

Somando-se a experiência do choque cunhada por Benjamin (e Freud), o processo da estetização total exposto por Welsch torna ainda mais árido o terreno da experiência estética. O próprio conceito de belo é esvaziado ou pulverizado, pois:

onde tudo é belo, nada mais é belo; estimulação ininterrupta conduz ao embotamento; estetização vira anestetização. [...] No meio da

hiperestetização, há a necessidade imperiosa de áreas esteticamente baldias. (WELSCH, 1995, p. 18).

Estas “áreas esteticamente baldias” estão em consonância com a missão que Benjamin percebia na produção poética de Baudelaire. Missão essa que consistia em entrever espaços vazios nos quais inseria sua poesia, numa espécie de emancipação das vivências (BENJAMIN, 1989, p. 110). É, portanto, nas brechas dessa saturação de eventos produtores de choque somados à total estetização, que a experiência estética e poética podem vigorar. E onde encontrar tais lacunas? Onde e quando aparecem esses ensejos como possibilidades de efetivação da autêntica experiência do belo?

É seguindo as trilhas poéticas de Baudelaire que Benjamin encontrou, como um detetive, as pistas que conduzem a plausíveis respostas das questões acima elencadas. Baudelaire “inseriu a experiência do choque no âmago do seu trabalho artístico”, fazendo de sua poesia um duelo de esgrimista; “a esgrima representa a imagem dessa resistência ao choque” (BENJAMIN, 1989, p. 111). Seu lápis, sua pena e seu pincel, lembra o amigo Constantin Guys, citado por Benjamin, são as suas espadas, como fica evidente no poema, “O Sol”:

Ao longo dos subúrbios, onde nos pardieiros
 Persianas acobertam beijos sorrateiros,
 Quando o impiedoso sol arroja seus punhais
 Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,
 Exercerei a sós a minha estranha esgrima,
 Buscando em cada canto os acasos da rima,
 Tropeçando em palavras como nas calçadas,
 Topando imagens desde há muito já sonhadas.

Este pai generoso, avesso à tez morbosa,
 No campo acorda tanto o verme quanto a rosa;
 Ele dissolve a inquietação no azul do céu,
 E cada cérebro ou colméia enche de mel.
 É ele quem remoça os que já não se movem
 E os torna doces e febris qual uma jovem,
 Ordenando depois que amadureça a messe
 No eterno coração que sempre floresce!

Quando às cidades ele vai, tal como um poeta,
 Eis que redime até a coisa mais abjeta,
 E adentra como rei, sem bulha ou serviçais,
 Quer os palácios, quer os tristes hospitais.
 (BAUDELAIRE, 1985, p. 319).

Assim, a partir de Baudelaire, Walter Benjamin forma o conceito de experiência do choque desconstruído e teorizado como o oposto da experiência autêntica – provida de aura - e qualificada pela sua continuidade comunicável. A experiência do choque, por sua vez, é caracterizada pela fragmentação e pela desconexão, o que impossibilita a sua comunicabilidade. A bela imagem de Baudelaire revela o desajustamento dos seres sujeitos aos choques que, como os poetas, tropeçam em palavras e buscam em cada canto os acasos da rima.

4.1 – “Funes, o memorioso” - Viés da memória – a recordação

O conto de Jorge Luis Borges “Funes, o memorioso”²⁴ permite uma reflexão sobre os meandros da memória, conceito necessário para se pensar a questão da experiência, ou a falta dela, como apontou Benjamin em seus escritos. O personagem principal do conto, evocado pelas recordações do narrador, é Irineu Funes, um insólito moço capaz de catalogar todas as imagens da memória. Borges conta que o rapaz revia “cada folha de cada árvore de cada monte” (BORGES, 1989, p. 96), como também memorava todas as vezes que tinha percebido ou imaginado tais detalhes. O memorioso, como adjetivou a imaginação de Borges, recordava cada minúcia de qualquer coisa ou acontecimento que seus sentidos presenciavam, percebendo a unicidade pormenorizada do mais ínfimo traço, como ilustram as seguintes passagens:

Irineu começou por enumerar, em latim e espanhol, os casos de memória prodigiosa registrados pelo *Naturalis historia*: Ciro, rei dos persas, que sabia chamar pelo nome todos os soldados de seus exércitos; Mitridates Eupator, que administrava a justiça nos 22 idiomas de seu império; Simônides, inventor da mnemotécnica; Metrodoro, que professava a arte de repetir com fidelidade o escutado uma só vez. Com evidente boa-fé surpreendeu-se de que tais casos maravilhassem. (BORGES, 1989, p. 93).

Ainda:

Nós, de uma olhadela, percebemos três copos em cima da mesa; Funes, todos os rebentos e cachos e frutos que comporta uma parreira. Sabia as formas das nuvens austrais do amanhecer de trinta de abril de mil e oitocentos e oitenta e dois e podia compará-los na lembrança com as listras de um livro espanhol encadernado que vira somente uma vez e com as linhas da espuma no rio Negro na véspera da batalha do Quebracho. Essas recordações não eram simples; cada imagem visual estava ligada às sensações musculares, térmicas, etc.. podia reconstruir os sonhos, todos os entressonhos. Duas ou três vezes havia reconstruído um dia inteiro; nunca havia duvidado, cada reconstrução, porém tinha requerido um dia inteiro. (BORGES, 1989, p. 94).

²⁴ Borges, Jorge Luis. Ficções. Tradução Carlos Nejar. 5ª. Edição. São Paulo: Globo, 1989. p. 88-97.

A prodigiosa capacidade de lembrar-se de tudo acentua a sua infelicidade, conforme nota o narrador. O rapaz, que ficara paralítico após a queda de um cavalo com apenas 19 anos, vivia num pobre arrabalde sul americano, junto com a mãe lavadeira. Expõe da seguinte maneira a inusitada situação:

Disse-me que antes daquela tarde em que o azulego o derrubou, fora o que são todos os cristãos: um cego, um surdo, um abobado, um desmemoriado (...). Dezenove anos havia vivido como quem sonha: olhava sem ver, ouvia sem ouvir, esquecia-se de tudo, de quase tudo. Ao cair, perdeu o conhecimento; quando o recobrou, o presente era quase intolerável de tão rico e tão nítido, e também as lembranças mais antigas e mais triviais. Pouco depois constatou que estava aleijado. O fato apenas o afetou. Discutiu (sentiu) que a imobilidade era um preço mínimo. Agora sua percepção e sua memória eram infalíveis. (BORGES, 1989, p. 94)

A recordação de Funes era assombrosamente minuciosa, discernindo “continuamente os tranqüilos avanços da corrupção, das cáries, da fadiga” (BORGES, 1989, p. 96) assim como notando os lentos progressos da morte e da umidade. Aprendia línguas e apreendia tudo sem esforço; inventara um vocabulário infinito para a série natural dos números e também projetara um catálogo mental de todas as imagens da lembrança. No entanto, era “incapaz de pensar” porque, como suspeita o narrador, Funes “era incapaz de idéias gerais, platônicas”, porque “pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No abarrotado mundo de Funes, não havia senão pormenores, quase imediatos” (BORGES, 1989, p. 97).

As recordações do narrador entrecruzam-se com a descrição das lembranças do personagem. Ao recordar detalhes das três únicas vezes que encontrou Funes, o narrador invoca este verbo (recordar), como numa oração, “recordo-o (não tenho direito de pronunciar este verbo, somente um homem na Terra teve direito e esse homem morreu)” (p. 89). É interessante notar que, no prólogo, os contos reunidos em *Ficções*, de 1944, sob o título de “Artifícios”, Borges menciona que “Funes, o memorioso”, é uma vasta metáfora da insônia (p. 87). Encontramos no conto uma referência direta a

esta questão: “dormir havia se tornado difícil ao pobre moço porque dormir é distrair-se do mundo” (BORGES, 1989, p. 97).

Funes sempre fora afeito a algumas excentricidades, conforme delatavam as pessoas do povoado. Mas sua característica de memorioso desenvolveu-se após o fato dele ficar paralisado. Não era apenas um lento ou letárgico, como os melancólicos: Funes estava paralisado, imóvel – pernas atrofiadas, lembranças hipertrofiadas, pois “a imobilidade era nada perto de sua percepção e memória infalíveis”. Jogado na pasmeira de um rancho às margens do pampa, preso ao catre, não se movia absorto na contemplação das folhas da figueira ou da teia da aranha. À essa imobilidade soma-se o silêncio, fator a ser considerado nesta imprecisa equação que resulta no excesso de memória de Funes, excesso esse que atualmente entra para os anais das ciências neurológicas como uma afecção ou síndrome, que ainda está sendo desvendada: a síndrome hipertimésica²⁵. Conforme Guilherme Kujawski, no artigo “Lembrar jamais”, o diagnóstico da anomalia de Funes se refere a uma síndrome descoberta recentemente por neurocientistas:

Com anos de antecedência, e com certeza não intencionalmente, o escritor argentino Jorge Luis Borges diagnosticou a síndrome hipertimésica no personagem Funes (de "Funes, o Memorioso", conto do livro *Ficções*, de 1944), que é a incapacidade de o paciente esquecer fatos não relevantes de seu passado remoto, anomalia recentemente classificada por neurocientistas da Universidade da Califórnia.

²⁵A síndrome ainda está sendo estudada a partir de casos relatados, como o de A. J., uma mulher de 42 anos, moradora da Califórnia, que assim como Funes, tem uma memória extraordinária e não seletiva. Ela lembra de cada dia da sua vida desde a adolescência com precisos detalhes. Tal caso é relatado no artigo “Esquecer para Lembrar”: “Convencida de que a afecção era nova para a ciência, a equipe batizou-a de síndrome hipertimésica - do grego *timesis*, lembrar. Desde então, os neurocientistas identificaram várias outras pessoas que parecem ter característica semelhante. Mas, afinal, o que toma os hipertimésicos diferentes dos demais e o que poderiam eles nos ajudar a descobrir sobre as nebulosas engrenagens da memória considerada normal? A raiz da síndrome hipertimésica poderia se manifestar em qualquer um dos estágios de fixação de lembranças. Em termos gerais, uma memória é formada em três estágios: em primeiro lugar, ela é codificada, então armazenada e, mais tarde, recuperada. É possível que A.J. e seus colegas hipertimésicos realizem essas três tarefas com eficiência muito maior que o restante de nós. Mas existe outra possibilidade, talvez mais intrigante. A extraordinária memória de A. J. poderia também ser explicada por uma falha das estratégias utilizadas pelo nosso cérebro para nos ajudar a esquecer as coisas que não precisamos lembrar.” Marshall, Jessica. **Esquecer para lembrar**. Revista Científica American. Disponível em: <http://www.methodus.com.br/artigos/alta-performance/esquecer-para-lembrar.asp>. Acesso em: 15/06/08.

Ainda em fase de estudos, a síndrome hipertímica é o contrário da amnésia – perda parcial ou total da memória.

4.2 – Notas sobre o esquecimento - revés da memória

Para engolir-me a lágrima que escorre
 O abismo de teu peito nada iguala;
 O esquecimento por teus lábios fala
 E a água do Letes nos teus lábios corre.
 Baudelaire

A questão à qual o conto de Borges remete pode ser expressa na conexão intrínseca entre memória e esquecimento. A memória é a faculdade de conservar e lembrar estados de consciência passados e tudo quanto se ache associado aos mesmos; é também aquilo que ocorre ao espírito como resultado de experiências já vividas enquanto lembranças ou reminiscências. O esquecimento é absolutamente salutar nesse processo. O cérebro desenvolveu estratégias para eliminar informações irrelevantes ou ultrapassadas. Portanto, é necessário que este esquecimento eficiente exista para haver memória funcional. Organicamente seria enlouquecedor ter percepção e memória de cada acontecimento fisiológico que se processa no corpo. Isso provocaria uma sensação de alheamento parecida com a insanidade. Psicologicamente, manipulamos a excitação, garantindo que essa não seja nem reduzida demais e nem excessiva demais²⁶. A dor e o prazer, a fome e a saciedade, o sono e a vigília, revelam a existência e funcionamento deste processo.

Assim, no que tange à memória, vários fatores entram em questão como a ponderação entre diversos tipos de memória e as intensidades que as tornam evidentes ou atenuadas, lembradas ou esquecidas. Em linguagem

²⁶Do ponto de vista bio-físico, estudos científicos mapeiam zonas cerebrais responsáveis pela memória e estudos bio-químicos alertam sobre a função de algumas substâncias na produção e conservação da memória. A medicina, especialmente a neurociência, também desenvolveu nos últimos anos inúmeros estudos sobre a gravação e registro cerebral das lembranças, bem como da estrutura do objeto que está sendo lembrado. (CHAUI, 2004, p. 138-142).

psicanalítica, a interação entre consciente e inconsciente, entre o que está evidente e o que foi recalcado, revelam uma memória sempre em construção, ou seja, a recordação é uma espécie de esquecimento recuperado pela linguagem²⁷. E esse intervalo da lembrança volta com outra densidade ao ser recuperado ou reconstruído. Ainda, sabemos que o esquecimento é uma das configurações que assumem o ato falho, deslize aparentemente não intencional, revelador do inconsciente, que pode ser expresso num lapso de memória temporário.

No livro “Cem anos de solidão”²⁸, Garcia Marquez apresenta um interessante episódio: uma espécie de ato falho coletivo, um lapso significativo na memória dos habitantes do mítico vilarejo Macondo. Tratava-se da insônia que se alastrava como uma doença, uma peste, que afligia os moradores do povoado, e cuja evolução terrível, diferentemente do excesso de memória de Funes, era o esquecimento. Quando o enfermo acostumava-se a estar acordado por dias e dias, sem sentir-se cansado, num estado de “alucinada lucidez”, sua memória começava a se apagar, gradualmente. Primeiro as lembranças de infância, depois o nome e o sentido das coisas e das pessoas e, num estado terminal, esquecia-se por completo da consciência da própria existência, caindo em um estado que Márquez descreveu como “uma espécie de idiotice sem passado”.²⁹ Resumidamente, a

²⁷A memória é uma referência central na obra freudiana, visto que o psiquismo é um “aparelho de memória”. Freud não expôs uma concepção de memória em seu conjunto (LAPLANCHE, 1996, p. 512). Mas utilizou, ao longo de toda a sua obra, a expressão traço mnésico ou mnêmico, para designar a forma como os acontecimentos se inscrevem na memória. Estes traços são depositados em diversos sistemas e subsistem permanentemente mas só são reativados depois de investidos. Nos *Estudos sobre a histeria*, compara a organização da memória a arquivos complexos onde as lembranças se arrumam segundo diversos modos de classificação: ordem cronológica, ligação em cadeias associativas, grau de acessibilidade a consciência: “A concepção Freudiana da amnésia infantil pode esclarecer a teoria metapsicológica dos traços mnésicos. Sabe-se que, para Freud, se não nos lembramos dos acontecimentos dos primeiros anos não é por uma falta de fixação, mas devido ao recalque. De modo geral, todas as lembranças estariam de direito inscritas, mas a sua evocação depende da forma como são investidas, desinvestidas, contra investidas”. (idem, p. 513)

²⁸ “*Cien Años de Soledad*”, título original, publicado em 1967, utilizando-se do que se convencionou chamar de realismo mágico ou fantástico, conta a saga de sete gerações da família Buendía, que surge de uma espécie de miasma - o casamento incestuoso entre os primos José Arcadio e Úrsula. Os descendentes acabam por desenvolver características fantásticas, habitando a mítica aldeia Macondo, revisitam o passado por meio da repetição de comportamentos.

²⁹ Conforme ANEXO B.

peste da insônia e do esquecimento assolara Macondo por um tempo significativo. Foram inúmeras e insólitas as tentativas de solucioná-la (que ao final sempre se mostravam infrutíferas): essas iam desde as beberagens medicinais da matriarca Úrsula, passando pelas “solenes bobagens” inscritas nas paredes, animais e ruas a fim de não esquecerem os nomes e as funções das coisas, até a construção da máquina da memória, uma geringonça cuja finalidade seria repassar, todos os dias, pela manhã, todos os acontecimentos adquiridos na vida. Mas nem uma dessas estratégias mirabolantes deu cabo ao problema. O que deu fim ao tormento dos habitantes de Macondo foi uma espécie de poção mágica trazida pelo velho cigano Melquíades que tirou de dentro da sua maleta carregada de objetos indecifráveis um frasco contendo o líquido que acenderia novamente a luz da memória.

Ironicamente, Marquez descreve o lúgubre visitante, vindo do mundo onde os homens ainda podiam dormir e recordar, como portador de um esquecimento muito mais cruel e irrevogável, diferente do esquecimento remediável do coração: o esquecimento da morte. Pois Melquíades há muito era tido como morto, desde antes da peste da insônia afligir aquela região esquecida na solidão no pântano. Pode-se aferir que a lugubridade desta imagem literária está em consonância com a concepção mitológica greco-romana no que concerne ao esquecimento.

Na mitologia greco-romana, a memória é representada pela deusa *Mnemosyne* - a mãe das musas que inspiram as artes e a história. Os historiadores, literatos, poetas e artistas em geral invocavam as musas ao clamar-lhes auxílio, proteção e inspiração para os seus feitos. Já o esquecimento, encontra-se na alegórica imagem do rio *Letes*. Ao banharem-se nesse rio, os mortos esqueciam todo o passado, antes de habitarem o reino de *Hades*, a morada dos invisíveis. O deus *Hades* (em latim, *Plúto*, Plutão) era também chamado de “o Invisível”. Filho dos Titãs Cronos e Rea, foi salvo pelo irmão Zeus (Júpiter). Assim que Zeus tomou o poder, deu à Hades o reino das trevas como parte de sua herança. Sempre que vinha à superfície, seu elmo tornava-o invisível. Mas também há uma função

invertida de Letes: suas águas não só acolhem a alma que acaba de deixar o corpo com o fim de fazê-la esquecer a existência terrestre. Ao contrário, o Letes apaga a lembrança do mundo celeste na alma que volta à terra para reencarnar-se. O esquecimento não simboliza mais a morte, mas o retorno à vida. A alma que teve a imprudência de beber da fonte de Letes reencarna-se e é novamente projetada ao ciclo do vir-a-ser.

A contribuição dos gregos para a noção de verdade nasce do entendimento e da construção da própria palavra *Aletheia* enquanto negação do esquecimento. Letes, o rio do esquecimento, é o rio da morte, viscoso, lento, por onde Caronte leva todos os mortais. Ao navegarem rumo aos Hades, os mortos deixavam passar, como as águas, todas as suas lembranças, rumando ao obscurantismo, estado de quem se encontra privado de luz. *Lethes* é uma força de baixo, tudo que mantém em si se apaga; possui parentesco com *Nix*, a Noite, com *Thánatos*, a Morte, com *Hypnos*, o Sono. A verdade grega está na contestação de *Lethes*. Verdade é, pois, *aletheia*, uma palavra composta por *a-* prefixo de negação “não” e *lethes*, a ocultação: assim, verdade é não ocultação, não-esquecimento, portanto, memória.

Enquanto as construções míticas greco-romanas a respeito de memória e esquecimento remetem à noção de verdade como algo desvelado, não oculto, as considerações do filósofo Friedrich Nietzsche reportam às observações feitas anteriormente sobre o salutar papel do esquecimento na preservação da necessária e funcional memória positiva (aquela que não lembra de tudo, como a suposta hipermetimesia do personagem de Borges, nem tão pouco ao esquecimento total experimentados pelos personagens de Marquez). Para Nietzsche, na Segunda consideração extemporânea (1983), que versa sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida, poder esquecer é prova de felicidade. Nas palavras do filósofo:

Nas menores como nas maiores felicidades é sempre o mesmo aquilo que faz da felicidade felicidade: o poder esquecer ou, dito mais eruditamente, a faculdade de, enquanto dura a felicidade, sentir *a-historicamate*. Quem não se instala no limiar do instante, esquecendo todos os passados, quem não é capaz de manter-se sobre um ponto como uma deusa de vitória, sem vertigem e medo, nunca saberá o

que é felicidade e, pior ainda, nunca fará algo que torne outros felizes. (NIETZSCHE, 1983, p. 58)

Na seqüência deste mesmo parágrafo, Nietzsche propõe que se pense como exemplo extremo um homem que não possuísse a força de esquecer, que estivesse condenado a ver por toda parte um vir-a-ser (NIETZSCHE, 1983, p. 58). É possível que Borges tenha imaginado efetivamente este homem na intrigante história de Funes, este Zaratustra dos pampas, um “Zaratustra xucro e vernáculo” (BORGES, 1989, p. 90). O suposto homem de Nietzsche (1983, p.58) “não acredita mais em seu próprio ser, não acredita mais em si, vê tudo desmanchar-se em pontos móveis e se perde nesse rio do vir-a-ser” da mesma forma que o Funes de Borges (1989, P. 90), mais do que um precursor dos super-homens, era “um garganteador de Fray Bentos, com certas limitações irremediáveis”.

Valéria Wilke (2000, p. 155) observa que, para o filósofo Nietzsche, memória e esquecimento relacionam-se à vontade criadora, ao caminho do criador e ao tipo ressentido. Neste sentido, a faculdade do esquecimento é concebida positivamente, como força ativa, regeneradora e curativa, visto que permite àquele que esquece a digestão de suas experiências, permite-lhe liberar-se do fardo dos acontecimentos passados. O ressentido, para Nietzsche do *Ecce Homo*, é aquele que “não consegue desembaraçar-se de nada; não sabe liquidar nenhum assunto pendente, não sabe rechaçar nada. Tudo fere. Os homens e as coisas aproximam-se indiscretamente demais; todos os acontecimentos deixam traços; a lembrança é a chaga purulenta.” (NIETZSCHE, apud WILKEN, 2000, p. 157). À medida que o ressentido não esquece, desloca a atenção ao passado e não vive o presente, atrelado ao que passou, não consegue (e não quer) desvencilhar-se dessas amarras que ele mesmo cria e reproduz.

Enquanto o tipo ressentido (escravo) vive a ruminar sua coleção peserosa de fardos, o tipo criador emerge como alguém capaz de impulsionar-se a vida, agregando nisso a coragem e o risco de assumir a própria dor. O ato criativo requer o esquecimento à medida que não fica estagnado no acúmulo

dos acontecimentos passados. Mas, isto não significa que o criativo se abstém de toda e qualquer lembrança, como nota Wilkens (2000, p. 157):

O criador, em sua recordação, dialoga com a tradição, apreende o passado – aprendendo com ele – para transformá-lo, redimensionando-o. O passado não o aprisiona em suas celas, paralisando-o, impedindo sua ação, uma vez que a faculdade do esquecimento flui bem em sua vivência. Esquecendo e recordando, o criador engendra o presente, redimindo o passado e justificando o futuro. O tempo corre aí intermitentemente e ininterruptamente.

Assim, o criador incorpora no seu ser-fazer, a vontade de poder, conceito tão caro ao pensamento nitzscheano. Percebe-se o criador, grávido e ávido de poder fluir no tempo, este “compositor de destinos”, inventivo, contínuo, circular, afirmando sua vida e sua sina, tal qual se faz e se vive, numa intensidade coerente à vontade de querer que ela se perpetue contínua, positiva e afirmativamente.

O juízo proferido por Nietzsche: “ninguém é feliz sem o esquecimento” é levado a cabo na experimentação literária de Borges, cuja desdita de Funes é metáfora da insônia; insônia - a peste que assola o povoado, de Garcia Marquez, transformada num outro extremo, na doença do esquecimento, no idiotismo total; insônia de uma civilização torpe fascinada por um passado cristalizado na museificação do todo³⁰, que não engendra a criação do futuro, que não consegue colocar-se no presente. Tais exemplos atestam o que a crítica de Nietzsche alertava: “há um grau de insônia, de ruminação, de sentido histórico, no qual o vivente chega a sofrer dano e por fim se arruína, seja ele um homem um povo ou uma civilização”. (NIETZSCHE, 1983, p. 58) A crítica nietzscheana se volta para o historicismo que tentava enquadrar a história nos ditames científicos da era moderna, herança do

³⁰ A tendência moderna em “museificar” o passado, tornando tudo cristalizado em objetos de consumo, proporcionando um gozo ilusório, uma espécie de mortificação, não cria uma relação dialética do presente com o passado, mas faz deste o lugar a ser cultuado, criando um sentimento de pertença, uma espécie de não ação, somente estetização e culto do passado que não engendra criação para um novo futuro, apenas permite estar preso às celas de um passado mortificado, que não engendra o novo.

“iluminado” século XVIII, culminando na idéia evolutiva de progresso, tão cara ao séculos XIX, uma história que degenera:

A história pensada como ciência pura e tornada soberana seria uma espécie de encerramento e balanço da vida para a humanidade. A cultura histórica, pelo contrário, só é algo salutar e que promete futuro em decorrência de um poderoso e novo fluxo de vida, por exemplo, de uma civilização vindo a ser, portanto somente quando é dominada e conduzida por uma força superior e não é ela mesma que domina e conduz. A história, na medida em que está a serviço da vida, está a serviço de uma potência a-histórica e por isso nunca, nessa subordinação, poderá e deverá tornar-se ciência pura, como, digamos, a matemática. Mas a questão: até que grau a vida precisa em geral do serviço da história, é uma das questões e cuidados mais altos no tocante à saúde de um homem, de um povo, de uma civilização. Pois, no caso de uma certa desmedida de história, a vida desmorona e degenera, e por fim, com essa degeneração, degenera também a própria história. (NIETZSCHE, 1983, p. 60).

Como consequência deste questionamento, fica a pergunta, formulada por Nietzsche (1983, p. 60): “em que, então, é útil ao homem do presente a consideração monumental do passado, o ocupar-se com os clássicos e os raros de tempos antigos?” Novamente, a força criativa emerge como solução a um impasse, pois o homem do presente considera que se a grandeza existiu uma vez, então ela foi possível uma vez e, sendo exequível uma vez pode ser que seja possível mais uma vez (p. 60). Isso o impele a partir para frente com ânimo e eliminar a dúvida, que por vezes o assalta, que o faria acatar a idéia de querer algo impossível.

4.3 – Recordar e recontar o sonho da história – a memória em Benjamin

Como trágica ladainha a memória boba se repete. A memória viva, porém, nasce a cada dia, porque ela vem do que foi e é contra o que foi.

Aufheben era o verbo que Hegel preferia, entre todos os verbos do idioma alemão. *Aufheben* significa, ao mesmo tempo, conservar e anular; e assim presta homenagem a história humana, que morrendo nasce e rompendo cria.

Eduardo Galeano – O Livro dos Abraços.

Mais um exemplo, oriundo do manancial que jorra da literatura, ilustra esta imbricada relação entre memória e esquecimento: Milan Kundera, numa passagem do romance “A Lentidão”, demonstra que há um vínculo secreto entre a lentidão e a memória, entre a velocidade e o esquecimento: “na matemática existencial, essa experiência toma a forma de duas equações elementares: o grau de lentidão é diretamente proporcional à intensidade da memória; o grau de velocidade é diretamente proporcional à intensidade do esquecimento.” (KUNDERA, 1995, p. 43) Equacionados estes termos, infere-se, então, que a memória só é possível perpassada pela lentidão. Ou seja, que a lentidão é a condição da memória. Quem corre depressa demais quer esquecer, como na situação hipotética e banal descrita por Kundera de um homem que anda na rua. Se o suposto passante quer lembrar-se de algo, automaticamente (ou inconscientemente), seus passos desaceleram:

Imprimir forma a uma duração é uma exigência da beleza, mas é também uma exigência da memória. Pois aquilo que não tem forma é inalcançável, imemorável. (...) Imaginemos uma situação das mais comuns: um homem andando na rua. De repente, ele quer lembrar de alguma coisa, mas a lembrança lhe escapa. Nesse momento, maquinalmente, seus passos ficam mais lentos. Ao contrário, quem está tentando esquecer um incidente penoso que acabou de viver sem querer acelera o passo, como se quisesse rapidamente se afastar daquilo que, no tempo, ainda está muito próximo de si.” (KUNDERA, 1995, p. 42).

Num desespero frenético, os indivíduos tentam entupir o seu vazio existencial com um sucedâneo incessante de instantes, do efêmero e do descartável. A fonte de Letos contemporânea é a supremacia do agora. A incapacidade de lembrar dos indivíduos contemporâneos é, por oposição, tão desprovida de reflexão e pensamento quanto o excesso de memória de Funes. E, talvez, num esquema sintético, a proposta messiânica de Benjamin de buscar no contrapelo da história os resquícios sufocados do passado, possa ser a utopia necessária do resgate deste mesmo passado.

O termo rememoração (*eingedenken*) abarca essa necessidade postulada por Benjamin de ir ao contrapelo, no arripio da história, metáfora presente nas teses sobre o conceito de história. Este termo sugere um

lembrar-se para dentro, revelando uma intensidade e intimidade realçada por um vigor maior que a simples lembrança, memória ou recordação (*erinerung*). Então, *eingedenken* se configura como uma espécie de contra memória que torna possível encarar o passado como algo inacabado, aberto a novas possibilidades. Benjamin desenvolve essa questão no seu ensaio sobre Proust (A imagem de Proust, de 1929). Proust, segundo Benjamin (1986, p. 37), não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu. O que lhe é mais importante não é o que ele viveu, mas sim o que rememora, reconstruindo o passado com a intensidade poética dos investimentos afetivos: “o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência”. Benjamin questiona se, nesse trabalho, a recordação seria a trama e o esquecimento, urdidura. O que significa esquecimento enquanto urdidura? Aquele que urde, o urdidor, dispõe ou arranja os fios da teia para que a trama se consolide, para que o tecido tome forma num composto interessante, para que o enredo se estabeleça. Benjamin lembra, aliás, que, para os romanos, *texto* significava aquilo que se tece. E esse tecido proustiano só toma forma perpassado pelo que Benjamin denomina “lei do esquecimento”. Assim, ele expressa a preeminência do acontecimento lembrado frente ao acontecimento vivido:

Um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo de textura. Ou seja, a unidade do texto está apenas no *actus purus* da própria recordação, e não na pessoa do autor, e muito menos na ação. Podemos mesmo dizer que as intermitências da ação são o mero reverso do *continuum* da recordação, o padrão invertido da tapeçaria. (Benjamin, 1986, p. 37-38).

Pode se aqui fazer um paralelo com as lembranças de Funes. Essas não constituíam uma trama, um tecido, um texto porque não havia espaço para o imprevisível do rememorar, para a reconstrução que dá novos contornos em cujos meandros algo outro, inusitado pode surgir. No universo de Funes, não havia espaço para o inusitado ponto da recordação, apenas para a voluntariedade de sua memória, que espontânea e caprichosamente

discorria os acontecimentos vividos como contas que se perfilam num colar. A insônia de Funes produziu uma memória que era uma espécie de depósito, uma lixeira onde tudo se depositava; já a de Proust, uma colméia onde ele construiu a casa para o enxame de seus pensamentos³¹.

Nesse ensaio sobre Proust, a série de imagens ou metáforas que Benjamin se utiliza dão o tom e a intenção do trabalho proustiano, cujo desejo de felicidade, como um impulso frenético e avassalador, atravessa toda a sua obra. Trata-se, para Benjamin, de uma felicidade elegia que busca a restauração da felicidade primeva, o eterno uma vez mais, a busca do tempo perdido, “transformando a existência na floresta encantada da recordação.” (p. 39) É no sonho, escreve Benjamin, que se ancora toda a interpretação da obra de Proust.

Um sonho, em nível individual, é uma espécie de carta que se recebe do inconsciente. A propósito, há um ditado talmúdico que diz que um sonho sem interpretação assemelha-se a uma carta que não é lida. Cabe ao indivíduo decisão de ler e interpretar o amontoado de símbolos oníricos e suas incógnitas num verdadeiro trabalho de arqueólogo que escava ruínas e descobre culturas. A psicanálise ajuda nesse processo. Geralmente, de um sonho existem mais elementos esquecidos que lembrados. Benjamin se propõe a fazer **na e com** a história o que a psicanálise faz **com e no** indivíduo, pois o autor concebe a si como intérprete político dos sonhos da história. E os sonhos da história estão no passado como as estrelas que estão no céu o tempo todo precisando da escuridão da noite para serem percebidas.

Para Freud, os sonhos são indicadores de desejos ocultos inconscientes, desejos esses reprimidos ou recalçados³². Por isto, Freud

³¹ Conta-nos Benjamin que Proust evitava o sono. Seria uma insônia provocada, produtiva? Esta bela imagem da colméia, Benjamin busca em Jean Coucteau que dizia que a cadência da voz proustiana obedecia as leis da noite e do mel: “Submetendo-se à noite, Proust vencida a tristeza sem consolo de sua vida interior (que ele uma vez descreveu como *‘l'imperfection incurable dans l'essence même du present'*), e construiu, com as colméias da memória, uma casa para o enxame de seus pensamentos.” (BENJAMIN, 1987, p. 38)

³² Conforme LAPLANCHE, recalque ou recalçamento é (A)a operação pela qual o sujeito procura repelir ou manter inconsciente representações(pensamentos, imagens ou recordações) ligadas a uma pulsão. O recalque produz-se nos casos em que a satisfação de

considera o sonho o “caminho régio” para o inconsciente. Sobre a interpretação dos elementos oníricos, apesar de todas as ambigüidades e do caráter duvidoso de como se deve dar tal interpretação, Freud (1996, p. 373) afirma:

É lícito dizer que as produções do trabalho do sonho, que convém lembrar, *não são feitas com a intenção de serem entendidas*, não apresentam a seus tradutores maior dificuldade do que as antigas inscrições hieroglíficas àqueles que procuram lê-las.

Um dos trabalhos da interpretação é transformar as imagens oníricas em forma verbal. Os elementos mais triviais são indispensáveis à interpretação dos sonhos e cada um dos matizes de expressão lingüística em que foram apresentados atribui-se idêntica importância (Freud, 1996, p. 545). Escreve Freud: “em suma, tratamos como Sagrada Escritura, aquilo que os autores precedentes haviam encarado como uma improvisação arbitrária, remendada às pressas no embaraço do momento” (p. 546). Tudo serve para análise do sonho: o esquecido, absurdo, ridículo, incoerente e distorcido.

Para a psicanálise, sonho é o conjunto de imagens, lembranças ou de impulsos inconscientes, condensados, elaborados, simbolizados ou então distorcidos, que se experimenta especialmente durante o sono, mas também em outros lapsos de atenção, e cujo significado é normalmente oculto para o ego. No entanto, a definição da palavra sonho é múltipla e não se encerra no conjunto das imagens, pensamentos e fantasias que se apresentam à mente durante o sono, seja como restos diurnos ou memórias confusas e que, na maioria das vezes, têm um caráter confuso, incoerente e até bizarro. A palavra sonho comporta outras dimensões como plano e projeto, desejo vivo e intenso, fantasia e devaneio. Sonho é também, portanto, aspiração e anseio por algo que ainda não existe, ou seja, utopia.

uma pulsão – suscetível de proporcionar prazer por si mesma – ameaçaria provocar desprazer relativamente a outras exigências; B) Num sentido mais vago, o termo é tomado muitas vezes por Freud numa acepção que o aproxima de “defesa”. (LAPLANCHE, 2001, p.430) “A teoria do recalque é a pedra angular em que assenta todo o edifício da psicanálise” (Freud *in* Laplanche, 2001, p.432)

Ao construir seu “Trabalho das passagens” (*Passagen-Werk*), Benjamin o faz como um projeto, um sonho. Conforme Buck-Morss (2002, p. 25) na introdução de sua obra “Dialética do olhar – Walter Benjamin e o projeto das passagens”, as galerias de Paris pareceriam locais lamentavelmente mundanos para a inspiração filosófica. Mas, continua a autora, era precisamente a intenção de Benjamin fazer a ponte entre a experiência cotidiana e as preocupações acadêmicas tradicionais e seu objetivo era levar tão a sério o materialismo que os próprios fenômenos históricos chegariam a falar.

As vivências demasiadas, efêmeras, fugazes e desmemoriadas não constituem experiências autênticas. A legitimidade e veracidade da experiência podem acontecer no vislumbre do sonho. A matéria imprecisa e incerta do sonho é o ponto de partida da criação de uma experiência possível. É a partir do sonho que Benjamin sinaliza, para além de seu lamento melancólico e nostálgico, a possibilidade de experiências significativas, que acrescentem algo à existência, que façam sacudir a poeira do *continuun* da vida, interrompendo-a, como um portal que se abre para outro rumo. O sonho, em todos os seus sentidos, requer a capacidade de redimensionar a vida, apreciando-a mais lentamente. Requer desacelerar a velocidade do ritmo frenético para perceber-se como parte da paisagem.

Os seres humanos modernos estão pobres em experiência, pois o ritmo de sua vida não compreende que o sublime só acontece no tempo humano e não no tempo da máquina. Nas palavras de Larrosa:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2002, p. 24).

Larrosa está em concordância com o pensamento de Benjamin ao postular que a experiência requer um gesto de interrupção. Não se trata de

paralisar, mas de interromper o *continuun*, como gostaria o anjo da história de Benjamin. Deter-se é deixar em suspenso, não somente interromper, mas ter em mãos, sustentar, consagrar e reter. Neste suspender, é preciso achar as brechas para sustentar a vida e também estar atento para perceber a possibilidade dessas lacunas.

O anjo da história gostaria de deter-se para cuidar das feridas das vítimas esmagadas sob o acúmulo de ruínas, mas a tempestade leva-o inexoravelmente para o futuro. Enquanto durar esta tempestade, o futuro será apenas a repetição do passado através de novas catástrofes cada vez mais destruidoras. Como então parar a tempestade e deter o progresso? Na esfera teológica, trata-se da tarefa do Messias. A Tese XVII fala da “*interrupção messiânica do devir*”, no sentido de que o Messias rompe bruscamente os rumos atuais da história. Na esfera profana, trata-se de o homem tomar em suas mãos as rédeas da história a fim de romper seu fluxo incessante. Esse ato histórico é o movimento revolucionário apresentado por Benjamin em outra alegoria em que ele retoma uma imagem marxista, invertendo-a.

Para Marx, as revoluções são a locomotiva da história, já para Benjamin as coisas se apresentam de uma outra forma: as revoluções são o freio de emergência da humanidade que viaja neste trem desgovernado. A interrupção messiânica-revolucionária da história é a resposta de Benjamin às ameaças que faz pesar sobre a humanidade a continuidade da tempestade do progresso. Benjamin incorpora em seu pensamento os elementos da teologia judaica e do marxismo para compor a noção sincrética de redenção enquanto revolução. É para realizar o potencial utópico de felicidade que este conceito se faz necessário:

A felicidade só é concebível em termos do ar que respiramos, entre aqueles que viveram conosco. Em outras palavras, a idéia de felicidade – e isso é o que o fato notável (nossa falta de inveja pelo futuro) nos ensina – ressoa com a idéia de redenção. Esta felicidade se funda precisamente no desespero e desamparo que foram nossos. (BENJAMIN apud BUCK-MORSS, 2002, p. 291).

Assim como flores nascem no asfalto³³, é preciso interromper o caos localizando as brechas que permitam o florescimento da experiência autêntica, mesmo que tal empreitada seja utópica. É preciso saber se pobre, buscando nas reminiscências do passado nexos para o devir que se processa, em busca de felicidade maior.

³³ Em alusão a poesia de Carlos Drummond de Andrade intitulada “A flor e a náusea”:

“[...]”

Uma flor nasceu na rua!

Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego. Uma flor ainda desbotada

Ilude a polícia, rompe o asfalto.

Façam completo silêncio, paralisem os negócios,

Garanto que uma flor nasceu.

Sua cor não se percebe.

Suas pétalas não se abrem.

Seu nome não está nos livros.

É feia. Mas é realmente uma flor.

[...]”

É feia. Mas é uma flor.

Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.”

(ANDRADE, 2007, p. 118-119)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fragmentos literários, aforismos salteadores, estilhaços de pensamentos, detritos do passado - imagens que dão o tom do pensamento benjaminiano. Elementos dispersos em cacos que, se compostos e justapostos, podem compor mosaicos. Elementos-conceituais múltiplos que, se refletidos na totalidade, configuram imagens conceituais em constante mutação, como num caleidoscópio. A obra de Benjamin, pela diversidade de estilo e pela variedade temática, pode ser abordada sob diversos prismas, num diálogo (inter)transdisciplinar, que transpõe as fronteiras da filosofia dialogando com a arte e a história, a literatura e o cinema, o judaísmo e o marxismo, a arquitetura e a psicanálise.

O fio condutor que elegemos para nos guiar neste emaranhado conceitual é o conceito de experiência. Este já aparece esboçado nos textos juvenis, no pequeno ensaio intitulado justamente “*Erfahrung*” (1913). Depois, no artigo “Sobre um Programa da filosofia do futuro” (1918) onde Benjamin propõe um retorno e uma crítica ao sistema de Kant, particularmente à crítica ao seu conceito de experiência. Este ensaio enigmático nos deixa com questões em aberto: o que significa afirmar que “este novo conceito de experiência, fundado em novas condições do conhecimento, seria ele mesmo o lugar lógico e a possibilidade lógica da metafísica?” (BENJAMIN, 1970, p. 12, tradução nossa³⁴). Ainda, o que significa postular que “Kant não advertiu de modo algum o fato de que todo o tem sua única expressão na linguagem e não em fórmulas e números?” (BENJAMIN, 1970, p. 16, tradução nossa). Aqui se faria necessário que tivéssemos adentrado na complexa questão da linguagem, também decisiva para o pensamento benjaminiano, mas não o fizemos pois tal empreitada

³⁴ Tradução do espanhol. Considero que o fato de ainda não estar apta a ler e traduzir diretamente do original alemão foi umas das principais dificuldades na realização deste trabalho.

delinearia um outro trabalho, além do propósito desta dissertação. Teríamos que partir da especificidade do conceito de experiência em Kant, tema bastante complexo, quiçá um trabalho posterior a este que aqui apresentamos.

O tema da experiência em Benjamin nos coloca em contato com promissores problemas: se a experiência está em crise, em franco declínio, se o que nos resta na contemporaneidade é sua degradação, então ela não é mais possível? Se não for possível a experiência, o que nos resta é apenas assumir tal pobreza e sobrevivermos como autômatos, reagindo aos choques e atropelos cotidianos em todas as esferas que constituem nosso mundo (des)humano? O que seria um conceito de experiência superior ao kantiano? Qual a relação das considerações benjaminianas sobre a linguagem com seu conceito de experiência? Embora não tenhamos respondido as questões que acima levantamos, apontá-las é inevitável.

Na presente dissertação, buscamos expor o conceito de experiência em Walter Benjamin. Apresentamos, primeiramente o conceito de experiência a partir de um rápido sobrevôo à história da filosofia, desde os gregos até Kant. Em seguida, apresentamos o diagnóstico de Benjamin sobre a perda da experiência na modernidade a partir dos ensaios “Experiência e Pobreza” e “O Narrador”. A decadência da arte de narrar e substituição paulatina das narrativas pelo romance e deste pela informação jornalística manifestam a perda da experiência.

Benjamin denuncia em seus textos o caráter medíocre da experiência no mundo moderno. O autor constata que a experiência, outrora sinônimo de autoridade e sabedoria, declinou. Assim, Benjamin faz um diagnóstico da degradação progressiva da experiência nos campos da vida e na literatura. Desprovidos de experiência, os seres humanos não deixam rastros para o futuro e “desaparecem como a fumaça no céu que ninguém segura”³⁵. Como deixar rastros se vivemos sob a égide do novo, do fugaz, do efêmero? Se constantemente estimulados, vivemos como autômatos, frente aos choques e aos atropelos que a modernidade oferece (no trânsito, nos reclames, na

³⁵ Conforme poema de Brecht “**Poemas de um manual para habitantes das cidades**”, ANEXO A.

comunicação, no trabalho, no lazer, nas relações afetivas)? Que resta, então, aos despojados de experiência senão assumir esta pobreza? O que significa assumir esta nova barbárie como propôs Benjamin?

O conceito freudiano de choque é indispensável para pensar a pobreza da experiência, caracterizando o indivíduo moderno inscrito na esfera da vivência (*erlebnis*), sem vínculos com o passado, apenas vivenciando os acontecimentos efêmeros que se processam. A função geral da memória consiste em reviver ou restabelecer experiências passadas com maior ou menor consciência de que a experiência do momento presente. A memória é o que garante as possibilidades, condições e limites da fixação da experiência, ou sua retenção, reconhecimento e evocação. Como evocar o passado se a memória está liquidada? Se (quase) já não possuímos experiência, não precisamos da memória, pois não temos o que revivificar. O franco declínio da faculdade de intercambiar experiências é também o perecimento da memória. E a memória é o que nos vincula à tradição. O esquecimento que assola o mítico povoado Macondo, de Gabriel Garcia Marquez, é uma patologia que torna seus moradores acometidos de uma “idiotice sem passado” como bem observara o escritor. O excesso de memória de Funes, de Jorge Luis Borges, é insalubre, pois torna o personagem escravo dos acontecimentos vividos. É uma memória incapaz de discernir entre o que serve e o que não serve para constituir experiência.

Nem memória em demasia (sinônimo de infelicidade, segundo Nietzsche) nem falta de memória (sinônimo de idiotice, segundo Marquez) constituem memória saudável. O jogo salutar entre esquecer e lembrar, entre reter e deixar ir, compõe a trama das histórias que precisam ser recordadas para serem reinventadas.

Há fortes matizes de desencanto nas constatações benjaminianas. Desencanto que soa às vezes como um lamento nostálgico. O filósofo que averiguou a perda da aura e o crepúsculo da experiência na modernidade evidenciou em seus escritos a peculiar melancolia dos que ainda acreditam que o passado comporta possibilidades outras de presente. E que o presente, se cavarmos nos escombros do passado, pode ensejar possibilidades outras de futuro, menos sombrias do que as nada auspiciosas “experiências” que a

Segunda Guerra anunciava, tão factíveis que à elas Benjamin escolhera o suicídio.

Evocar o passado é trazê-lo à tona; é não permitir que os gritos sufocados daqueles que foram obrigados a silenciar escapem furtivamente em meio ao amontoado de ruínas, a fim de que possam revivescer. Por isso, a tarefa de escovar a história a contrapelo, buscando revelar o que está escondido. E por isso, a idéia de interrupção messiânica, como um alento esperançoso, como as reminiscências de um sonho que não se descartam da memória, pois a qualquer momento podem vir à tona e ser decifradas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. HORKHEINER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Tradução Guido Antônio de Almeida. Rio De Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGAMBEM, Giorgio. **Infância e História: destruição da experiência e origem da história**. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ANDRADE, Carlos Drummond. **Poesia completa**: conforme as disposições do autor/ Carlos Drummond de Andrade; fixação de textos e notas de Gilberto Mendonças Teles; introdução de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: nova Fronteira, 2007.

ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. Tradução Ana Maria Faria. Coleção Antropos. Lisboa: Relógios D'Água, 1991.

ARISTÓTELES. **Ética à Nicômaco**. Trad.: Mário Gama Kury. 4ªed. Brasília: UNB, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Traduzido por José Martins Barbosa e Hemerson Batista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas; v.III)

_____. **Experiência e pobreza. In Magia e Técnica, Arte e Política**. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Traduzido por Paulo Sérgio Rouanet. (Obras Escolhidas; v.I). São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Reflexões: a criança, o brinquedo e a educação**. Traduzido por Marcus Vinícius Mazzari. São Paulo: Sumus, 1984.

_____. **Rua de Mão Única.** Traduzido por Rubens Rodrigues Torres Filho e José Martins Barbosa. Obras Escolhidas; v.II. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Sobre el Programa de la Filosofia Futura.** *in: Sobre el Programa de La Filosofia Futura y otros ensayos.* Trad. espanhol Roberto J. Vernengo. Caracas: Monte Avila Editores, 1970.

_____. **Sobre Arte, Técnica, Magia e Política.** Trad. Maria Luz Moita. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

_____. **Sociologia.** Tradução e introdução de Flávio Kothe. Coleção Grandes Cientistas Sociais; v.50. São Paulo: Ática, 1985.

_____. **Teses sobre a filosofia da história.** *In* Sobre Arte, Técnica, Magia e Política. Trad. Maria Luz Moita. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

_____. **Textos Escolhidos.** São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção Os Pensadores)

BENJAMIN, Walter. SCHOLEM, Gershom. **Correspondência.** Traduzido por Neuza Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BORGES, Jorge Luis, **Ficções.** Tradução Carlos Nejar. 5. ed. São Paulo: Globo, 1989.

BROLLO, Ana Paula. **Galileu Galilei: Carta à Senhora Cristina de Lorena, Grã-Duquesa de Toscana.** Dissertação de mestrado História da Ciência.

Disponível em:

<www.cipedya.com/web/FileDownload.aspx?IDFile=161249>. Acesso em: 01 Jun. 2008. São Paulo: PUC, 2006.

BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens.** Tradução de Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó/SC: Ed. Universitária Argos, 2002.

CAYGIL, Howard. **Dicionário Kant.** Trad. Álvaro Cabral. Revisão de Valério Rohden. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática, 2004.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote**. Tradução de Almir de Andrade e Milton Amado. Rio de Janeiro: Tencoprint, ?.

DODDS, E.R. **Los Griegos y Lo Irracional**. Tradução de Maria Araújo. Madrid: Revista de Occidente, 1960.

DOSSIÊ WALTER BENJAMIN. **Revista USP**. São Paulo, v.15, p.6-124, set.-nov. 1992.

GAGNEBIN, Jeane Marie. **Nas fontes paradoxais da crítica literária. Walter Benjamin relê os românticos de Iena**. . In Leituras de WB. Org Marcio Seligman Siva. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1999.

_____. **Sete aulas sobre linguagem, memória e história**. Rio de Janeiro Imago, 1997.

_____. **Walter Benjamin: os cacos da história**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1982.

_____, **Walter Benjamin, um estrangeiro de nacionalidade indeterminada, mas de origem alemã**. In leituras de Walter Benjamin. Org. Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1999.

_____. **Walter Benjamin ou a história aberta**. in: Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

KANGUSSU, Imaculada. **Walter Benjamin e Kant II: o lugar da beleza em Kant e Benjamin**. In Leituras de WB. Org. Marcio Seligman Siva. São Paulo: FAPESP, 1999.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

_____. **Prolegômenos a toda a metafísica futura que se possa aprender como ciência**. Trad. Tânia Maria Beernkopf. In Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

_____. **Resposta à pergunta: que é Ilustração?** Tradução do alemão de F. Javier Herrero. Disponível em: www.ufmg.br/copeve/vest2004/que_e_ilustracao . Acesso em: ???

_____. **Crítica da razão pura.** Trad. Valério Rohden. *In Os Pensadores.* São Paulo: Abril Cultural, 1996.

KONDER, Leandro. **Walter Benjamin: o marxismo da melancolia.** Rio de Janeiro: Campus, 1998.

KOTHE, Flávio R. **Para ler Benjamin.** Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

KUJAWSKI, Guilherme. Lembrar jamais. *Revista Continuum Itaú Cultural.* jan-fev 2008. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2720&cd_materia=323. Acesso em: 28 Abr 2008.

KUNDERA, Milan. **A lentidão.** Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca e Maria Luiza Newlands da Silveira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

LARROSA, Jorge, **Notas sobre a experiência e o saber da experiência.** *Revista Brasileira de Educação.* Nº 19. Jan-Abr 2002. Disponível em: http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf. Acesso em 20/05/2008.

LAPLANCHE, Jean. **Vocabulário de Psicanálise.** Tradução Pedro Tamen. 4ª. Edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Cem anos de solidão.** São Paulo: Record, 1980.

MARSHALL, Jessica. **Esquecer para lembrar.** *Revista Scientific American.* Disponível em: www.methodus.com.br/artigos/alta-performance/esquecer-para-lembrar.asp. Acesso em: 15/06/08.

MISSAC, Pierre. **Passagem de Walter Benjamin.** Tradução: Lilin Escorel. São Paulo: Iluminuras, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, *Obras incompletas / Os pensadores*. Seleção de textos de Gérard Lebrun; tradução e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho ; — 3. ed. — São Paulo : Abril Cultural, 1983.

PLATÃO. **A República**. In *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

ROSENFELD, Kathrin H. **Estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SCHEERBART, Paul. “*Glass Architecture*”, In: *Arquitetura depois da Primeira Guerra*, PUC-RIO - certificação digital n.0210198CA. Disponível em: <www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/cgi-n/PRG_0599.EXE/6486_5.PDF?NrOcoSis=17968&CdLinPrg=pt>. Acesso em 04/06/08.

SCHNEIDER, Paulo R. Tese de Doutorado “**A contradição da linguagem em Walter Benjamin**”. Disponível em: <http://www.pucrs.br/pgfilosofia/2005PauloSchn-DO.pdf>. Acesso em 20/06/08.

SONTAG, Susan. **Sob o signo de saturno**. Tradução de Albino poli Jr. E Anna Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1986.

WILKE, Valéria Cristina Lopes, « **Memória-esquecimento: Nietzsche e Benjamin** » in *Assim falou Nietzsche II*, Orgs. Charles Feitosa e Miguel Barrenechea, Faperj, Relume-Dumara, Rio de Janeiro, 2000. Páginas 155 a 169.

WOLFGANG, Welsch. **Estetização e estetização profunda ou: a respeito da atualidade do estético nos dias de hoje**. Tradução de Alvaro Valls. Porto Arte. Porto Alegre. V. 6, p. 7-22, mai 1995.

ANEXO A - Poemas de um manual para habitantes das cidades - Bertold Brecht

1

APAGUE AS PEGADAS

Separe-se de seus amigos na estação
 De manhã vá à cidade com o casaco
 aboroado
 Procure alojamento, e quando seu
 camarada bater:
 Não, oh, não abra a porta
 Mas sim
 Apague as pegadas!
 Se encontrar seus pais na cidade de
 Hamburgo ou em
 outro lugar
 Passe por eles como um estranho, vire
 na esquina, não
 os reconheça
 Abaixar sobre o rosto o chapéu que eles
 lhe deram
 Não, oh, não mostre seu rosto
 Mas sim
 Apague as pegadas!
 Coma a carne que aí está. Não poupe.
 Entre em qualquer casa quando
 chover, sente em
 qualquer cadeira
 Mas não permaneça sentado. E não
 esqueça seu chapéu.
 Estou lhe dizendo:
 Apague as pegadas!
 O que você disser, não diga duas
 vezes.
 Encontrando o seu pensamento em
 outra pessoa:
 negue-o.
 Quem não escreveu sua assinatura,
 quem não deixou
 retrato
 Quem não estava presente, quem
 nada falou
 Como poderão apanhá-lo?
 Apague as pegadas!
 Cuide, quando pensar em morrer
 Para que não haja sepultura revelando
 onde jaz
 Com uma clara inscrição a lhe
 denunciar
 E o ano de sua morte a lhe entregar
 Mais uma vez:
 Apague as pegadas!
 (Assim me foi ensinado.)

2

A QUINTA RODA

Estamos com você na hora que
 percebe
 Que é a quinta roda
 E a esperança lhe deixa.
 Mas nós
 Ainda não percebemos.
 Notamos
 Que você conversa mais rapidamente
 Procura uma palavra com que
 Possa ir embora
 Pois a questão para você
 É não despertar a atenção.
 Você se ergue no meio da frase
 Diz irritado que quer ir
 Nós dizemos: Fique! E percebemos
 Que você é a quinta roda.
 Mas você se senta.
 E assim você fica conosco na hora
 Em que percebemos que é a Quinta
 roda.
 Mas você
 Não mais percebe.
 Deixe que lhe diga: você é
 A quinta roda
 Não pense que eu, que lhe digo
 Sou um patife
 Não busque um machado, busque
 Um copo d'água.
 Sei que você não ouve mais
 Mas
 Não diga em voz alta que o mundo é
 ruim
 Diga em voz baixa.
 Pois as quatro não são demais
 A quinta roda é
 E o mundo não é ruim
 É cheio.
 (Isto você já ouviu dizer.)

3

A CRONOS

Não queremos sair de sua casa
 Não queremos destruir o fogão
 Queremos pôr a panela no fogão.
 Casa, fogão e panela podem
 permanecer
 E você deve desaparecer como a
 fumaça no céu
 Que ninguém segura.
 Quando quiser se apegar a nós,
 iremos embora

Quando sua mulher chorar,
 esconderemos o rosto
 no chapéu
 Mas quando lhe vierem apanhar nós
 apontaremos
 para você
 E diremos: Deve ser ele.
 Não sabemos o que virá, e nada temos
 de melhor
 Mas não mais lhe queremos.
 Antes que você se vá
 Vamos fechar as cortinas para que
 não venha o amanhã.
 Às cidades é permitido mudar
 Mas a você não é permitido mudar.
 As pedras queremos persuadir
 Mas a você queremos matar
 Não deve viver.
 Não importa em que mentiras temos
 que crer:
 Você não pode haver sido.
 (Assim falamos com nossos pais.)
 4
 Eu sei de que preciso.
 Eu simplesmente olho no espelho
 E vejo que devo
 Dormir mais; o homem
 Que tenho me prejudica.
 Quando me ouço cantando, digo:
 Hoje estou alegre; isso é bom para
 A tez.
 Eu me esforço
 Em permanecer saudável e firme, mas
 Não me cansarei; isso
 Produz rugas.
 Nada tenho para dar, mas
 Minha razão me basta.
 Eu como com cuidado; eu vivo
 Lentamente; sou
 Pelo caminho do meio.
 (Assim vi gente se esforçar.)

12

Inestimável é
 Uma grande cabeça.
 Ele faz aquilo que você também faria.

Ele faz bem menos do que o que você
 supõe!
 Ele está a par.
 Onde outros ainda vêem uma saída
 Ele desiste.
 Em algo que traz dificuldades
 Ele não acredita. Por que
 Deveria algo do interesse geral
 Trazer dificuldades?
 Uma grande cabeça reconhece-se no
 fato
 De que tem apetite para maçãs
 Quando pessoas em número suficiente
 Têm apetite para maçãs e
 Há maçãs suficientes para todas.
 Você é uma grande cabeça?
 Então cuide para que a cidade cresça
 A vida comercial floresça
 E a humanidade se multiplique!
 15
 Sempre que
 Olho para este homem
 Ele não bebeu e
 Tem a mesma risada
 Eu penso: as coisas melhoram.
 A primavera vem; vem um bom tempo
 O tempo que passou
 Retornou
 O amor começa novamente, breve
 Será como antes.
 Sempre
 Após ter conversado com ele
 Ele comeu e não vai embora
 Fala comigo e
 Está sem o chapéu
 Eu penso: tudo vai ficar bom
 O tempo de costume terminou
 Pode-se falar
 Com um sujeito, ele ouve
 O amor começa novamente, breve
 Será como antes.
 A chuva
 Não volta para cima.
 Quando a ferida
 Não dói mais
 Dói a cicatriz.

ANEXO B – Trecho de “Cem anos de Solidão”, de Gabriel Garcia Marquez

“Uma noite, na época em que Rebeca se curou do vício de comer terra e levada para dormir no quarto das outras crianças, a índia que dormia com eles acordou por acaso e ouviu um estranho ruído intermitente no canto. Sentou-se alarmada, pensando que tinha entrado algum animal no quarto, e então viu Rebeca na cadeira de balanço, chupando o dedo e com os olhos fosforescentes como os de um gato na escuridão. Pasmada de terror, perseguida pela fatalidade do destino, *Visitación* reconheceu nesses olhos os sintomas da doença cuja ameaça os havia obrigado, a ela e ao irmão, a se desterrarem para sempre de um reino milenário no qual eram príncipes. Era a peste da insônia. (...) Ninguém entendeu o pânico de *Visitación*. "Se a gente não voltar a dormir, melhor", dizia *José Arcadio Buendía*, de bom humor. "Assim a vida rende mais." Mas a índia explicou que o mais temível da doença da insônia não era a impossibilidade de dormir, pois o corpo não sentia cansaço nenhum, mas sim a sua inexorável evolução para uma manifestação mais crítica: o esquecimento. Queria dizer que quando o doente se acostumava ao seu estado de vigília, começavam a apagar-se da sua memória as lembranças da infância, em seguida, o nome e a noção das coisas, e por último a identidade das pessoas e ainda a consciência do próprio ser, até se afundar numa espécie de idiotice sem passado. *José Arcadio Buendía*, morto de rir, considerou que se tratava de mais uma das tantas enfermidades inventadas pela superstição dos indígenas. Mas Úrsula, por via das dúvidas, tomou a precaução de separar Rebeca das outras crianças. Ao fim de várias semanas, quando o terror de *Visitación* parecia aplacado, *José Arcadio Buendía* encontrou-se uma noite rolando na cama sem poder dormir. Úrsula, que também tinha acordado, perguntou-lhe o que estava acontecendo e ele respondeu: "Estou pensando outra vez em Prudencio Aguilar." Não dormiram um minuto sequer, mas no dia seguinte se sentiam tão descansados que se esqueceram da noite ruim. Aureliano comentou assombrado na hora do almoço que se sentia muito bem, apesar de ter passado toda a noite no laboratório, dourando um broche que pensava dar a Úrsula no dia do seu aniversário. Não se alarmaram até o terceiro dia, quando na hora de deitar se

sentiram sem sono, e deram conta de que estavam há mais de cinqüenta horas sem dormir.

— As crianças também estão acordadas — disse a índia com a sua convicção, fatalista. — Uma vez que a peste entra em casa, ninguém escapa. Haviam contraído, na verdade, a doença da **insônia. Úrsula**, que tinha aprendido da mãe o valor medicinal das plantas, preparou, e fez todos tomarem, uma beberagem de acônito, mas não conseguiram dormir, e passaram o dia inteiro sonhando acordados. Nesse estado de alucinada lucidez não só viam as imagens dos seus próprios sonhos, mas também uns viam as imagens sonhadas pelos outros. (...) Quando José Arcadio Buendía percebeu que a peste tinha invadido a povoação, reuniu os chefes de família para explicar-lhes o que sabia sobre a doença da insônia, e estabeleceram medidas para impedir que o flagelo se alastrasse para as outras povoações do pantanal. (...) Foi Aureliano quem concebeu a fórmula que havia de defendê-los, durante vários meses, das evasões da memória. Descobriu-a por acaso. Insone experimentado, por ter sido um dos primeiros, tinha aprendido com perfeição a arte da ourivesaria. Um dia, estava procurando a pequena bigorna que utilizava para laminar os metais, e não se lembrou do seu nome. Seu pai lhe disse: "tás". Aureliano escreveu o nome num papel que pregou com cola na base da bigorninha: *tás*. Assim, ficou certo de não esquecê-lo no futuro. Não lhe ocorreu que fosse aquela a primeira manifestação do esquecimento, porque o objeto tinha um nome difícil de lembrar. Mas poucos dias depois, descobriu que tinha dificuldade de se lembrar de quase todas as coisas do laboratório. Então, marcou-as com o nome respectivo, de modo que bastava ler a inscrição para identificá-las. Quando seu pai lhe explicou o seu pavor por ter-se esquecido até dos fatos mais impressionantes da sua infância, Aureliano lhe explicou o seu método, e José Arcadia Buendía o pôs em prática para toda a casa e mais tarde o impôs a todo o povoado. Com um pincel cheio de tinta, marcou cada coisa com o seu nome: *mesa, cadeira, relógio, porta, parede, cama, panela*. Foi ao curral e marcou os animais e as plantas: *vaca, cabrito, porco, galinha, aipim, taioba bananeira*. Pouco a pouco, estudando as infinitas possibilidades do esquecimento, percebeu que podia chegar um dia em que se reconhecessem as coisas pelas suas inscrições, mas não se recordasse a

sua utilidade. Então foi mais explícito. O letreiro que pendurou no cachaço da vaca era uma amostra exemplar da forma pela qual os habitantes de Macondo estavam dispostos a lutar contra o esquecimento: *Esta é a vaca, tem-se que ordenhá-la todas as manhãs para que produza o leite e o leite é preciso ferver para misturá-lo com o café e fazer café com leite*. Assim, continuaram vivendo numa realidade escorregadia, momentaneamente capturada pelas palavras, mas que haveria de fugir sem remédio quando esquecessem os valores da letra escrita. Na entrada do caminho do pântano, puseram um cartaz que dizia *Macondo* e outro maior na rua central que dizia *Deus existe*. Em todas as casas haviam escrito lembretes para memorizar os objetos e os sentimentos. Mas o sistema exigia tanta vigilância e tanta fortaleza moral que muitos sucumbiram ao feitiço de uma realidade imaginária, inventada por eles mesmos, que acabava por ser menos prática, porém mais reconfortante. Pilar Temera foi quem mais contribuiu para popularizar essa mistificação, quando concebeu o artifício de ler o passado nas cartas como antes tinha lido o futuro. Com esse recurso, os insones começaram a viver num mundo construído pelas alternativas incertas do baralho, onde o pai se lembrava de si apenas como o homem moreno que havia chegado no princípio de abril, e a mãe se lembrava de si apenas como a mulher trigueira que usava um anel de ouro na mão esquerda, e onde uma data de nascimento ficava reduzida à última quarta-feira em que cantou a calhandra no loureiro. Derrotado por aquelas práticas de consolação, José *Arcadio Buendía* decidiu então construir a máquina da memória, que uma vez tinha desejado para se lembrar dos maravilhosos inventos dos ciganos. (...) Imaginava-a como um dicionário giratório que um indivíduo situado no eixo pudesse controlar com uma manivela, de modo que em poucas horas passassem diante dos seus olhos as noções mais necessárias para viver. (MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. São Paulo: Record, 1980. p. 35-39.)