

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

Marcelo de Andrade Pereira

**O LUGAR DO TEMPO:
EXPERIÊNCIA E TRADIÇÃO EM WALTER BENJAMIN**

Porto Alegre, 2006.

Marcelo de Andrade Pereira

**O LUGAR DO TEMPO:
EXPERIÊNCIA E TRADIÇÃO EM WALTER BENJAMIN**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob a orientação da Professora Dra. Kathrin Holzemayr Rosenfield, como requisito parcial à obtenção de grau de Mestre em Filosofia.

Porto Alegre
2006

Para Saša Mitrović.

AGRADECIMENTOS

Curto e grosso, reto e inexpressivo.

A dissertação que ora se apresenta levou mais tempo do que deveria para ser confeccionada. Nesse sentido, serei breve no que concerne àquilo que não diz necessariamente respeito ao texto, mas que nem por isso é menos importante.

Agradeço, pois, a todos aqueles que de alguma forma participaram desse “lapso de tempo”, antes, durante e depois. Devo admitir, no entanto, que poucos acompanharam a totalidade do mesmo. Para esses cabe e se deve nominar: Ivan Carlos Pereira, Rosemeri Isse, João Carlos Besen. Os demais: Sônia Amaral Martins, Andréa Meinerz, Marcia Tiburi, Sérgio Andrés Lulkin, Júlio César Diniz Hoenisch, Francieli Spohr, Richard Kümmel Lipke, Cássio Dalben Barth, Janete Schaeffer, Martin Heuser, Georg Rieger, Johan Hultman, Rogério de Lima Trindade, Magda Vicini, Philip Glass, Arvo Pärt, Michael Nyman, Radiohead, Björk, Franz Ferdinand, Goldfrapp, Damien Rice, Belle and Sebastian, Moby, Daft Punk, Mogway, Edina Monsoon, Patsy Stone, Madonna, e meus familiares.

Num último momento e certo por sinal, Gilberto Icle.

Agradeço também ao Cnpq, pela bolsa.

E por fim, porque este sinaliza um começo, agradeço à Professora Kathrin Holzemayr Rosenfield, minha “narradora” de referência. O conceito exposto no corpo desta dissertação dá conta do sem número de palavras necessárias para demonstrar, em parte, a minha gratidão.

“Porque há desejo em mim, é tudo cintilância”.

Hilda Hilst, Do Desejo.

RESUMO

A presente dissertação versa sobre o conceito de experiência em Walter Benjamin. Discute, por conseguinte, a relação que esse conceito mantém com a tradição, a memória, a arte, o tempo, a história e a linguagem no *corpus* filosófico do autor em questão. Essa constelação de conceitos mantém estreita relação com a religião e a antropologia. Nesse sentido, o texto procura investigar, para além do conhecimento filosófico do autor, as referências antropológicas que constituiriam o substrato místico e político do pensamento benjaminiano sobre a experiência. Walter Benjamin é um pensador da modernidade, escreve a partir dela e para ela. A literatura, como forma de expressão histórica, é basicamente a modalidade artística por intermédio da qual o “filósofo da aura” lê o tempo, a história. A experiência estética, por seu turno, representa o termo em que se sintetiza no autor a modificação da experiência enquanto tal na era moderna. Como crítico cuidadoso da cultura, Benjamin é também seu maior protetor.

ABSTRACT

The following dissertation discusses the concept of experience in Walter Benjamin's philosophy. It details the relationship that Benjamin's concept of experience establishes with the tradition, memory, art, time, history, and language in Benjamin's philosophical corpus. All of these entities sustain a close relationship with religion and anthropology, both of which in themselves are rooted in similarity. To this extent this writing intends to investigate, beyond the philosophical knowledge of the author, the anthropological references which constitute the mystic and political core of Benjamin's thought about the concept of experience. Walter Benjamin is a thinker of modernity; his writings both originate from it and are intended for it. Literature – as a form of historical expression – essentially becomes the artistic modality for the "philosopher of the aura" to analyse time and history. In Benjamin's thoughts, the aesthetic experience is the term that synthesises the modification of the experience in the modern age. As a critic thinker of culture, Benjamin is at the same time the most important protector of culture.

SUMÁRIO

Apresentação	09
Juventude, Experiência e Metafísica	13
Origem, História e Linguagem	25
Barroco, Símbolo e Alegoria	38
Baudelaire, Modernidade e Experiência	45
Narração, Memória e Tradição	71
História, Memória e Redenção	98
Considerações Finais	110
Referências	114

APRESENTAÇÃO

*“Ao amigo de toda vida, em cujo gênio reunia-se a intuição do metafísico, o poder interpretativo do crítico e a erudição do sábio”.*¹ Essa bela dedicatória, que introduz o texto de Gershom Scholem sobre as tendências da mística judaica, sintetiza, de maneira muito precisa, a filosofia daquele a quem a mesma se dirige, ou seja, Walter Benjamin.

Vale sublinhar, de antemão, que Scholem não está ali a discriminar funções – que, por ventura, poderia seu amigo desempenhar, tais como a do místico (desde que se permita derivar da noção de metafísica o sentido do mistério e, por conseguinte, o de mística), a do crítico ou até mesmo a do sábio –, mas definindo certos modos de ser e estar no mundo de um indivíduo em particular, e, diga-se de passagem, de exceção.

Benjamin é, por certo, um crítico assaz sábio e também místico – e vice-versa. Sua filosofia se constitui exatamente pela conjugação de variegados saberes que não se restringem somente ao conjunto de saberes da ciência positiva (tal como essa é compreendida desde o Iluminismo). A filosofia benjaminiana está amparada por uma noção de ciência mais abrangente que a usual, a sabedoria, a ciência da tradição. Não obstante, é exatamente a tradição o ponto em que se aglutina a experiência (do tempo, da linguagem, da história) que o mesmo haveria de (tentar) preservar. A tradição é o lastro sobre o qual se preserva a possibilidade da redenção, memória coletiva que inscreve o indivíduo num conjunto de representações de sentido comum, laço que une o presente ao passado.

De maneira extremamente sutil e, por vezes, demasiadamente complexa Benjamin nos leva a uma sorte de representações que teriam, segundo ele, fundado as noções de experiência e história na era moderna, e, conseqüentemente, modificado as noções de tempo e de espaço. Benjamin busca, assim, reconfigurar a experiência sob o ponto de vista da tradição. Isso implica, contudo, redimensionar os fenômenos a partir de um outro registro, o teológico.

O pensamento benjaminiano está, com efeito, embebido no divino, inscreve-se no registro da teologia, macrocosmo da experiência em cujo domínio confundem-se o místico e

¹ Scholem, Gershom. *Las Grandes Tendencias de La Mística Judía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

o político. Esse pequeno fio argumentativo permite enlaçar as referências de maior impacto na filosofia de Walter Benjamin, quais sejam, o materialismo histórico e o misticismo judaico. Deve-se ressaltar, contudo, que Benjamin ocupa um lugar bastante específico na filosofia exatamente por conta disso.

A experiência mística e a experiência política configuram, tal como observa Lima Vaz, “os dois pólos ordenadores do complexo e extraordinariamente rico universo da experiência humana, traduzindo as duas formas mais altas de auto-realização do indivíduo na sua abertura para o Absoluto e para o Outro”.² Em Benjamin, isso aparece, num primeiro momento, sob a forma de uma recusa à assimilação da vida adulta pequeno-burguesa por parte dos indivíduos mais jovens e, tardiamente, em um projeto materialista de redenção histórica. Nesse, a dimensão do político encontra-se enredada na dimensão do místico – tal como atestam as famosas *Teses sobre o conceito de história* (apresentadas na sexta e última seção deste trabalho investigativo).

O conceito de experiência em Walter Benjamin, objeto principal deste estudo, remonta, de modo geral, a esse entrelaçamento entre o místico e o político. Na metafísica da juventude, de que se ocupa o primeiro bloco desta dissertação, poder-se-á observar que o repúdio dos jovens com relação ao modo de vida adulto consiste, basicamente, na incapacidade dos adultos de se darem a experiências realmente genuínas e plenas de sentido. Para o jovem Benjamin, a vida adulta perde a dimensão viva da existência ao se distanciar da tradição, ela aniquila o passado para consolidar o futuro. É contra esse achatamento da vida cotidiana que se dirige o notável filósofo ao elaborar o seu conceito de origem. Ela, por sua vez, é uma espécie de dínamo histórico, fonte inesgotável de presença, partida, abertura. A origem seria, como diria Rainer Maria Rilke, aquilo para o qual “*tudo o que acontece é sempre um começo*”.³ Na segunda seção deste trabalho analisaremos, de maneira pormenorizada, esse problema.

Até mesmo a escrita benjaminiana está imersa na mística. É sob a forma esotérica do ensaio que Benjamin apresenta a sua “doutrina” – modo como deveria ser entendida, segundo ele, a filosofia. O ensaio tem, como se poderá observar no curso deste estudo, a capacidade de condensar elementos heterogêneos e difusos num mesmo discurso filosófico, ele equilibra as tensões do pensamento numa síntese dialética que tem como princípio a restauração do elemento originário presente na essência da palavra. Isso explica por que

² Lima Vaz, Henrique C. de. *Experiência Mística e Filosofia na Tradição Ocidental*. São Paulo: Edições Loyola, 2000, p.11.

³ Rilke, Rainer Maria. *Cartas a um Jovem Poeta*. Porto Alegre: Editora Globo, 1976, p.52.

sua escrita é também alegórica. A alegoria funciona no filósofo da aura como uma cadeia de idéias que facilita o acesso aos conceitos, experiência de ser da linguagem que predispõe para o conhecimento do verdadeiro. Com efeito, será por intermédio da alegoria que Benjamin irá definir o conceito de modernidade. A discussão sobre o conceito de alegoria e o de modernidade compõe, respectivamente, a terceira e a quarta seção desta dissertação.

O espaço da experiência é o campo de surgimento e aparecimento do verdadeiro. Essa experiência, que é clarificada por intermédio da reflexão, através de sua formulação na narração, incorre na transmissão de um tipo de saber ilimitado e potencial. Benjamin recusa a pensar sistematicamente. A forma escrita do ensaio é justamente o método que o filósofo alemão encontrou de dar abertura, de reposicionar problemas que haveriam de ser ignorados quando de uma investigação científica tradicional. O pensamento sistemático reduz o brilho, a aura que envolve os fenômenos.

Benjamin busca um conceito de experiência total, integral. Essa demanda é, por sua vez, satisfeita pelo conhecimento metafísico. O cerne da discussão sobre a aura da obra de arte e a literatura remete, assim, e mais uma vez, à tradição. No que concerne à obra de arte, a tradição refere a presentificação de um tempo e de um espaço litúrgico, cultural; no que diz respeito à literatura, uma forma de escrita específica, qual seja, a narrativa. Essas noções serão apresentadas na quinta parte dessa investigação.

A tradição, como aludido anteriormente, captura toda a sorte de saberes que não derivam somente do conhecimento racional, mas que se distinguem qualitativamente desse. Arte e literatura são, em Benjamin, texturas. A estética é, por isso mesmo, o campo sobre o qual o filósofo alemão se debruça quando da busca de compreensão do tempo, da história e da linguagem.

Não obstante, a aura será em Benjamin exatamente esse campo de aparecimento do autêntico, do real, a dimensão potencializadora da experiência, dado que nela se recupera o que há de misterioso, de admirável nos fenômenos, pois a mesma se conecta a uma outra esfera, a religiosa – referindo, por conseguinte, a uma dimensão utópica.

Esta pequena apresentação procura resumir em poucas palavras o modo como esta dissertação se desenvolve. Dada a dificuldade do tema, ainda mais acentuada pelo modo de apresentação das idéias do autor estudado, subdividiu-se a dissertação em blocos argumentativos e não em capítulos. O desenvolvimento padrão de uma dissertação acadêmica poderia apagar o dinamismo textual do pensamento benjaminiano.

Por fim, deve-se ressaltar que, em função da dificuldade de sistematização de um pensamento notadamente anti-sistemático, esta dissertação utilizou-se de uma renomada referência do estudo de Benjamin no Brasil como sua matriz estrutural. O modo como se organiza esse trabalho investigativo se assemelha em parte ao modo como *História e Narração em Walter Benjamin*, de autoria da Professora Jeanne Marie Gagnebin, organiza-se.

Com exceção da primeira parte deste estudo que agora se oferece, as demais seguem o mesmo esquema de apresentação do livro mencionado: a origem, a linguagem, a distinção entre símbolo e alegoria no Barroco, as análises de Benjamin sobre Baudelaire e Proust – que constituem, basicamente, a análise da experiência na modernidade –, e, por fim, a análise das *Teses sobre o conceito de história*.

Entrementes, a presente dissertação discorre sobre o conceito de experiência em Walter Benjamin em sua relação com a tradição. Essas noções implicam, por seu turno, a análise de outras tantas que cercam o problema da experiência e da tradição no referido autor, tais como: a memória, a história, a linguagem, o tempo, a religião.

JUVENTUDE, EXPERIÊNCIA E METAFÍSICA

Um primeiro artigo de Benjamin sobre a experiência surge em 1913, às vésperas da primeira guerra mundial. O tom irônico com que Benjamin desenvolve o seu texto denominado *Erfahrung* é, pois, sintomático. Escrito a partir da associação do filósofo ao *Jugendbewegung*,⁴ este ensaio sobre a experiência expressa, na verdade, todo o sentimento de angústia e decepção do jovem pensador a respeito de um modo de vida adulta, de uma mentalidade, que haveria por desconsiderar basicamente o substrato ético e espiritual da própria vida humana. Este tipo de conduta, que se orienta tão somente pelo progresso técnico e material, é, de acordo com Benjamin, o responsável por todo um desenvolvimento da história que em civilizado não haveria de resultar. Não é de se estranhar que o fenômeno histórico que circunscreve o seu pensamento seja justamente a guerra – tanto a primeira, no que concerne aos escritos do período de 1913 a 1918 – quanto a segunda, cujo advento fez com que o mesmo escrevesse as famosas *Teses sobre o Conceito de História*.⁵ Deve-se ressaltar, por isso mesmo, que a iminência da barbárie – entrevista no surgimento destas guerras – não só provocou a discussão acerca dos tipos de experiência, como também, da história. A experiência é, com efeito, o pano de fundo de toda a teoria benjaminiana, não somente sobre a história, como sendo o aspecto mais estudado de seu pensamento, mas também da linguagem e da arte.

⁴ Encabeçado por Gustav Wyneken, o *Jugendbewegung* foi um movimento reformista educacional, da segunda década do século XX na Alemanha, que pretendia, conforme Kátia Muricy, a “*transformação radical da sociedade e da cultura pela ação de uma juventude esclarecida*”. Isso corresponde, num certo sentido, a uma espécie de renascimento da cultura alemã, orientado pelo desenvolvimento do espírito. Esta idéia revela a influência do romantismo e do idealismo alemão sobre este movimento que viam “*na história o autoconhecimento da natureza como progresso do espírito*”. Cf. Muricy, Kátia. *Alegorias da Dialética*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, pp.37-39. As idéias de Wyneken, assim como as de Benjamin, foram publicadas na revista *Der Anfang* [O começo], editada por Georg Barbizon e Siegfried Bernfeld. Cf. Scholem, Gerhard. *Walter Benjamin: história de uma amizade*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989, p.12.

⁵ Benjamin se situa cronologicamente entre as duas guerras mundiais. Isso explica o tom catastrófico com que ora o filósofo alemão encara a história. De modo geral, o estado que o rege é a melancolia, a acedia do coração, fruto da percepção da morte e da destruição de todas as coisas, inclusive as idéias. A guerra define o sentimento por intermédio do qual Benjamin lê a história, o luto. Ela não é, no entanto, seu tema – salvo alguns textos que tratam diretamente da questão.

Nesse artigo de juventude, *Erfahrung*, a experiência é tomada, contudo, apenas sob o ponto de vista *individual*. Ela se refere basicamente à modificação do caráter da experiência vivida na juventude em relação ao da vida adulta, diferença identificada a partir das atitudes que de ambas derivariam. Essa acepção de experiência não compreende ainda a dimensão coletiva que caracterizará o conceito nos ensaios mais maduros do autor. Nele, a experiência não é tomada ainda como categoria. Vale sublinhar, portanto, que não é dela que Benjamin infere, por seu declínio ou extinção, a noção de modernidade tal como aparecerá, por exemplo, em seus ensaios sobre Leskov e Baudelaire. Isso não desqualifica, todavia, o escrito. As intuições juvenis de Benjamin – inscritas sob o marco do movimento da juventude – serviram fundamentalmente para determinar, por um lado, e naquele momento, uma linha de ação prática, e por outro – mais tarde –, de investigação. Para este primeiro momento, Benjamin reserva à crítica o papel de agente da transformação; ou seja, a crítica torna-se ação.

Atento aos acontecimentos e sensível a toda sorte de tendências e vanguardas de sua época – como, por exemplo, a crescente modernização das cidades, a industrialização, as vanguardas artísticas e o advento da primeira grande guerra –, Benjamin coloca seu ensaio como um gesto de repúdio à ordem estabelecida.⁶

A rigor, o período que antecede a primeira guerra mundial – e no qual está compreendido este primeiro texto de Benjamin sobre a experiência – caracteriza-se, basicamente, pelo domínio da social-democracia na Alemanha. Isso, no entanto, não resulta de todo em algo positivo. Benjamin assinala, em seu célebre ensaio para um novo conceito de história, que a prática da social-democracia foi, em grande parte, a responsável pela incorporação da idéia do progresso técnico como o sinal de aprimoramento do indivíduo humano na Alemanha anterior à República de Weimar.⁷ Esse progresso, no entanto, não

⁶ Como assinala Gerhard Scholem, Benjamin rejeitava o ambiente de onde provinha, o da burguesia assimilada judaico-alemã; pretendia com isso, manter uma atitude positiva com relação à metafísica. De acordo com Scholem, isso era um imperativo na busca da meta intelectual do jovem Benjamin que era o de renovar a cultura alemã, isto é, o espírito alemão, através da “*jovialidade*”, o que parecia garantir, pelo menos naquele momento, um recomeço criativo. Scholem, *Walter Benjamin: história de uma amizade*, p.13.

⁷ De acordo com Ângela Mendes de Almeida, após a queda de Bismarck – primeiro-ministro do rei da Prússia – em 1890, a “*Alemanha conheceu um novo e poderoso surto industrial que terminou por concluir a transformação total do perfil econômico e social do país*”, que desde 1850 crescia vertiginosamente. Durante a segunda metade do século XIX a Alemanha passou por um rápido processo de industrialização, que causou, entre muitas coisas, um crescimento populacional e o aumento do peso da indústria, os quais acarretariam, por sua vez, “*a formação de uma classe operária numericamente compacta e concentrada em indústrias então modernas, nos ramos da siderurgia, química e eletrônica*”. Parafraseando a autora, sob a liderança do Partido Social Democrata, a classe operária alemã adquiriu sua força durante as últimas décadas do século XIX até 1914, força essa que não resultou apenas de conquistas econômicas e sociais, mas também políticas. Mendes de Almeida, Ângela. *A República de Weimar e a ascensão do Nazismo*. São Paulo: Brasiliense, 1999, p.08-09.

conhece, de acordo com Benjamin, limite algum, ele não coopera como poderia parecer para o aprimoramento do indivíduo humano, mas para sua destruição.

“A teoria e, mais ainda, a prática da social-democracia foram (*sic*) determinadas por um conceito dogmático de progresso sem qualquer vínculo com a realidade. Segundo os social-democratas, o progresso era, em primeiro lugar, um progresso da humanidade em si, e não as suas capacidades e conhecimentos. Em segundo lugar, era um processo sem limites, idéia correspondente à da perfectibilidade infinita do gênero humano. Em terceiro lugar, era um processo essencialmente automático, percorrendo, irresistível uma trajetória em flecha ou em espiral. Cada um desses atributos é controvertido e poderia ser criticado. Mas para ser rigorosa, a crítica precisa ir além deles e concentrar-se no que lhes é comum. A idéia de um progresso da humanidade na história é inseparável da idéia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica da idéia do progresso tem como pressuposto a crítica da idéia dessa marcha”.⁸

Essa “marcha” diz respeito, na verdade, a uma desorganização na ordem do tempo e da tradição. A crítica, com efeito, participa no pensamento do jovem Benjamin como um *“modo de experiência histórica, entendida como atividade do espírito”*. De acordo com Kátia Muricy, o exercício dessa experiência, como uma forma de *“sensibilização face às manifestações do espírito, deve ser capaz de discernir em qualquer fenômeno”* a sua própria atividade, tendo *“como preço a abdicação da intervenção ativa no curso da história”*.⁹

Essa era basicamente a idéia que sustentava o Movimento da Juventude, o *Berliner Freie Studentschaft*, da qual Benjamin fez parte. Por intermédio desse movimento, fortemente influenciado pelas idéias de Gustav Wyneken, Benjamin tentou indicar o alcance e os limites políticos da juventude.¹⁰ Como seu mais notável representante, o precoce pensador infere que a ação crítica, desempenhada por uma juventude esclarecida e espiritualizada, pode sim desencadear um processo de transformação radical da sociedade. Tal ambição encontra, evidentemente, obstáculos à altura dos conflitos que ela provoca, no caso dos jovens a contraposição àqueles que os antecederiam, os adultos. Com efeito, esse distanciamento entre jovens e adultos encontra na experiência seu termo de discórdia.

Como mencionado anteriormente, Benjamin atribui à juventude um espírito capaz de transformar a sociedade, porque vívido, pulsante, crítico, um espírito não conformado pelo

⁸ Benjamin, Walter. Teses sobre o conceito de História. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.229. Todas as referências a este texto de Benjamin receberão no curso dessa investigação sua abreviatura no termo *Teses*.

⁹ Muricy, *Alegorias da Dialética*, p.43.

¹⁰ *Idem*, p.37.

desenvolvimento contínuo da história – leia-se, do progresso. O mundo que os adultos reservam aos mais jovens é, de acordo com o jovem filósofo, um mundo em franca decadência e estagnação, fruto de uma experiência que não produziu e não produz significado algum. A experiência dos adultos seria, para Benjamin, auto-centrada, não vinculada a qualquer valor que pudesse ser considerado como efetivo, que se relacionasse às matérias do espírito; em outras palavras, falta sequer aos adultos “*sensibilidade para a poesia [e] as artes*”¹¹, essas entendidas como *medium* de reflexão, e, também, via de acesso ao Absoluto.

“Aqui está a chave: como os adultos nunca elevam os olhos para o grandioso e para plenitude de sentido, sua experiência se converte em evangelho de filisteu, se fazendo porta-vozes da trivialidade da vida. Os adultos não concebem algo para além da experiência, que existam valores – não experimentáveis – ao que nós [os jovens] nos entregamos”¹².

De maneira sinuosa Benjamin apresenta noções que só tardiamente se tornarão conceitos. Trazendo consigo toda a carga romântica que caracterizou sobremaneira o movimento da juventude e sua incondicional revalorização da natureza, Benjamin confere à experiência dos jovens um estatuto superior e diferenciado. O entusiasmo que caracteriza a juventude é o mesmo que move a revolução e que se esforça por manter o conteúdo de suas experiências sempre presentes.

De orientação claramente gnosiológica – dada a forte influência do Romantismo Alemão – o movimento da juventude se contrapunha à idéia de “evolução”, que regeria, conforme o filósofo em questão, a vida adulta – vida essa que não acontece, que não tem propósito, que é rotineira, desprovida de crítica, pobre intelectualmente e carente de entusiasmo.¹³ Os adultos são indivíduos “*sem esperança nem espírito*”.¹⁴ Por conseguinte, o que deveria resultar num modo de vida mais refinado apresenta-se como um grande equívoco, manifesta-se como brutalidade e intolerância, fruto de uma visão de mundo irrefletida. A vida adulta torna os indivíduos menos suscetíveis à transformação, submissos, resignados; ela enrijece o pensamento fazendo com que os indivíduos desconheçam,

¹¹ *Idem*, p.44.

¹² Benjamin, Walter. “Experiencia”. In: _____. *La Metafísica de la Juventud*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993, p.94.

¹³ Por gnosiológico entenda-se a totalidade do conhecimento. Ademais, vale ressaltar que o *Jugendbewegung*, como tributário de toda uma filosofia romântica, haveria de buscar justamente uma unidade da cultura com a natureza. O sentido do gnosiológico aqui remete, por sua vez, a essa noção.

¹⁴ Benjamin, “*Experiencia*”, p.94.

ignorem ou não experimentem outras possibilidades. Estas “outras possibilidades” se referem, justamente, aos conteúdos da metafísica.

A vida adulta é, segundo Benjamin, banalizada e torna-se não raro em vida de filisteu – termo recorrente no texto benjaminiano –, indivíduo que se vê movido apenas por interesses materiais. Como bem pontua Kátia Muricy, o termo filisteu designa, para além dessa caracterização, um “*indivíduo de mentalidade estreita*”, de pouca fé e demasiadamente ávido por “novas experiências”. Essas “novas experiências” são, contudo, inexpressivas, impenetráveis e sempre iguais. É o mesmo tipo de experiência que Benjamin alude nas *Teses sobre o Conceito de História*, experiência de um tempo “*homogêneo e vazio*”, irrefreável, “*fantasmagoria infernal de um eterno retorno*”: a experiência da modernidade.¹⁵

Os adultos, para Benjamin, gabam-se de sua experiência; no entanto, a “experiência” adulta é por ele considerada vazia, ela se restringe a uma mera vivência individual (*Erlebnis*), sucessão interminável do mesmo. A vacuidade inerente a esse tipo de experiência se deve ao fato de uma ação se limitar a si própria; ação que não faz outra coisa senão repetir a história e reificar a ordem. Como se pode verificar, Benjamin distingue já nesse ensaio a experiência (*Erfahrung*) da vivência (*Erlebnis*), distinção essa que será um dos tópicos fundamentais de seu estudo sobre Leskov, Proust e Baudelaire. Aqui, entretanto, ela ainda não é apresentada de modo preciso e categórico.

Para Benjamin, à vivência dos adultos nada se agrega, nada resulta dela, nenhuma modificação de valor ou qualidade: é experiência que simplesmente não retém consigo o espírito de seu tempo. Ela tende, na verdade, ao apagamento da experiência que a precedeu. É contra a assimilação dos adultos à Filosofia do Progresso – leia-se, a modernidade – que Benjamin se impõe. Ele se rebela por isso mesmo contra as suas origens burguesas, o que corresponde justamente à rejeição da “*complacência e da superficialidade do projeto paterno de assimilação*”.¹⁶

“Nada detesta mais o filisteu que ‘os sonhos de sua juventude’ (...). O que retém destes sonhos não é senão a voz do espírito que também chama a ele, como a todos os homens. A juventude é um permanente recordatório para ele. Por isso o combate”.¹⁷

¹⁵ Muricy, *Alegorias da Dialética*, p.44-45.

¹⁶ Alter, Robert. *Anjos Necessários: Tradição e Modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem*. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p.54.

¹⁷ Benjamin, “*Experiência*”, p.96.

E reter o espírito significa manter o entusiasmo com os olhos abertos. O posicionamento crítico da juventude é na verdade uma forma de ação recordatória, retroativa, que busca recuperar por intermédio da memória as potencialidades do passado. Essa noção salvadora de memória, que se encontra implícita nos primeiros ensaios de Benjamin, toma forma no ensaio sobre Proust e encontra seu termo e aplicação nas *Teses sobre o conceito de História*. Neste momento, é conveniente apenas mencionar a importância e a relação da memória na questão sobre a experiência, isto é, entendê-la como aspecto fundamental da experiência que ora Benjamin pretende “resgatar”.

O texto *Erfahrung* constitui justamente este primeiro momento no qual Benjamin ensaja, por intermédio de uma ação crítica, se contrapor ao conformismo e à indiferença que caracteriza a “idade adulta” em relação aos descaminhos da história, a toda sorte de catástrofes que um tipo de conduta dessa permitiu se realizar, por falta de uma compreensão de mundo mais ampla e espiritualizada. A juventude pretende mudar a história, dar a ela um novo rumo – em consonância com os ideais românticos preconizados pelo movimento a partir do qual Benjamin elaborou seus primeiros ensaios –, ou seja, restaurar uma ordem originária¹⁸ na qual se coadunavam a magia e a técnica, a arte e a política, os ritos e a vida social, gesto de conjunção do homem com a natureza, com a sua própria história. Pode-se afirmar, portanto, que a autêntica relevância dos escritos da juventude benjaminiana se deve à tentativa de recuperação dessas valências, o que coloca a discussão num outro nível, o do estético propriamente dito.¹⁹ Vale ressaltar, contudo, que o estético não é apenas uma dimensão da experiência em Walter Benjamin, mas também o modelo de sua apresentação filosófica e da filosofia de maneira geral – ou melhor, tal como ela deveria ser segundo Benjamin.²⁰

A verdadeira experiência cobra, de acordo com Benjamin, responsabilidade – o que não acontece entre os indivíduos adultos. A batalha de Benjamin *a favor da responsabilidade*,²¹ encenada primeiramente no palco acadêmico, consiste, pois, na busca

¹⁸ Nos ensaios sobre a linguagem, Benjamin irá caracterizar esta sociedade utópica original como as sociedades arcaicas sem classes.

¹⁹ Poder-se-ia dizer que o próprio problema da experiência remete ao da percepção. Vale mencionar que em um ensaio intitulado *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica* Benjamin deixa bastante clara esta relação, demonstrando que a degradação da experiência (*Erfahrung*) entrevista no desaparecimento da aura na obra de arte incorre numa crise da percepção. Ver: Benjamin, Walter. *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

²⁰ Osborne, Vitórias de pequena escala, derrotas de grande escala. In: Benjamin, Andrew e Osborne, Peter. *A Filosofia de Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997, p.73. Sob a forma do ensaio esotérico, Benjamin irá construir sua teoria do conhecimento, aquela mesma que se encontra exposta no Prefácio ao livro sobre o drama barroco alemão.

²¹ Benjamin, “*Experiência*”, p.93.

de reintegração de uma instância metafísica que pudesse dar conta das transformações produzidas numa sociedade à beira da destruição. Robert Alter, em seu estudo sobre a tradição em Walter Benjamin, reforça justamente essa idéia. Para ele, Benjamin viu o novo século “como uma era na qual tinha sido eliminado o amparo oferecido pelas velhas estruturas de crença, dos valores e da comunidade”.²² Alter observa que a implosão deste patrimônio é identificada por Benjamin a partir do processo de industrialização e de urbanização do século XIX. Com efeito, Benjamin não acreditava que pudesse ser possível atravessar “a selva da existência sem um compasso metafísico que a ajudasse em seu caminho”.²³

A formulação filosófica de um conceito mais pleno e até mesmo total de experiência passa, por essa razão, por Kant. Benjamin encontra em Kant os pressupostos para a formulação de um conceito de experiência total, como “multiplicidade uniforme e contínua de conhecimento”.²⁴ Essa noção de experiência alude, pois, diretamente à de verdade, que, sob o plano da filosofia benjaminiana, seria entendida como a pura não intencionalidade do ser; essa, por sua vez, preexistiria – como exposto no Prefácio ao *Drama Barroco Alemão* – a toda atividade constitutiva do intelecto.

Para Benjamin, a verdade é revelada, ela pertence, por conseguinte, ao âmbito da religião. Isso explica porque o filósofo da aura não se mostra nem um pouco reticente quando relaciona a filosofia à religião. É exatamente este laço com o religioso que permite a Benjamin propor um projeto filosófico que seja passível de ser utilizado e compreendido como doutrina. Peter Osborne afirma, com razão, que essa relação, que sustenta fundamentalmente o aspecto místico de Benjamin (messiânico-judaico), corresponde, na verdade, a uma resposta do jovem pensador a todas as filosofias do pré e do pós-guerra que padeciam, segundo ele, “de um empobrecimento das idéias de experiência e verdade”.²⁵ O misticismo judaico opera, nesse sentido, como “o nobre portador e representante do intelecto” – meio pelo qual o filósofo da aura pode produzir uma promessa de redenção.²⁶ Tal esoterismo é exatamente o indício da verdade, que será mais tarde transcrito na estrutura teológica de seu pensamento, todo ele, nos termos do materialismo histórico.²⁷

²² Alter, *Anjos Necessários*, p.43.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Benjamin, Walter. Sur le programme de la philosophie qui vient. In: _____. *Mythe et Violence*. Paris: Editions Denoël, 1971, p.111.

²⁵ Osborne, Peter. *Vitórias de pequena escala, derrotas de grande escala*, p.73.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Como afirma Osborne, o materialismo histórico “é o nome de uma doutrina da qual o comunismo é a tradição, sem dela denotar, contudo, nenhuma interpretação particular, imutável ou conclusiva”. Osborne, *Op. cit.*, p.83.

Pode-se dizer que é exatamente um “*compasso metafísico*” o que Benjamin intenta construir em seu *Programa para uma Filosofia Futura*, ensaio de 1917. Os componentes desse compasso derivariam obviamente do conceito de experiência kantiano. Para Benjamin, só o sistema de Kant poderia fornecer os elementos para tornar a filosofia uma doutrina, porque só ele poderia ser capaz de abarcar a totalidade do conhecimento, a plenitude do ser e do saber, ou seja, o conhecimento metafísico. O esforço de compreensão do filósofo de Königsberg se constitui como a primeira tentativa de Benjamin em determinar e elaborar um projeto filosófico que fosse capaz de recuperar o verdadeiro sentido da experiência, de uma noção que pudesse se sobrepor àquela outra da sociabilidade burguesa, distanciada da tradição, noção contra a qual Benjamin se coloca desde os ensaios de juventude até os mais maduros.

A busca de Benjamin por um novo conceito de experiência, tendo como base o sistema kantiano, resume-se na verdade à tentativa de definir e distinguir um tempo e um espaço qualitativamente distinto desse que se apresentaria ao indivíduo moderno, do sujeito destituído de experiência, pobre – tal como assinala em seu ensaio de 1933, *Experiência e Pobreza*; em suma, um indivíduo alheio ao espaço-tempo (do) sagrado, ritual, multidimensional, diverso, não homogêneo e nem vazio.²⁸ O sagrado, com efeito, manifesta-se sempre como uma realidade de uma ordem totalmente diferente ao das realidades “naturais”. De acordo com Mircea Eliade, na experiência religiosa o tempo e o espaço são redimensionados, adquirem uma outra configuração; eles aduzem sempre ao eficaz e ao perene. O sagrado está, por isso mesmo, saturado de ser: ele é pura potência.²⁹

A metafísica é, por conseguinte, exatamente o contraponto benjaminiano à noção melíflua de experiência própria dos “assimilados” – experiência oca de sentido, que não considera os conteúdos da religião e sequer da tradição. Benjamin define a metafísica como uma espécie de conhecimento que se refere, através de seu conceito radical – ou seja, do próprio conhecimento –, à totalidade concreta da experiência, que também se chama ‘existência’.³⁰

²⁸ Conforme Giorgio Agamben, a concepção do tempo como algo homogêneo e vazio – adjetivos recorrentes no texto benjaminiano – deriva basicamente da compreensão da história como um processo estruturado de antes e depois, tempo retilíneo e uniforme, sem finalidade ou sentido algum. Na era moderna a percepção do tempo como algo mecânico é condicionada pela experiência do trabalho. Agamben, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

²⁹ Eliade, Mircea. *Lo Sagrado y Lo Profano*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1967, p.18-20.

³⁰ Benjamin, *Sur le programme de la philosophie qui vient*, p.114.

A tradição, em contrapartida, consiste em algo basicamente histórico, ela é o conjunto de saberes, costumes e hábitos que se plasmam em valores, modos de ser e fazer de indivíduos inscritos sob um mesmo registro real e imaginário. Olgária Matos, em seu livro intitulado *Arcanos do Inteiramente Outro* define a tradição no pensamento de Walter Benjamin como sendo:

[...] a dimensão na qual se aloja a 'aura' do tempo, a consolidação da experiência coletiva, a autoridade que garante o acesso do indivíduo à dimensão de sua ancestralidade que pertencem a uma mesma comunidade, tradição que pulsa em cada instante do 'agora'. A recordação (*Eigendenken*) é a anamnese da experiência coletiva na sua forma social, os rituais.³¹

A tradição é a unidade do agora, ela contém o “*absolutamente presente*”, como unidade do presente, do futuro e do passado.³² É por intermédio deste exercício de rememoração (*Eigendenken*) que o *agora*, como elemento explosivo, pode interromper e mudar o curso da história. Assim sendo, a tradição pode ser entendida como o liame, o elemento que congrega e mantém vivo todos aqueles saberes que perdurariam por sua eficácia e valor através dos tempos, ou melhor, a tradição é a sabedoria do tempo que não é condicionada pelo tempo, que não está à mercê dele.

A experiência é, por sua vez, “*matéria da tradição, tanto na vida privada quando na coletiva*”; ela se sustenta na tradição ritual, litúrgica, na magia.³³ Ela é o espaço-tempo de um tipo peculiar de saber que está para além do racional, envolve os conteúdos da religião. A tradição contextualiza uma natureza, um mundo de vida, ela contempla um conjunto de representações significativas que condicionam o fazer e o saber de determinadas comunidades, enquadramento de ações que não só ditam o modo do fazer, mas também, o modo de estar, o modo dos indivíduos se relacionarem uns com os outros e com o mundo. Ela remete, por conta disso, a uma espécie de redimensionamento do espaço e, por conseguinte, do tempo nele inscrito. No vocabulário benjaminiano, a tradição corresponde a uma forma de temporalização histórica, geralmente passada.^{34 35}

³¹ Matos, Olgária C.F. *Arcanos do Inteiramente Outro: a escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p.32.

³² Matos, *Arcanos do Inteiramente Outro*, p.53.

³³ Benjamin, Walter. O Narrador – considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política*, p.105.

³⁴ Osborne, *Vitórias de pequena escala, derrotas de grande escala*, p.89.

³⁵ É interessante resgatar também as intuições de Giorgio Agamben a respeito deste quesito. De acordo com Agamben, “*toda concepção da história é sempre acompanhada de uma certa experiência do tempo que lhe está implícita, que a condiciona e que é preciso, portanto, trazer à luz. Da mesma forma, toda cultura é,*

Em outras palavras, a experiência da tradição – porque, afinal, sob o ponto de vista benjaminiano toda a experiência que pretenda ser tomada por verdadeira deve necessariamente da tradição derivar e remeter – não diz respeito somente a um modo de pensar, de normas e conselhos objetivos que poderiam ajudar um indivíduo em particular a ser em meio a um coletivo, mas também e, sobretudo, um certo modo de sentir, este entendido como a capacidade de acolher, de assimilar e refletir uma série de códigos que não seriam passíveis de serem decodificados apenas pela razão, mas passaria fundamentalmente pelas vísceras, através da identificação de um certo ritmo dos gestos, do movimento dos corpos – de sua re-configuração num espaço e num tempo determinados.

A experiência (*Erfahrung*) tem, evidentemente, a ver com sabedoria: ela é o “*conselho tecido na substância viva da existência*”; sábio é, portanto, o indivíduo experiente, aquele sujeito que soube acolher a experiência viva da tradição, o indivíduo cuja sensibilidade foi capaz de chegar a esta “*substância viva da existência*”.

Benjamin foi bastante enfático com relação ao caráter transmissível da experiência. Ele indica, através desse aspecto, o fundo místico, misterioso, sobre o qual se funda um tipo de experiência que se refere diretamente ao comunitário, à aura.³⁶ É neste sentido que se pode visualizar com maior nitidez a implicação da tradição no pensamento de Walter Benjamin, não apenas no que concerne à pergunta pela experiência como também pela linguagem, pela arte e pela história.

A memória é um aspecto fundamental no problema da experiência em Walter Benjamin, porque diz respeito diretamente à tradição, ao problema de sua transmissão, isto é, ao modo de preservação desta experiência que não é objetiva, que não se esgota pela interpretação, que não se explica, que não se dá a isto, que não se desfaz com o tempo e nem se reduz a ele, mas se enriquece com ele, sendo ao mesmo tempo atual e atualizadora. A memória é, por assim dizer, o instrumento de que faz uso a tradição para a sua

primeiramente, uma certa experiência do tempo, e uma nova cultura não é possível sem uma transformação dessa experiência”. Agamben, *Infância e História*, p. 111. Essas afirmações do filósofo italiano muito se assemelham às de Benjamin para quem a forma do tempo sobredetermina a história.

³⁶ A aura é, como definida no ensaio *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*, de Walter Benjamin, “*uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja*”. Esta definição não prima, certamente, pela precisão. A compreensão deste conceito em Benjamin demanda relacioná-lo à obra de arte enquanto tal (como modo de cristalizar o conceito). O que constitui a aura de uma obra de arte é o caráter único e original da obra, “*idêntica à sua inserção no contexto da tradição, (...) algo de muito vivo e extremamente variável*”. A aura é o “aqui e o agora” da obra de arte, seu invólucro, sua marca distintiva, sua digital. Retirar a coisa de seu invólucro constitui, para Benjamin, a destruição da aura – o processo de reprodução mecânica da obra de arte realiza justamente isto. A aura tem para Benjamin um substrato teológico, ela pertence à esfera do culto como sendo a primeira forma de inserção da obra de arte no contexto da tradição. Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p.170-171.

transmissão: dela depende fundamentalmente a sobrevivência da tradição e, portanto, da experiência (*Erfahrung*).

Em *Experiência e Pobreza*, curto e notável ensaio dos anos 30, Benjamin deixa bastante claro o sentido da tradição como fonte inesgotável de saber, além, é claro, de apontar a memória como o modo de transmissão desse saber. A fábula do tesouro enterrado na vinha, apresentada no início de seu ensaio, é exemplar tanto pelo que expressa quanto pela forma que o expressa.³⁷ Ao relatar um acontecimento à maneira de uma parábola, Benjamin redimensiona o próprio acontecimento, dando a ele um outro sentido. Assim ele narra:

Em nossos livros de leitura havia a parábola de um velho que no momento da morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está o ouro, mas no trabalho.³⁸

Esse relato traz consigo, de forma loquaz, uma multiplicidade de aspectos acerca da experiência, como por exemplo, a autoridade da tradição manifesta na velhice – a autoridade de um saber atemporal, passível de ser transmitido de geração em geração. Há, nesse breve conto, como afirma Benjamin, a transmissão de uma experiência, de um saber que é invocado, de modo indireto, por intermédio de uma narrativa que ilustra, que cristaliza numa imagem um valor – no caso mencionado, que o verdadeiro tesouro se encontra através do trabalho. Esta “mensagem” implícita no corpo do texto prescreve algo, servindo, portanto, como conselho, sugestão. O aconselhamento é, naturalmente, uma das formas através da qual a experiência se perfaz. No ensaio sobre Nicolai Leskov, esses aspectos – a transmissão, a tradição, o aconselhamento, entre outros – serão analisados de maneira categórica.

Experiência e Pobreza constitui certamente um expressivo manancial de perguntas sobre a experiência, visto, evidentemente, sob a ótica de seu declínio, de seu empobrecimento; essas perguntas serão solucionadas, de maneira gradativa, nos ensaios

³⁷ Como indica Peter Osborne, a fábula é forma narrativa arcaica, “*tão perdida para a história, quanto a doutrina da tradição mística, cuja perda ela é chamada a expressar*”. Osborne, *Vitórias de pequena escala, derrotas de grande escala*, p.91. No ensaio sobre Nicolai Leskov Benjamin detecta o processo de degradação da experiência a partir do surgimento e predomínio de novas formas narrativas na era moderna, tais como o romance burguês e a informação jornalística.

³⁸ Benjamin, Walter. *Experiência e Pobreza*. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política*, p.114.

sobre Proust, Leskov e Baudelaire. Os aspectos visados por esse ensaio condensam os temas de que se ocupará Benjamin nos estudos dos autores mencionados. O ensaio sobre Leskov apresenta, assim, o aspecto transmissível da experiência, além das formas narrativas próprias da vivência e da experiência, o de Proust a memória e o de Baudelaire a incompatibilidade da experiência (moderna) com sua forma narrativa (a lírica). Em outras palavras, Baudelaire deu à vivência (*Erlebnis*) a aparência de uma experiência (*Erfahrung*), via forma narrativa.³⁹ A segmentação desses aspectos em Benjamin, nos ensaios a respeito desses autores, não corresponde de maneira alguma ao isolamento dos tópicos para ou em cada um deles, pelo contrário, é apenas um ponto de partida por intermédio do qual se pode delimitar o campo de investigação, ou seja, pesquisar o conceito de experiência através de blocos argumentativos bem definidos. De qualquer forma, em todos eles Benjamin discute o valor da própria cultura (moderna) que não se vincula à tradição, questionando por isso mesmo a validade dos saberes dessa cultura e, portanto, de sua ciência.

³⁹ Osborne, *Vitórias de pequena escala, derrotas de grande escala*, p.95.

ORIGEM, HISTÓRIA E LINGUAGEM

O “agora” benjaminiano é, como define Olgária Matos, o “*absolutamente presente*” que cristalizaria, como em uma *mônada*, não só o presente, o futuro e o passado, mas, também, a explosão, o choque, a interrupção do curso do mundo.⁴⁰ A origem (*Ursprung*) é precisamente o conceito que melhor sintetiza esta idéia do salto que faz surgir o passado no presente. Ela restaura ao mesmo tempo o sentido latente do passado no presente, descortinando-o, e, de maneira diferente, aduz para a emergência do diferente, do novo. Sobre essa questão concorrem duas vias de interpretação, uma que parte do ponto de vista material da história e outra do espiritual, da linguagem propriamente dita. A origem é concebida, assim, e respectivamente, sob a forma de uma interrupção histórica, e como doação imediata e plena do real, como “língua adâmica”. Vejamos, primeiramente, a interpretação mais corrente da noção de origem, a histórica.

“A origem, apesar de ser uma categoria totalmente histórica, não tem nada que ver com a gênese. O termo *origem* não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado”.⁴¹

Assim define Benjamin, em seu livro sobre o drama barroco alemão, a origem (*Ursprung*). Como se pode observar, Benjamin situa a origem na história, mas ela própria não é história. A origem é um “entre-lugar” do tempo e do espaço, ausência e presença simultaneamente, *dimensão* viva da história por intermédio da qual ela se revela em sua plenitude; refere-se, por conseguinte, ao mesmo tempo e do mesmo modo, àquilo que a precedeu e que a sucedeu, sua pré e pós-história. Não é da gênese que se trata a origem,

⁴⁰ Matos, *Arcanos do inteiramente outro*, p.53. A análise de Olgária Matos busca, fundamentalmente, determinar a correlação que as categorias benjaminianas da história mantêm com as de Hegel e de Aristóteles. Segundo a autora, a noção de *instante* que deriva da noção aristotélica do termo, assim como a de *agora*, de Hegel, se condensam na concepção monadológica do agora de Benjamin. Matos, *Op.cit.*, pp.52-53.

⁴¹ Benjamin, *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 67-68. As citações referentes a esta obra serão abreviadas como *Origem*.

mas de uma “fonte” inesgotável de (possibilidade de) história, é menos um ponto zero do tempo, do qual se originariam supostamente os fenômenos, que a interrupção criativa do fluxo que constituiria a história, seu *continuum*.

A origem cinde com essa ordem e funda uma outra temporalidade, dando aos fatos uma pré e uma pós-história. É mais um contra-movimento, um influxo, que propriamente um lugar. Dito de outra maneira, “*não é o início imaculado da história, mas sim, a figura temporal de sua redenção*”.⁴² A origem está no tempo, faz parte do tempo, ela não preexiste à história, mas inscreve nela e por intermédio dela “*a recordação e a promessa de um tempo redimido*”.⁴³ A origem consiste, portanto, em uma concentração histórica, cuja densidade restaura, por um lado, o único, e, por outro, reproduz o recorrente.

A origem engloba a história em sua totalidade; sendo assim, indica, também, a sua falta e a impossibilidade de sua realização.⁴⁴ É a origem que determina a forma como a idéia se confronta com o mundo dos fenômenos, de tal maneira a fazer dela, da idéia, a representação total dos mesmos. É por isso também que Benjamin considera ser a idéia uma mônada. Só a mônada pode comportar, ao mesmo tempo, “*a concretude histórica do mundo e a inteligibilidade da idéia*”.⁴⁵ Nessa imagem e não em um conceito é que pode ser a totalidade da idéia preservada na singularidade dos fatos. O conceito, ao pretender captar a unidade de um fenômeno, retira dele seu caráter singular e não-idêntico, isto é, sua essência. Benjamin visa, entretanto, como veremos a seguir, redimensionar o conceito, dar a ele uma abrangência maior que aquela prevista por uma concepção instrumental de linguagem. Ademais, a idéia preserva, sob a forma de uma mônada, o todo que se apresenta à sua contemplação, ela é *imago mundi*, imagem abreviada do mundo, nesse sentido, apreende tanto a pré quanto a pós-história da idéia, exatamente o “*algo que emerge do vir-a-ser e da extinção*” e que constitui, basicamente, sua *história natural*.

“O que está abrangido pela idéia da origem tem na história apenas um conteúdo, e não mais um acontecer que pudesse afetá-lo. Sua história é interna, e não deve ser entendida como algo de infinito, e sim como algo relacionado com o essencial, cuja pré e pós-história ela permite conhecer. A pré e a pós-história de tais essências, testemunhando que elas foram salvas ou reunidas no recinto das idéias, não são história pura, e sim história natural. A vida das obras e formas, que somente com essa proteção

⁴² Gagnebin, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999, p.16.

⁴³ Isso não quer dizer, todavia, que a origem se relacione “*a um aquém mítico ou a um além utópico que deveria ser reencontrado apesar do tempo e apesar da história*”, não, de modo algum, pois é “*no confronto com a história que origem, restauração e salvação encontram seu sentido*”. Gagnebin, *Op. cit.*, p.19.

⁴⁴ Gagnebin, *História e Narração em Walter Benjamin*, p.14.

⁴⁵ Muricy, *Alegorias da Dialética*, p.148.

pode desdobrar-se com clareza, não-contaminada pela vida dos homens, é uma vida natural”.⁴⁶

Para Benjamin, as obras e as formas não têm como os homens uma vida histórica, e sim natural. Isto significa dizer que o que “*está abrangido pela idéia da origem*” constitui uma peça singular, única e bruta, irreduzível à sucessão histórica.⁴⁷ Tais considerações permitem determinar porque Benjamin se opõe à noção de história como desenvolvimento. A “*história pura*” ou “*história dos fatos*” é sempre exterior àquilo de que trata, ela capta o acontecimento em sua imediatidade empírica a partir de categorias previamente estabelecidas. Sob a forma do conceito – entendido não como agrupamento, mas como ato dêitico – a história pura isola o acontecimento histórico, tornando-o reconhecível apenas como unidade; o conceito investe o fenômeno histórico de uma falsa universalidade, via abstração. A história natural, em contrapartida, como história interna e específica dos acontecimentos, consiste no reconhecimento daquilo que nos fenômenos históricos permanece inalterado, sua representação objetiva, a idéia; nela o conceito resulta da restauração da percepção originária da palavra, a *palavra pura*. A idéia, sob a forma dessa palavra, “*absorve a série das manifestações históricas (...) não para construir uma unidade a partir delas (...) ou para delas derivar algo de comum*”⁴⁸ mas sim como prova de autenticidade dessas manifestações, dada pela revelação de seu ser como origem. Isso explica porque Benjamin intui ser a filosofia a ciência da origem, cuja tarefa seria a de “*observar o vir-a-ser dos fenômenos em seu ser*”.⁴⁹

Benjamin encara os fenômenos históricos a partir da história natural: isso significa dizer que a história é compreendida sob o ponto de vista da imagem e não do conceito propriamente dito. A história natural, como *mortificação* do mundo das coisas, apresenta os fenômenos históricos como peças singulares e irreduzíveis, semelhantes às de um museu.⁵⁰ Para cada uma delas corresponde um universo de sentido único, que não se confunde com os demais. A imagem captura em sua imobilidade o movimento do “*vir-a-ser dos fenômenos em seu ser*”, ela contempla a plenitude da história desse ser, sua pré e pós-história, preservando-o, assim, do esquecimento e da destruição.⁵¹ Por sua configuração, a imagem contém a dimensão material, sensível da idéia. Essa dimensão consiste no estético. O

⁴⁶ Benjamin, *Origem*, p.69.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Idem, Ibidem*, p.68.

⁴⁹ *Idem, Idem*, p.69.

⁵⁰ Gagnebin, *História e Narração em Walter Benjamin*, p.10.

⁵¹ *Ibidem*.

estético possibilita, para Benjamin, a coexistência da idéia no fenômeno e desse naquela. A revelação da verdade se dá exatamente por um estímulo dessa natureza. É isso o que o filósofo da aura identifica nas *Teses*: é sempre numa imagem, fulgurante, luminosa e veloz, que o passado se deixa fixar e ser reconhecido. É como restauração da essência dessa imagem que a origem se define. A reminiscência, por sua vez, cumpre esta tarefa: ela recupera a percepção *original* do passado, sua idéia, por intermédio de uma imagem que não o apresenta de modo idêntico a si mesmo, fechado, mas aberto e potencial.

A história natural abrange o inacabamento do passado, sua pós-história; ele é justamente a condição de possibilidade da própria origem. O inacabamento do passado corresponde à abertura do presente sobre o futuro, ele é constitutivo. A história natural não nega o tempo, assim como não subtrai dos acontecimentos o seu tempo, concebe-os, apenas, sob o ponto de vista da natureza, alegoricamente. De acordo com Benjamin, a *“palavra história está gravada, com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza”*; diz ainda que *“a natureza em que se imprime a imagem do fluxo histórico é a natureza decaída”*.⁵² Susan Buck-Morss reconstrói essa noção de história como natureza dizendo que

[...] a idéia da ‘história natural’ (*Naturgeschichte*) proporciona imagens críticas da história moderna como pré-história – meramente natural, ainda não história no autêntico sentido humano. (...) Na imagem do fóssil, Benjamin também captura o processo de decadência natural que indica a sobrevivência da história passada dentro do passado [...].⁵³

A autora constata, sob a forma de um trocadilho, a dialética entre história e natureza no pensamento benjaminiano sobre a origem. Se a natureza da história se exprime na imagem de um *fóssil*, num objeto morto, petrificado, esvaziado de seu aspecto original, a imagem que melhor caracterizaria a história da natureza seria a da *ruína*. *“A transitoriedade histórica (a ruína) é o emblema da natureza em decadência”*.⁵⁴ Vale sublinhar, por fim, que somente a história natural pode representar adequadamente o fenômeno histórico, pois somente ela salvaguarda o *“particular através da leitura da verdade universal contida nele”*.⁵⁵

⁵² Benjamin, *Origem*, p.201-202.

⁵³ Buck-Morss, *Dialética do Olhar*, p.201.

⁵⁴ *Idem*, p.202. Uma das mais célebres passagens do texto sobre o Drama Barroco Alemão expõe justamente este aspecto da história, sua *facies hippocratica*. *“A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não, numa caveira. E porque não existe, nela, nenhuma liberdade simbólica de expressão, nenhuma harmonia clássica da forma, em suma, nada de humano, essa figura, de todas a mais sujeita à natureza, exprime, não somente a existência humana em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo”*. Benjamin, *Origem*, p.188.

⁵⁵ Tiburi, *Metamorfoses do Conceito: ética e dialética negativa em Theodor Adorno*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005, p. 166.

Benjamin visa “*salvar os fenômenos*”, ele crê que cada acontecimento traz consigo uma força redentora, singular. Para tanto, necessita remetê-los à sua história natural a fim de que com isso possam eles formar uma *constelação*. Sob a forma da constelação os fenômenos agrupam-se em torno de uma *idéia*, revelando, por intermédio do *conceito* – enquanto agrupamento dos extremos – a sua essência.

Em Benjamin, não são os fatos “puros” que determinam os acontecimentos, mas a sua “*condição perfeita e estática, [sua] essência*”.⁵⁶ Isso é, a *idéia*. Cada fenômeno constitui enquanto representação de uma *idéia*, um universo próprio, singular, que se relaciona com os outros fenômenos como “*as constelações com as estrelas*”⁵⁷, pois somente por intermédio do estabelecimento de uma *constelação* é que os fenômenos históricos podem ser salvos. Segundo Jeanne Marie Gagnebin, a constelação é um “*traçado comum*” que permite com que os acontecimentos sejam devidamente nomeados e, por conseguinte, tornados legíveis e identificáveis.⁵⁸ Desse re-conhecimento depende a salvação da história, a revelação de seu significado real e verdadeiro.

Para que se possa revelar o conteúdo de verdade dos fenômenos históricos, sua natureza, é necessário, primeiramente, compreender a relação que os fenômenos mantêm, por um lado, com as *idéias* e, por outro, com o *conceito*. Para Benjamin, é função do *conceito* apresentar o universal da *idéia* na singularidade do fenômeno. O *conceito* restaura a armadura teórica que constitui fundamentalmente os fenômenos. Para tanto, o *conceito* deve dissolver “*as coisas em seus elementos constitutivos*”,⁵⁹ possibilitando, assim, aos fenômenos, participar da unidade autêntica da verdade.

Em Benjamin, o *conceito* é redimensionado: ele se torna o mediador que articula o fenômeno singular à *idéia* universal. É necessário ressaltar, todavia, que o *conceito* não é universal, as *idéias* é que o são. A *idéia* representada no *conceito* é, ao mesmo tempo, o sinal de redenção dos fenômenos e o coroamento de sua determinação objetiva. O *conceito* atualiza sempre a *idéia* nele contida. Para Benjamin, é no *conceito* que podem os fenômenos dar-se à contemplação da verdade, desde que associados às *idéias*. O filósofo da aura enfatiza, porém, que, ainda que as *idéias* sejam o ordenamento objetivo e virtual dos

⁵⁶ Benjamin, *Origem*, p.69.

⁵⁷ *Idem*, p.56.

⁵⁸ Conforme Jeanne Marie Gagnebin, “*os fenômenos históricos só serão verdadeiramente salvos quando formarem uma constelação, tais estrelas, perdidas na imensidão do céu, só recebem um nome quando um traçado comum as reúne*”. Gagnebin, *História e Narração em Walter Benjamin*, p.15.

⁵⁹ Benjamin, *Origem*, p.56.

fenômenos, nem por isso esses se incorporam àquelas.⁶⁰ A universalidade da idéia depende, pois, de sua autonomia frente aos fenômenos, assim como estes só adquirem validade quando referidos às idéias. A linguagem constitui exatamente esse domínio. Sob a forma não-intencional do nome, “o elemento simbólico presente na essência da palavra”, a idéia se dá à contemplação filosófica ao mesmo tempo em que exige dessa, enquanto sua representação, a recuperação da percepção que lhe seria original.⁶¹ O *nome*, por sua vez, sinaliza justamente para a restauração do sentido original da palavra, à harmonia primeira entre essa e as coisas.

“Como a filosofia não pode ter a arrogância de falar no tom da revelação, essa tarefa só pode cumprir-se pela reminiscência, voltada, retrospectivamente, para a percepção original. (...) Somente não se trata de uma atualização visual das imagens, mas de um processo em que na contemplação filosófica a idéia se libera, enquanto palavra, do âmagô da realidade, reivindicando de novo seus direitos de nomeação”.⁶²

A filosofia não tem, evidentemente, o mesmo alcance da religião, pois ela apenas circunscreve conteúdos que podem ser *expressos* na linguagem. A religião, em contrapartida, impõe-se como o domínio do “*sem-expressão*”: ela comporta o Ser inexprimível, Absoluto, que se declara no nome e se expressa como revelação.⁶³ Essas últimas considerações permitem situar, de maneira análoga, o problema da origem, sob o ponto de vista da linguagem e, portanto, do espiritual. A palavra é, para Benjamin, a configuração material da própria idéia, ela trata muito mais da expressão imediata e completa de uma essência espiritual do que propriamente da transmissão de conteúdos verbais.⁶⁴ É exatamente este o sentido da *palavra*, presente no *nome*, que deve a filosofia, enquanto representação das idéias, recuperar.

É no horizonte de um texto de 1916, intitulado *Sobre a Linguagem em Geral e a Linguagem dos Homens*, que Benjamin situa, precisamente, essas noções. Para Benjamin, a linguagem (humana) se orienta pela comunicação dos conteúdos espirituais, *nos* e *dos*

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Benjamin, *Origem*, pp.58-59.

⁶² *Idem*, p.59.

⁶³ Benjamin, Walter. Sobre el lenguaje en general e sobre el lenguaje de los hombres. In: _____. *Angelus Novus*. Barcelona: Editorial Sur: Edhasa, 1971, p.153.

⁶⁴ Como veremos a seguir, essa noção de palavra enquanto configuração e não como meio encontra no texto *Sobre a Linguagem em Geral e a Linguagem dos Homens* uma análise mais aprofundada.

objetos históricos (a arte, a política e a religião).⁶⁵ Por força de um modo de percepção puramente empírico, profano, a palavra acabou se deteriorando, tornando-se, por conseguinte, mais um fragmento isolado da linguagem, distanciado e alheio às coisas, do que propriamente o laço, o liame dessas em relação às idéias, ao Absoluto. Em Benjamin, a linguagem pertence ao âmbito da teologia.

Para o autor das *Teses*, a linguagem é, na verdade, a manifestação pura e imediata de uma essência espiritual. Ele distingue, por isso mesmo, duas dimensões: uma simbólica e outra instrumental. A dimensão simbólica compreende – como exposta no *Drama Barroco* – a linguagem adâmica dos nomes, *ato* por intermédio do qual mantém o homem relação com o transcendente – haja posto que nela se confirmaria ainda a “*condição paradisíaca e primordial*” da palavra, ou seja, o sinal de sua transparência e força criadora.⁶⁶ O nome remete ao puro conhecimento imediato das coisas; nele a palavra revela-se mágica, criadora, doação imediata e plena do real.⁶⁷

Num lado oposto, Benjamin aponta para a dimensão instrumental da linguagem, profana, que descaracterizou completamente a mesma ao reduzi-la a um mero aparato lingüístico, ou seja, aos signos, ao concebê-la apenas como um *meio* de *transmissão* de conteúdos, como objeto do conhecimento, como língua. A palavra *comunica* algo, nisso consiste precisamente a sua ruína, o seu pecado original. No plano lingüístico isso corresponde, como observa Jeanne Marie Gagnebin, a uma espécie de sobredesignação (*Überbenennung*), na qual a linguagem, por ser tributária de signos arbitrários, perde-se nos meandros de uma significação infinita; ou seja, corresponde a “*uma mediação infinita do conhecimento que nunca chega a seu fim*”.⁶⁸

A *queda* da linguagem remete a este exato momento em que a palavra se alçou a juízo, renunciando, por sua vez, à sua condição paradisíaca, do conhecimento imediato e absoluto de todas as coisas e de Deus.⁶⁹ No caso da palavra humana, original será apenas o vínculo que constitui a palavra em relação à linguagem como expressão de uma essência

⁶⁵ Por conteúdo espiritual Benjamin entende a essência lingüística do Ser, tanto do homem quanto das coisas – as idéias. Nota, ainda, que “*toda comunicação de conteúdos espirituais é [essencialmente] linguagem*”. Benjamin, *Sobre el lenguaje en general e sobre el lenguaje de los hombres*, p.145.

⁶⁶ Benjamin, *Origem*, p.59.

⁶⁷ Muricy, *Alegorias da Dialética*, p.105.

⁶⁸ Gagnebin, *História e Narração em Walter Benjamin*, p.18.

⁶⁹ Benjamin alude aqui exatamente ao texto bíblico da expulsão de Adão e Eva do Paraíso no Gênesis. “*O saber do bem e do mal abandona o nome, é um conhecimento extrínseco, a imitação improdutiva do verbo criador. O nome sai de si mesmo neste conhecimento: o pecado original é o ato de nascimento da palavra humana, na qual o nome não vive mais intacto...*”. Benjamin, *Sobre el lenguaje en general e sobre el lenguaje de los hombres*, p.160.

espiritual, como busca pelo caráter originário que a fundamenta, o nome. A arte, por exemplo, atesta justamente essa condição: ela alude, enquanto linguagem material, a um universo simbólico, ao nome. Nela, a multiplicidade da língua, de sua expressão material – poesia, escultura, pintura – converge sempre para o nome; ela se despotencializa a fim de buscar restaurar e reproduzir a ordem primordial das coisas, a sua essência espiritual.

O mito babélico significa, por sua vez, a queda da linguagem não como a transformação de uma língua única em multiplicidade lingüística, “*mas a transformação da diversidade concordante e harmoniosa das diferentes línguas em uma pluralidade discordante e incompreensível*”.⁷⁰

A expulsão do paraíso parece constituir, de maneira geral, o acontecimento determinante, no pensamento benjaminiano, de toda a sorte de incorreções da existência humana enquanto tal nas esferas lingüística, estética e política. Insuflado por Satã, o homem foi tentado a questionar a perfeição de Deus, e sucumbiu. Pela promessa do conhecimento ele acreditou poder alcançar não só o domínio espiritual absoluto, sem Deus, como também o da liberdade – na investigação do proibido – e da autonomia, mascarada por uma falsa sensação de auto-suficiência. É evidente que tudo isso se revelou, em seu tempo, ilusório.⁷¹

“O modo de existência mais autêntico do Mal é o saber, e não a ação. Em conseqüência, a tentação física concebida em termos, meramente sensoriais, como a luxúria, a gula e a preguiça, não constitui um fundamento final e preciso. Esse reside, ao contrário, na imagem de uma espiritualidade absoluta, isto é, sem Deus, associada à matéria como sua contrapartida, e que só no mal pode ser experimentada concretamente”.⁷²

Do saber resulta a queda: ele é sempre saber do mal, diabólico, primeiro e único possível.⁷³ A matriz do saber é material e, portanto, sujeita à destruição. O começo da história humana e de Deus coincide, assim, com a do conhecimento, ela se deve exatamente a essa queda dolorosa que invade o pensamento e determina a linguagem pelo transitório.⁷⁴ Esta constituição finita do saber é, por isso mesmo, necessária. Como salienta Jeanne Marie

⁷⁰ Gagnebin, *História e Narração em Walter Benjamin*, p.28.

⁷¹ Benjamin, *Origem*, p.253.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ A serpente representa Satã, que oferece ao ser humano a possibilidade do conhecimento. O conhecimento é diabólico porque ele rompe, divide, separa o homem de Deus. Aqui, novamente, vemos representada a queda como a confusão das línguas, divisão do saber, dispersão infinita no individual.

⁷⁴ O homem foi historicizado e condenado, por sua vez, à finitude – de sua constituição física e lingüística. Por isso Benjamin diz ser a história a escrita do desastre. Nela não se evidencia mais uma ordem absoluta da natureza, mas a relativização dessa em função da história, e vice-versa. Como afirma Olgária Matos, a naturalização da história é sua “barroquização”. Matos, Olgária C.F. *O Iluminismo Visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1999, p.28-30.

Gagnebin, “a história de Deus (...) começa com o espedaçar de sua presença e com o desvio obrigatório do Exílio, que é ao mesmo tempo a única possibilidade de criação”.⁷⁵

Assim sendo, da queda sucede a ruptura dos homens com a unidade, o Absoluto. O conhecimento mediado das coisas constitui, fundamentalmente, o mal supremo, pois do juízo decorre a divergência sobre os significados e conseqüentemente sua indeterminação, ele revela a vacuidade de todo subjetivo. A linguagem humana atesta, por essa razão, a condição precária do conhecimento, que desde a sua gênese representa dispersão e parcialidade. Esse estilhaçamento do sentido absoluto faz com que a linguagem não possa mais assegurar um sentido último e definitivo das coisas, pois ela se encontra sujeita ao sem-fundo da significação, à arbitrariedade dos signos.⁷⁶ Como se sabe, a linguagem humana sinaliza para a queda. Mesmo assim ela é a única via possível de redenção da ordem material, histórica, quando defrontada, evidentemente, com o transcendental. Isso explica porque a teologia sedimenta a filosofia benjaminiana da linguagem, ela permite recuperar o sentido pleno e absoluto de uma experiência da/na linguagem que não se deixa simplificar por categorias meramente cognitivas do conhecimento. Nisso consiste a tarefa messiânica da linguagem como recuperação da ordem originária do mundo das coisas, o ajuntamento e reunião dos cacos da história em vista de sua origem (*Ursprung*).

Com efeito, a *palavra* escapa ao uso estritamente social da língua. Benjamin faz prevalecer o poético sobre o discursivo, pois considera que o uso apenas instrumental da palavra aniquilaria a força da própria ação que a fundamentaria. Ao ser reduzida à sua função meramente comunicativa, a palavra perde seu poder divino, qual seja, o de

⁷⁵ Nessa passagem, a comentadora alude a um duplo movimento dissociativo entre Deus e os homens em seu estado primordial, a do Exílio como mencionado e a do despedaçamento originário de Deus, representado na teologia judaica pela Schebira. “A luz divina que emana do criador é tão forte que as criaturas, semelhantes à frágeis recipientes de argila, não conseguem retê-la e quebram. Esta quebra dos vasos ou Schebira está na fonte desta des-ordem originária da qual sofre o mundo, deste estilhaçamento, desta dispersão universal à qual somente a recolha messiânica porá fim”. Isso permite redimensionar o próprio estatuto do fragmento, da ruína, na obra de Walter Benjamin. Sob esta perspectiva é possível afirmar que o fragmento constitui no pensamento benjaminiano uma reflexão filosófica de dimensão cósmica, de ascendência milenar, marcada pela escatologia. Gagnebin, *História e Narração em Walter Benjamin*, p.26.

⁷⁶ No prefácio ao Drama Barroco, Benjamin já havia distinguido o saber da verdade (doutrina) do saber do conhecimento (sistema). Nele, o filósofo alemão afirma que se a filosofia pretende se afirmar como representação da verdade ela não pode se restringir ou se reduzir a um mero objeto do conhecimento. O saber da verdade não é objeto de posse. Assim sendo, a filosofia deve, por intermédio de uma escrita “alternativa”, a do ensaio esotérico, se distanciar tanto quanto possível da ação judicativa do pensamento – que uma concepção de linguagem profana instaurou – a fim de alcançar o estatuto de verdade dos objetos sobre os quais se debruça. Em outras palavras, a filosofia diz mais respeito a uma ação reflexiva que se dá como imersão no objeto, como tentativa de reconhecimento da natureza desse objeto enquanto essência espiritual, ser da idéia, substancial, do que da mera definição de conceitos, de abstração formal dos fenômenos.

nomeação do mundo das coisas. É somente sob essa acepção que pode a palavra humana se assemelhar à divina.

A linguagem encerra a *expressão* de uma essência espiritual; ela é, portanto, *essencialmente expressão*. O nome constitui exatamente esta esfera por intermédio da qual o Ser da idéia se apresenta, se manifesta e se comunica.⁷⁷ O nome, enquanto dimensão simbólica da palavra, não transmite nada senão a sua própria essência espiritual, ou seja, ele traduz o que se imprime na língua, livre de qualquer intenção ou causalidade. A palavra divina se mantém sempre pura, intocada: ela é sempre a “expressão” imediata do “*sem-expressão*”. “*O que num ser espiritual é comunicável é sua linguagem*”.⁷⁸ Para Benjamin, o modo de dizer o Ser é o próprio Ser.

“A comunicação mediante a palavra constitui somente um caso em particular, o da linguagem humana. (...) Não há acontecimento ou coisa na natureza animada ou inanimada que não participe de alguma forma da língua, pois é essencial a toda coisa comunicar seu próprio sentido espiritual”.⁷⁹

Também as coisas, enquanto compostas de idéias, possuem uma essência lingüística e, portanto, espiritual.⁸⁰ No entanto, a elas não é dado, como ao homem, o poder de nomeação da palavra. Pela ação de nomear o homem se comunica com Deus. O homem constitui a única essência lingüística capaz de nomear a si própria e a todas as outras. A essência lingüística das coisas é muda. Como indica Kátia Muricy, “*os homens salvam as coisas desta mudez ao nomeá-las; o filósofo tem por tarefa salvar a arte e a poesia, livrando-as do elemento coisal, recuperando a sua essência espiritual no domínio da pura linguagem*”.⁸¹

Sob essa acepção a palavra se torna o invólucro do Ser, a forma laica do divino, que traz da potência o ato. Como ato nominativo, a palavra se faz Ser entre aqueles cuja lógica de ação está intimamente relacionada com a sua tradição, ou seja, com o conjunto de gestos, sentimentos e ações que configurariam as formas de expressão individual em uma

⁷⁷ Esses termos não redundam em sentido: revelam, na verdade, a amplitude da palavra que Benjamin visa restaurar.

⁷⁸ Benjamin, *Sobre el lenguaje en general e sobre el lenguaje de los hombres*, p.147.

⁷⁹ *Idem*, p.145.

⁸⁰ A essência espiritual não se confunde com a lingüística. Benjamin observa que “*o ser espiritual se identifica com o lingüístico somente enquanto é comunicável. O que num ser espiritual é comunicável é seu ser lingüístico. A linguagem comunica, portanto, o ser lingüístico das coisas*”. Esta equiparação constitui o laço que une a filosofia da linguagem à filosofia da religião. Benjamin, *Sobre el lenguaje en general e sobre el lenguaje de los hombres*, p.152.

⁸¹ Muricy, *Alegorias da Dialética*, p.104.

rede de significantes coletivos. A palavra circunscrita pela tradição é sempre um *gesto* substancial.

A filosofia, sob a forma do *ensaio esotérico* – como veremos adiante –, *busca* reproduzir esse gesto ao restaurar o elemento *originário* presente na essência da palavra. Por meio desse elemento, a palavra instaura um tempo perene e eficaz, potencializado, momento em que *relampeja* num só instante a realidade mais plena e imponderável.

O tempo da palavra é sagrado: ele organiza e atualiza o mundo, ele é um dentro do tempo que não se confunde com a duração temporal do homem profano – homogênea e vazia – mas o precede, reenviando-o sempre para um tempo primordial, para a origem. Esse é precisamente o laço do pensamento que une, em Benjamin, a religião à política, o mundo sagrado ao mundo profano.

Isso corresponde, sob o ponto de vista filosófico, à restauração do caráter originário (*Ursprung*) dos fenômenos históricos. Para Benjamin, um momento recordado não tem limites nem no tempo e nem no espaço, pois ele é a chave que abre o presente, o passado e o futuro, ele *“fornece à idéia a visão da totalidade”*.⁸²

Não obstante, tais considerações permitem repensar o próprio projeto das *Teses*, demultiplicar, por assim dizer, o seu sentido. As *Teses sobre o conceito de história* não constituem apenas a proposição de um novo conceito de história, mas também, e de igual modo, da instauração de uma nova história para o conceito. Isso passa, como já mencionado, pela linguagem; em sentido estrito, pelo modo de exposição da verdade. Benjamin situa a verdade na história pela linguagem.

“A verdade é uma essência não intencional, formada por idéias. (...) como algo de ideal, o Ser da verdade é distinto do modo de ser das aparências. A estrutura da verdade requer uma essência que pela ausência de intenção se assemelha à das coisas, mas lhes é superior pela permanência. A verdade não é uma intenção, que encontrasse sua determinação através da empiria, e sim a força que determina a essência dessa empiria”.⁸³

Por verdade, o filósofo da aura compreende a unidade integral, a determinação direta e imediata do ser; ela nunca é um objeto que se possa captar, possuir, mas tão somente, representar. A verdade não é objeto de saber, mas de contemplação. Como ser indefinível, a verdade é aberta na sua essência lingüística e sempre não-intencional, necessitando, portanto, que o modo de sua *apresentação* se lhe assemelhe. O ensaio filosófico constitui

⁸² Benjamin, *Origem*, p.69.

⁸³ *Idem*, p.58.

justamente a forma lingüística por intermédio da qual a verdade é exposta em toda a sua plenitude. A filosofia, enquanto representação das idéias, e não como guia para o conhecimento, deve, necessariamente, ser fiel a essa forma.

Sob o ponto de vista metodológico, o ensaio permite condensar toda a tensão dialética que se acumula nos *extremos* do pensamento filosófico; ele não se restringe a uma única disciplina. Há, no ensaio, uma maior flexibilidade associativa: ele entrelaça as mais diversas reflexões (disciplinas), deixando visível, ao mesmo tempo, as suas limitações e o não esgotamento do objeto de seu estudo. Somente sob a forma do ensaio pode a filosofia relacionar arte, política e religião simultaneamente. A obra de Benjamin isso comprova.

O ensaio renuncia, tal como a verdade, à intenção. Disso resulta o método como caminho indireto, desvio, que contrasta com o movimento uniforme e sem fissuras do método científico. O ensaio se *“deixa guiar pelo pressuposto de que os elementos aparentemente difusos e heterogêneos vão acabar se unindo nos conceitos adequados, como partes integrantes de uma síntese”*.⁸⁴ Como forma de expressão literária, o ensaio considera *“um mesmo objeto nos vários estratos de sua significação”*⁸⁵; ele adentra profundamente em seus meandros, restituindo, por intermédio desse gesto, a totalidade do objeto, visão completa e imparcial. *“Incansável, o pensamento retorna sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas”*.⁸⁶

“Na verdadeira contemplação (...) o abandono dos processos dedutivos se associa com um permanente retorno aos fenômenos, cada vez mais abrangente e mais intenso, graças ao qual eles em nenhum momento correm o risco de permanecer meros objetos de um assombro difuso, contanto que sua representação seja ao mesmo tempo a das idéias, pois com isso eles se salvam em sua particularidade”.⁸⁷

Entrementes, a noção de interrupção da história, a origem, é por isso mesmo construtiva: é ela que estabelece a possibilidade de escrita de uma *nova* história. A origem é, como salienta Kátia Muricy, *“restauração, renovação da força da linguagem na história”*.⁸⁸ Vale sublinhar, ainda, que esta ação construtiva demanda de igual modo uma ação destrutiva. Não se deve perder de vista, pois, que o novo conceito de história em Benjamin

⁸⁴ Benjamin, *Origem*, p.82.

⁸⁵ *Idem*, p.50.

⁸⁶ *Ibidem*, *Idem*.

⁸⁷ Benjamin, *Origem*, p.67.

⁸⁸ Muricy, *Alegorias da Dialética*, p.148.

se origina primordialmente sobre os escombros do passado, sobre as ruínas. Benjamin afirma por isso que a forma de expressão da história deve ser necessariamente alegórica.

À dinâmica da origem deve corresponder a escrita da história, via materialismo. Isto implica compreender a história sob o ponto de vista de sua descontinuidade, do efêmero, do transitório, pois, cada fenômeno histórico é diferente em relação aos outros e não pode, por sua vez, ser configurado da mesma maneira.

BARROCO, SÍMBOLO E ALEGORIA

É no Barroco que Benjamin irá encontrar a “estrutura” por intermédio da qual a história (moderna) se vê representada adequadamente, qual seja, na alegoria. A alegoria representa em Benjamin uma forma de expressão e não apenas um modo de ilustração – como teria definido uma filosofia da arte influenciada pela tradição clássica.⁸⁹ O livro *Origem do Drama Barroco Alemão* consiste justamente na teoria deste modo de expressão, de sua apresentação como método, diga-se de passagem, não apenas do Barroco – enquanto gênero artístico – mas do próprio pensamento benjaminiano. Sem dúvida alguma é a idéia do Barroco a referência de maior impacto sobre seus estudos subseqüentes, até mesmo – e, sobretudo – da modernidade em Baudelaire. Vejamos porque.

Benjamin parte de uma crítica estilística do Barroco, isto é, da forma sob o contexto de seu desenvolvimento histórico–filosófico, para dele retirar sua filosofia da história e da linguagem. A teoria da alegoria no “filósofo da aura” constitui certamente mais que uma categoria chave para o entendimento do Barroco. Sua formulação busca compreender a alegoria enquanto categoria estética, pois entende que somente ela seja de fato capaz de compreender adequadamente a atualidade dos fenômenos históricos.⁹⁰ De acordo com Benjamin, o símbolo não dá conta disso, muito embora a tradição romântica diga o contrário. Benjamin pretende retificar um distorcido, inautêntico e vulgar conceito de símbolo que é determinado pela pretensão do romantismo de um saber absoluto.

O conceito autêntico de símbolo está, com efeito, “*situado na esfera da teologia, e não teria nunca irradiado na filosofia do belo essa penumbra sentimental que desde o início do romantismo tem se tornado cada vez mais densa*”.⁹¹ O autêntico conceito de símbolo concorre para a unidade do elemento sensível e do supra-sensível; nisso consiste exatamente o seu paradoxo. O abuso do romantismo decorre, por sua vez, do fato de compreender o símbolo teológico como uma simples relação entre manifestação e

⁸⁹ Benjamin, *Origem*, p.184.

⁹⁰ Muricy, *Alegorias da Dialética*, p.159.

⁹¹ Benjamin, *Origem*, p.182.

essência.⁹² Essa noção acaba por indicar apenas a impotência crítica de sua legitimação filosófica, que “*por falta de rigor dialético perde de vista o conteúdo, na análise formal, e a forma, na estética do conteúdo*”.⁹³

Benjamin retira da simbologia de Friedrich Creuzer e da concepção de símbolo e alegoria de Joseph Görres os pressupostos de sua teoria do saber alegórico. Para Creuzer, o símbolo artístico se distingue qualitativamente do religioso, do místico, pois aquele é também símbolo plástico.⁹⁴ No símbolo existe uma “*totalidade momentânea*”; nele “*o conceito baixa no mundo físico, e pode ser visto, na imagem, em si mesmo, de forma imediata*”.⁹⁵ Em outras palavras, o símbolo é a própria “*idéia em sua forma sensível, corpórea*”.⁹⁶ A alegoria, em contrapartida, seria apenas um “*conceito geral ou idéia, que dela [permaneceria] distinta*”;⁹⁷ ela consiste, para Creuzer, em uma substituição da significação e, sendo assim, estaria nela ausente o elemento momentâneo, instantâneo. Disso resulta a alegoria como significante e o símbolo como ser. Görres, de outro lado, insatisfeito com essa distinção, recoloca o problema entre símbolo e alegoria sob o ponto de vista das idéias, permitindo, por conseguinte, redimensionar o alcance de ambas as noções. De acordo com Görres, o símbolo é o signo das idéias e a alegoria a sua cópia. Como signo das idéias, o símbolo é sempre autárquico, ele permanece sempre igual a si mesmo, é irreduzível. A alegoria, como cópia das idéias, acompanha o fluxo do tempo, está, portanto, sempre em constante progressão.⁹⁸ Para Benjamin, Görres retifica o equívoco da formulação de Creuzer sobre a alegoria, que segundo ele, não teria valorizado o modo de expressão alegórico. Na posse desses dados, Benjamin define símbolo e alegoria dizendo que:

a medida temporal da experiência simbólica é o instante místico, na qual o símbolo recebe o sentido em seu interior oculto e por assim dizer, verdejante. Por outro lado, a alegoria não está livre de uma dialética correspondente, e a calma contemplativa, com que ela mergulha no abismo que separa o Ser visual e a Significação, nada tem da auto-suficiência

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Id. Ibidem*.

⁹⁴ Creuzer *apud* Benjamin, *Origem*, p.186. No símbolo plástico, “*a essência não aspira ao excessivo, mas obediente à natureza, adapta-se à sua forma, penetrando-a e animando-a. A contradição entre o infinito e o finito se dissolve porque o primeiro, autolimitando-se, se humaniza. Da purificação do pictórico, por um lado, e da renúncia voluntária ao desmedido, por outro, brota o mais belo fruto da ordem simbólica. É o símbolo dos deuses, combinação esplêndida da beleza da forma com a suprema plenitude do ser, e porque chegou à sua mais alta perfeição na escultura grega, pode ser chamado o símbolo plástico*”.

⁹⁵ Creuzer *apud* Benjamin, *Origem*, p.187.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Id. Ibidem*.

⁹⁸ Görres *apud* Benjamin, *Origem*, p.187.

desinteressada que caracteriza intenção significativa, e com a qual ela tem afinidades aparentes.⁹⁹

É dessa maneira que o autor do *Trauerspielbuch* recupera tanto o sentido último do símbolo quanto o da alegoria, que será, por sua vez, considerada por ele como a configuração de uma síntese da imaginação dialética. A alegoria adentra de modo não intencional no símbolo místico, negativo; nisso consiste precisamente a sua dialética: ela se reveste de símbolo, mas não é símbolo. O símbolo nada comunica e nada significa, ele apenas torna transparente algo que está para além de toda a expressão. A alegoria, no entanto, revela novas possibilidades de significação. É da impossibilidade de conhecimento deste fundo escuro e enigmático do símbolo – que remete a uma outra dimensão na qual se entrecruzam espaço e tempo sagrados – o lugar de onde nasce o esforço interpretativo da alegoria.

Como bem indica Jeanne Marie Gagnebin, a forma de interpretação alegórica determina, no pensamento benjaminiano, a compreensão da própria História da Salvação.¹⁰⁰ A alegoria é ao mesmo tempo o sinal da queda e a promessa de reconciliação com o Absoluto, de sua redenção. A ambigüidade que lhe seria característica repousa justamente sobre a tentativa de reconhecer no profano os vestígios do sagrado.

Essa consideração parte, sobretudo, da compreensão da dialética de que se constitui a alegoria. O conflito entre o sagrado e o profano, de uma ordem material em oposição a uma espiritual, é o pano de fundo desse modo de expressão. A antinomia entre a convenção e a expressão, na alegoria circunscrita, é, segundo Benjamin, “o correlato formal dessa dialética religiosa do conteúdo”.¹⁰¹ A própria realidade está condicionada por essa permanente antinomia. Como representação, “palco das ações”, a realidade é, como indica Buci-Glucksmann, um jogo ilusionístico, cujo tempo não é mítico, mas espectral. Na alegoria, o mundo profano é, ao mesmo tempo, exaltado e desvalorizado.¹⁰² A alegoria se funda, basicamente, sobre a depreciação do mundo aparente. O Barroco apreende esse espírito,

⁹⁹ Benjamin, *Origem*, p.187-188.

¹⁰⁰ Gagnebin, *História e Narração em Walter Benjamin*, p.32-33. Sobre essa questão, vale sublinhar, levando em consideração os textos anteriores sobre a linguagem, que a queda da condição paradisíaca da palavra impede que o símbolo regule em sua totalidade esta escrita. Na alegoria, entretanto, a palavra ascende à ordem do nome. A alegoria remete à nostalgia do paraíso perdido. Ela parte, ao contrário do símbolo, do universal (totalidade) ao particular (singularidade), ela é imanente. A alegoria permanece autêntica ao ser da idéia e ao ser lingüístico simultaneamente. Essas pequenas considerações sobre símbolo e alegoria já deixam nítida a contraposição de Benjamin à tradição romântica do símbolo.

¹⁰¹ Benjamin, *Origem*, p.197.

¹⁰² Buci-Glucksmann, Christine. *Baroque Reason: the aesthetics of modernity*. London: SAGE Publications, 1994, pp. 67-71.

esta notação do mundo como jogo de espelhos que constitui sua condição irreduzível e funcional, meditação exaustiva e interminável.

Não obstante, o livro sobre o *drama barroco* não consiste na simples “enumeração de obras” que apresentam um mesmo modo de estruturação, mas do reconhecimento de um sentimento – sua substância –, que resulta numa forma.

“O objeto da crítica filosófica é mostrar que a função da forma artística é converter em conteúdos de verdade, de caráter filosófico, os conteúdos factuais, de caráter histórico, que estão na raiz de todas as obras significativas. Essa transformação do conteúdo factual em conteúdo de verdade faz do declínio da efetividade de uma obra de arte, pela qual, década após década, seus atrativos iniciais vão se embotando, o ponto de partida para um renascimento, no qual toda beleza efêmera desaparece, e a obra se afirma enquanto ruína. Na estrutura alegórica do drama barroco sempre se destacaram essas ruínas, como elementos formais da obra de arte redimida”.¹⁰³

O Barroco é, assim, um esquema mental que se contrapõe àquele que o precede, o Renascimento.¹⁰⁴ A arte barroca se apresenta, por um lado, como o contraponto à estética do belo preconizada pelo classicismo, tomado como unidade não contraditória da beleza, e, por outro, como manifestação do espírito de uma época. A tradição clássica, de que se distingue a barroca, se caracteriza, sobretudo, por uma visão de mundo demasiadamente positiva: nela não há lugar para o ocasional e o improvisado.¹⁰⁵ A obra de arte clássica transfere a imagem da realidade para uma forma simplificada, supostamente única, integrada. Como salienta Arnold Hauser, a homogeneidade desse tipo de arte, “*era meramente uma espécie de consistência lógica, e a totalidade em suas obras nada mais do que um agregado e a soma total dos detalhes, em que os diferentes componentes ainda eram claramente reconhecíveis*”.¹⁰⁶ A arte barroca indica, em contrapartida, que uma obra de arte não é uma estrutura rígida, formal, única e delimitada. A arte barroca inscreve a história e nela se ampara; nesse sentido, deriva de uma visão de mundo fundamentalmente dinâmica. A obra de arte barroca é sempre aberta, diversa, não indicando nunca uma coisa acabada, perfeita, mas sempre o tumulto, a confusão e a morte. As ruínas e transitoriedade

¹⁰³ Benjamin, *Origem*, p.204.

¹⁰⁴ A profusão de estilos do Barroco só encontra unidade e só pode ser classificado como tal a partir do universo mental de sua formação. De acordo com Arnold Hauser, o barroco “*engloba tantas ramificações do esforço artístico, apresenta-se em formas tão diferentes de país para país e nas várias esferas de cultura, que à primeira vista parece duvidoso que seja possível reduzi-las todas a um denominador comum*”. Hauser, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.442.

¹⁰⁵ Aguiar e Silva, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1968, p. 391.

¹⁰⁶ Hauser, *História Social da Arte e da Literatura*, p.448.

da vida são os sinais da insignificância temporal da existência humana em contraposição à eternidade do divino. Se a linguagem constitui a possibilidade de redenção da ordem catastrófica do mundo, então ela deve visar necessariamente a sua destruição. A alegoria parte justamente deste imperativo.

“Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína. Sua beleza simbólica se evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino. O falso brilho da totalidade se extingue. Pois o *eidos* se apaga, o símile se dissolve, o cosmos interior se resseca. Nos *rebus* áridos, que ficam, existe uma intuição, ainda acessível ao meditativo, por confuso que ele seja”.¹⁰⁷

A fragmentação do real de que a linguagem é testemunha e prova denuncia através da alegoria a falsa totalidade dessa quando de uma escrita positiva e acabada da história.¹⁰⁸ Todavia, como afirma Benjamin, a história apresenta como sua propriedade a morte. A alegoria é, nesse sentido, a denúncia crítica da escrita catastrófica do mundo, é sua redenção. Não obstante, o uso recorrente da palavra redenção, assim como outros termos correlatos de mesmo teor semântico, tais como restauração, recuperação, reabilitação e a própria rememoração, indicam, cada um à sua maneira e de antemão, uma perda fundadora que condiciona o objeto e sua representação. Isso remete para o sentimento que funda um pensamento que se dirige insistentemente para o resgate dessa ordem primeira que se perdeu, sob o ponto de vista do tempo, da história e da linguagem.¹⁰⁹ Esse sentimento é o luto e ele aponta sintomaticamente para a nostalgia de uma ordem histórico-temporal, simbólica, qualitativamente distinta da que se apresenta ao homem lingüístico, profano, como única possível – todavia não satisfatória – do mundo das coisas.

A morte é por isso mesmo a grande fantasmagoria barroca, seu tema principal, ela representa a danação de todas as coisas, a depreciação gradativa do corpóreo em relação ao incorpóreo. A morte ocupa um papel paradoxal no *corpus* barroco: é ao mesmo tempo o sinal da fragilidade dessa ordem e a salvação da mesma. Isso explica inclusive porque Benjamin utiliza a alegoria como uma chave metodológica. A alegoria mortifica os objetos.

¹⁰⁷ Benjamin, *Origem*, p.198.

¹⁰⁸ Sobre esse aspecto, afirma Jeanne Marie Gagnebin, que “a verdade da interpretação alegórica consiste neste movimento de fragmentação e de desestruturação da enganosa totalidade histórica: a esperança de uma totalidade verdadeira – tal como sugere a fulgurância do símbolo – só pode, pois, ser expressa nas metáforas da mística (ou da teologia), isto é, numa linguagem duplamente prevenida contra a assimilação a um discurso de pretensão descritiva ou até científica”. Gagnebin, *História e Narração em Walter Benjamin*, p.43.

¹⁰⁹ Conforme Jeanne Marie Gagnebin, tanto na primeira parte do Drama Barroco quanto na segunda, acentua-se a “necessidade de reabilitar uma visão devastadora do tempo e da história – em oposição ao cumprimento do tempo trágico e mítico – e do sentido da linguagem – em oposição à sua plenitude no símbolo”. Gagnebin, *História e Narração em Walter Benjamin*, p.31.

Esse gesto, por sua vez, diz respeito basicamente a uma tentativa de salvaguardar os objetos – fenômenos históricos – de uma existência vazia e atemporal, abstrata, meramente conceitual. Benjamin busca “*humanizar*” os objetos, dar-lhes uma fisionomia. Nesse sentido, concebe-os como artigos colecionáveis, colocando-os, por conseguinte, sob o registro da natureza, como anteriormente mencionado.

A alegoria é, como afirma Benjamin, uma curiosa combinação de história e natureza.¹¹⁰ De acordo com o filósofo da aura, a vida histórica é o verdadeiro objeto do Barroco. A natureza do Barroco é histórica e histórica é a sua natureza, pois ela remete ao fluxo interminável do desenvolvimento histórico, da transitoriedade que tudo degrada, decompõe.¹¹¹ Uma célebre passagem do texto sobre o Barroco sintetiza justamente essa noção. Vejamos.

“A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malgrado, se exprime num rosto – não, numa caveira. E porque não existe, nela, nenhuma liberdade simbólica de expressão, nenhuma harmonia clássica da forma, em suma, nada de humano, essa figura, de todas a mais sujeita à natureza, exprime não somente a existência humana em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo. Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios do declínio”.¹¹²

O domínio do Barroco é o da História Natural, pois ela reflete a efemeridade e o inacabamento de todas as coisas na alegoria – essa, por sua vez, contrapõe-se à eternidade e plenitude do símbolo. É no processo de decomposição da história, de sua caducidade que a visão barroca reconhece a fisionomia da história. Como salienta Benjamin, o sofrimento humano e a ruína são a matéria e a forma da experiência histórica.¹¹³ Desse modo, vê-se mais uma vez exposta a contraposição do Barroco à noção clássica da história – que se apoiaria, por seu turno, sobre um conceito de natureza eterna, transfigurada e já redimida.

Entretantes, o luto não é apenas um *motivo* sobre o qual o Barroco teria se desenvolvido, seu tema ou conteúdo, mas o sentimento que o mesmo reconheceu como

¹¹⁰ Benjamin, *Origem*, p.189.

¹¹¹ Essa é, de acordo com Benjamin, o principal aspecto que permite diferenciar a Tragédia Clássica do Drama Barroco. O objeto da Tragédia não é a história, mas o mito, que não resulta de uma condição atual do personagem, mas de uma pré-história. Benjamin, *Origem*, p.86.

¹¹² Benjamin, *Origem*, p.188.

¹¹³ Buck-Morss, *Dialética do Olhar*, p.220.

condição de ser do homem profano em geral, ser histórico, temporal.¹¹⁴ Sob o ponto de vista da história, essa condição é irrevogável e se prolonga por gerações. O Barroco, enquanto forma, é atemporal.

É no modo de interpretação barroco da história que Benjamin irá encontrar a forma de expressão mais adequada para a representação dessa condição lutuosa de ser do homem. Sob o ponto de vista da linguagem, o sentimento do luto se configura numa alegoria. O luto é, ao mesmo tempo, a origem e o conteúdo da alegoria.¹¹⁵

Como um pensador do seu tempo, Benjamin verifica este modo de estruturação do ser na modernidade. Como veremos a seguir, a modernidade reproduz o esquema mental sobre o qual o Barroco se desenvolveu – o luto – como a percepção da destruição paulatina de uma ordem primordial, isto é, a transformação em ruínas dos grandes valores antigos, seu aviltamento.¹¹⁶ É por isso que Benjamin considera ser a razão moderna barroca.

¹¹⁴ Konder, Leandro. *Walter Benjamin – o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, p.36.

¹¹⁵ Benjamin, *Origem*, p.253.

¹¹⁶ Konder, *Walter Benjamin – o marxismo da melancolia*, p.36.

BAUDELAIRE, MODERNIDADE E EXPERIÊNCIA

Em nenhum outro texto de Benjamin a questão da experiência foi tão “objetivamente” tratada quanto em *Sobre alguns temas em Baudelaire*. Neste célebre ensaio que compõe uma parte do livro dedicado à análise da obra do poeta francês Charles Baudelaire, Benjamin apresenta de maneira mais clara e aplicada a distinção fundamental entre a experiência (*Erfahrung*) e a vivência (*Erlebnis*). Por maneira mais clara e aplicada não se pode entender *categoricamente* (sob a acepção usual de categoria no sentido da ciência em geral). Benjamin extrai da literatura (e da arte) os seus “conceitos”, estabelecendo a partir dela as suas categorias. Os elementos sócio-culturais por ele trabalhados constituem, portanto, o substrato mesmo destes “conceitos”, o terreno sobre o qual se vê brotar a sua teoria, a sua experiência.

Esta não é a primeira vez que Benjamin se “apropria” de um literato à guisa de estabelecer seus próprios conceitos. Benjamin extrai da literatura, por assim dizer, os elementos que virão a compor essas noções. Nesse texto em particular são os temas trabalhados por Baudelaire – e nem tanto o autor como poderia parecer – que o auxiliam a cristalizar num conceito as noções pelo poeta apresentadas. Baudelaire não é o foco principal da análise benjaminiana sobre a experiência, mas seu pano de fundo.¹¹⁷

Dito isto, vê-se reposicionada, no curso do texto sobre o poeta francês, a questão que o introduz. Benjamin evoca pela lírica de Baudelaire uma porção de problemas e conceitos que se vinculam diretamente ao da experiência. Isso, no entanto, não aparece de maneira imediata ou, sequer, explícita. Recebe, todavia, através da discussão sobre uma eventual “crise da percepção” seu real significado. É deste modo que Benjamin desvela as várias camadas argumentativas que compõem este ensaio em particular. A memória, o tempo, a

¹¹⁷ Subdividido em muitas seções (doze) o ensaio sobre Baudelaire pode ser analisado a partir de quatro seções introdutórias: 1) Do desnível (de experiência) entre obra e receptor; 2) Da distinção entre vivência e experiência – onde Benjamin recupera algumas noções de Bergson e Proust, no que concerne ao problema da memória; 3) A análise dos mecanismos de funcionamento da memória, o choque, amparada pela psicanálise, especialmente Freud; 4) Sobre o modo como a vivência do choque é plasmada por Baudelaire em sua lírica; além é claro, da exposição do processo criativo do mesmo. As seções posteriores parecem condensar de maneira heterogênea estas quatro primeiras. Na figura da multidão, Benjamin recupera a multiplicidade dos sentidos relacionados às seções introdutórias. Em outras palavras, vemos nas seções posteriores o prolongamento das quatro primeiras.

arte, o trauma, a vivência do choque na metrópole moderna, são faces deste mesmo poliedro que caracteriza a discussão acerca da experiência.

Ao sinalizar a dificuldade de recepção da poesia lírica em meados do século XIX, Benjamin aponta para um desnível entre a experiência poética e a experiência do leitor a que se dirige a obra de Baudelaire. O que Benjamin procura investigar não é precisamente o alcance ou a duração de um determinado gênero literário, a lírica, mas as condições que provocaram sua incompreensão ou a sensação de anacronismo. Segundo o filósofo alemão, haveria entre obra e receptor um descompasso que diria respeito, fundamentalmente, à estrutura da experiência em geral – não apenas a poética – devido à sua modificação na era moderna. Benjamin levanta, assim, três aspectos que desfavoreceriam a recepção desse tipo de obra, quais sejam, primeiro aspecto: o lírico teria perdido seu estatuto de poeta; segundo: nenhum êxito foi registrado depois de Baudelaire; terceiro aspecto: em função desses dois primeiros, o público se torna ainda mais esquivo à poesia lírica. Essa última sentença permite, por sua vez, à luz das noções por Benjamin evocadas, afirmar que o público se torna esquivo à experiência poética em geral.

Para Benjamin, “a poesia lírica, só excepcionalmente, mantém contato com a experiência do leitor”.¹¹⁸ Isso estabelece um antagonismo, no que concerne aos tipos de experiência, no caso apontado, entre obra e leitor. Com efeito, a experiência poética é conjuntiva, pois ela abrange outros estados que não somente o da consciência; nela, a experiência real, em sua totalidade, é presentificada, atualizada. Essa experiência real é, por conseguinte, estética.

Hans Ulrich Gumbrecht em seu notável livro *Production of Presence – what meaning cannot convey*, observa que a experiência estética consiste, na verdade, numa oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido. Por efeitos de presença Gumbrecht entende os efeitos resultantes da relação que um sujeito estabelece com o mundo e que se dariam somente à sensibilidade, eles seriam intensivos. A presença é justamente este ponto de contato (corpóreo), um enlace entre um sujeito e um objeto sem a interferência de um sentido, sua tônica. Ela não remete a uma temporalidade, mas a uma espacialidade (e seu tempo), à configuração de corpos dentro de um espaço-tempo determinado e compartilhado, de seu impacto uns sobre os outros: relação que inicia o indivíduo em uma determinada

¹¹⁸ Benjamin, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p.104.

sensação (ou, de uma outra maneira, apenas intensifica uma sensação).¹¹⁹ Para Gumbrecht, o sentido atenua a intensidade desse encontro, neutraliza a força, a energia da presença. Os efeitos de sentido seriam, por isso mesmo, os efeitos dessa relação que se reduziriam a faculdades cognitivas, seriam, por sua vez, extensivos. Gumbrecht assinala, todavia, que a experiência estética oscila entre estes dois tipos de efeito. Isso implica dizer que a estética, enquanto disciplina filosófica, permite compatibilizar a razão e a sensibilidade, pois torna o corpo parte integral na apreensão do mundo – operação que não se dá apenas pelos conceitos, mas também e principalmente pelos sentidos.¹²⁰

Vale sublinhar, entretanto, que a sensibilidade é condicionada por inúmeros fatores: cultura, história, economia. Essas variáveis atuam não só sobre o sentido (razão) como também sobre a percepção. Benjamin atenta, como já observado, para uma transformação na estrutura da percepção na modernidade, que, por sua vez, teria ocasionado uma grave modificação na estrutura da própria experiência (*Erfahrung*). Este fenômeno ele atribui ao desaparecimento da “*aura*” nas sociedades modernas. A *aura* é, como Benjamin afirma em seu ensaio sobre *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*, uma experiência cultural. A *aura* da obra de arte está por isso condicionada à sua vinculação com a tradição. Isso explica porque Benjamin é tão pessimista com relação à produção de arte na modernidade: para ele a arte moderna é uma arte não auratizada, ela se sustenta na técnica e não como obra a serviço da vida social, sob a forma de culto.¹²¹

Essa metamorfose da percepção, como sinaliza o filósofo da *aura*, remete ao primado de uma atitude cognitiva que procura se sobrepor aos conteúdos do sensível, isto é, remete a experiências que ultrapassariam e sobredeterminariam o conhecimento, a razão discursiva. O conceito não designa ninguém e, não raro, é de uso aviltante. O estético, em contrapartida, ritualiza o pensamento, dá a ele uma *aura*; ele é um estado que cria uma disposição temporal diversa, que amplifica, que redimensiona o real, os objetos, os sujeitos, o conhecimento. Essas noções aduzem, como indica Hans Ulrich Gumbrecht, a dois tipos de conhecimento: o da cultura de sentido e o da cultura de presença.¹²²

¹¹⁹ Gumbrecht, Hans Ulrich. *Production of Presence – what meaning cannot convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004, p.XIII.

¹²⁰ Gumbrecht, *Production of Presence*, p.39.

¹²¹ Benjamin, *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*, p.171.

¹²² A distinção entre cultura de sentido e de presença parte da diferença entre o modo do sujeito de estar no mundo e de nele se organizar; remete, por isso, aos modos de auto-referência dos sujeitos. A cultura de presença designa sociedades embasadas na *presença*; nelas os fenômenos têm um sentido inerente, sendo o corpo a referência a partir da qual o mundo é apreendido. A cultura do sentido, por sua vez, designa sociedades onde a auto-referência do sujeito é a consciência; o mundo é lido, interpretado. Essa separação deriva de tipos ideais e não aparecem em sua forma pura. Gumbrecht, *Production of Presence*, p.79-80.

“Na cultura da presença as coisas têm um sentido inerente e o corpo é nela entendida como parte integral da existência. O conhecimento, na cultura do sentido pode apenas ser legitimado por um sujeito que produziu este conhecimento através de um ato de interpretação do mundo, ou seja, daquilo que se encontra no campo hermenêutico. Para a cultura da presença, o conhecimento legítimo é conhecimento revelado, seja por deus(es) ou por diferentes variedades de eventos de auto-desvelamento do mundo. O impulso para este auto-desvelamento do mundo, nestes eventos, nunca deriva de um sujeito.”¹²³

Se o tempo é a dimensão sobre a qual se sustenta a cultura do sentido – pois é necessário tempo para que ações transformadoras se dêem na relação do homem com o mundo –, o espaço é a dimensão da presença, cuja relação entre os corpos lhe é constituinte, relação essa que pode resultar em violência, na medida em que a singularidade de um corpo pode ser violada.¹²⁴ Como afirma Gumbrecht, o conhecimento produzido pela cultura do sentido se dá pela interpretação. O evento de “desvelamento do mundo” corresponderia, assim, a uma mera inovação; a surpresa é seu efeito. Para a cultura da presença, no entanto, um evento é uma *epifania*,¹²⁵ e o conhecimento dela advindo, uma revelação;¹²⁶ é o mundo que se abre para o sujeito, é o indivíduo que é colocado nos fluxos e refluxos do corpo e do tempo; experiência que não é para ser somada, definida, mas basicamente vivida, experimentada.¹²⁷

Não obstante, a experiência poética mantém estreita relação com a verdadeira experiência, a *Erfahrung*. Para Benjamin, a *Erfahrung* é sabedoria que se acumula historicamente, que se prolonga; ela é disponibilizada através de sua transmissão pela tradição. A tradição é o arcabouço onde se sedimenta essa experiência. Em outras palavras, o indivíduo da experiência é aquele que soube acolher a sabedoria da tradição, aquele que

¹²³ Gumbrecht, *Production of Presence*, p.80-81.

¹²⁴ Para Gumbrecht, o poder é a capacidade de afetar, modificar, transformar os corpos, e a violência, a atualização desse poder – seja como performance ou evento. Gumbrecht, *Production of Presence*, p.114.

¹²⁵ A *epifania* é algo que simplesmente acontece, não se sabe onde, não se sabe quando, não se sabe de que forma ou em que intensidade. A epifania é um “evento porque surge quando emerge, que não é passível de ser capturado, congelado”. Gumbrecht, *Production of Presence*, p.113.

¹²⁶ Gumbrecht nos fornece um exemplo para tornar mais nítido seu conceito de presença: a celebração eucarística católica. A eucaristia é, como ele ressalta, a produção da presença de Deus, sua real aparição. O corpo do Cristo é tangível como substância na forma do pão e do vinho. Esta operação torna-se complexa a partir da Reforma Protestante, para a qual a presença do Cristo é redefinida a partir da evocação de seu corpo e de seu sangue como sentidos. Gumbrecht, *Production of Presence*, p.28-29.

¹²⁷ Essa distinção entre os tipos de conhecimento permite visualizar com mais nitidez a diferença entre a memória voluntária e a memória involuntária. Pode-se dizer, sem hesitação, que elas se correspondem, como veremos quando da análise da influência de Proust na filosofia benjaminiana.

permitiu ao passado intervir no presente. A experiência (*Erfahrung*) é uma ressonância: ela se confunde com a experiência vivida do agora; ela dá ao vivido sua real amplitude.

“Onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo. Os cultos, com seus cerimoniais, suas festas (que, possivelmente, em parte alguma da obra de Proust foram mencionados), produziam reiteradamente a fusão desses dois elementos da memória, provocavam a rememoração em determinados momentos e davam-lhe pretexto de se reproduzir durante toda a vida”.¹²⁸

Conforme Rainer Rochlitz, “*sem o culto e suas cerimônias, a experiência só pode apresentar-se sob a forma degradada da ‘experiência vivida’*”.¹²⁹ As relações sociais engendram, por certo, formas religiosas de troca e transmissão de experiência; essas formas, por sua vez, condicionam a inscrição do indivíduo num espaço compartilhado simbolicamente pela aceitação e incorporação de uma série de “coreografias coletivas” que codificariam a experiência da tradição (em outras palavras, narrada através dos gestos, dos ritmos, das sonoridades, de um sistema de ações). Isso constitui, como entende Gumbrecht, a materialidade da comunicação, isto é, “*todos os fenômenos que contribuem para a emergência e a circulação de sentido, sem ser sentido eles próprios*”.¹³⁰

Essas experiências parecem exprimir, sob a forma corpórea, um acordo tácito entre os indivíduos que pertencem a uma mesma comunidade, revelando, desse modo, o aspecto político presente no estético. A dimensão corpórea da tradição é transmitida justamente através desta rede de representações presentes num culto, numa celebração. Isso não implica, no entanto, apenas a compreensão de um conteúdo em particular, inteligível, mas físico, de experimentação de um sentimento, de uma sensação que reconduziria todos os indivíduos a um mesmo lugar. Isso corresponde ao que Jacques Rancière chama de “partilha do sensível”. Vejamos.

“Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como

¹²⁸ Benjamin, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p.107.

¹²⁹ Rochlitz, Rainer. *O Desencantamento da Arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2003, p.284.

¹³⁰ Gumbrecht, *Production of Presence*, p.09.

um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha”.¹³¹

Em termos gerais, pode-se dizer, a respeito do pensamento benjaminiano sobre a experiência, que esta configuração estético-política é o objeto do conhecimento histórico da tradição. Benjamin celebra exatamente este toque físico imediato dos objetos culturais.¹³² Essa é a razão porque ele contrapõe a experiência do “leitor” antigo e o moderno. Para Benjamin, o indivíduo moderno é um leitor (ou ouvinte) que nunca participa da experiência narrada; a experiência de que dispõe é a da vivência (*Erlebnis*), cujo sentido se reduz à sua própria duração.¹³³ Ela é o fim da partida, é experiência disjuntiva, cindida, isolada, experiência que não agrega valor algum, saber algum da história, e, por conseguinte, da tradição. A vivência é alheia às datas festivas, aos ritos, aos nomes. Ela pontua tão somente o distanciamento que se estabelece entre os indivíduos e as coisas. É a vivência, de acordo com Benjamin, que torna difícil a apreensão da experiência poética na lírica contida.¹³⁴ Na forma do afastamento, que assume a vivência, os acontecimentos tornam-se alheios.¹³⁵ Ao se modificar a estrutura da experiência, modifica-se também o modo como o indivíduo se relaciona com o tempo e o espaço, ou seja, modifica-se a sensibilidade. Disso deriva a tal “crise da percepção” a que se refere mais tarde e neste mesmo ensaio Benjamin. O indivíduo perdeu a capacidade de olhar para além daquilo que se lhe apresenta, perdeu o laço que vincula a *vita activa* à *vita contemplativa*.

Em Benjamin, as noções de vivência e experiência adquirem o *status* de conceitos. Vale detalhar, portanto, os aspectos fundamentais que permitem diferenciar a experiência da vivência.

Como afirmado no texto sobre Baudelaire,

[...] a experiência (*Erfahrung*) é matéria da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva. Forma-se menos com dados isolados e rigorosamente

¹³¹ Rancière, Jacques. *A Partilha do Sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Ed.34, 2005, p.15.

¹³² Gumbrecht, *Production of Presence*, p.08.

¹³³ É neste ponto que a teoria bergsoniana da memória intervém em Benjamin. Benjamin assinala que “*Matière et Memoire* define o caráter da experiência na *durée* (duração) de tal maneira que o leitor se sente obrigado a concluir que apenas o escritor seria o sujeito adequado de tal experiência”. Benjamin, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p.105.

¹³⁴ Em ensaios anteriores Benjamin já havia atentado para este problema, porém, em nenhum deles isto aparece de modo tão claro e conciso. No texto *O Narrador*, já apresentado, o romance torna-se o gênero narrativo próprio da época moderna, pelas razões naquele ensaio expostas.

¹³⁵ Esse aspecto será bem mais trabalhado no tópico sobre a informação jornalística.

fixados na memória, do que com dados acumulados e com frequência inconscientes, que afluem à memória.¹³⁶

Essa passagem permite delinear, sob múltiplos aspectos, o conceito de experiência em Benjamin. Alguns termos presentes nessa sentença remetem a uma sorte de outros problemas, como por exemplo, o da memória, o da tradição, o do inconsciente. Essas noções já foram por Benjamin investigadas; aqui, elas são trazidas novamente à berlinda, demonstrando assim o caráter multifacetado e inesgotável da discussão. Isso justifica a presença de Proust, tanto quanto a de Bergson e Freud em um texto sobre Baudelaire. Não nos cabe, evidentemente, dirimir acerca da validade dessas teorias, mas, tão somente, apresentar os pontos sobre os quais o conceito de experiência se cristalizou em Walter Benjamin.

Vejamos, assim, os problemas referentes à segunda seção deste ensaio. Benjamin associa Bergson a Proust, com ressalvas. Para Benjamin, a obra de Proust *Em Busca do Tempo Perdido* representa “a tentativa de reproduzir artificialmente, sob as condições sociais atuais, a experiência tal como Bergson a imagina, pois cada vez se poderá ter menos esperanças de realizá-la por meios naturais”.¹³⁷ Proust mantém, por isso mesmo, uma relação bastante ambígua com Bergson. Se, por um lado, a *tentativa* de Proust em resgatar o passado pela memória consegue solidificar o conceito de experiência bergsoniano – definido basicamente por seu caráter de duração –, nega-o ao assumir a fragilidade e as limitações do instrumento de que se utiliza.

Proust parece ser, de acordo com Benjamin, mais criterioso que Bergson. O escritor que parte em busca do tempo perdido determina dois tipos de memória qualitativamente distintos: a memória voluntária e a involuntária.¹³⁸ Por *memória voluntária* Proust entende toda a sorte de vivências passadas que poderiam ser acessadas arbitrariamente pelo intelecto; desse modo, a memória voluntária se relacionaria mais com uma capacidade de desagregação do que propriamente de conservação.¹³⁹ Benjamin atribui justamente a isso a

¹³⁶ Benjamin, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p.105.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ Benjamin já havia mencionado essa distinção no texto dedicado a Proust.

¹³⁹ Benjamin, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p.108-9. Como salienta Rouanet, Benjamin desenvolve, acerca deste aspecto, a teoria freudiana sobre a correlação entre memória e consciência. “A memória e a consciência pertencem a sistemas incompatíveis, e uma excitação não pode, no mesmo sistema, tornar-se consciente e deixar traços mnêmicos, o que significa que quando uma excitação externa é captada, de forma consciente, pelo sistema percepção-consciente, ela por assim dizer se evapora no ato mesmo da tomada de consciência, sem ser incorporada à memória”. Rouanet, Sérgio Paulo. *Édipo e o Anjo – Itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990, p.44. Conforme Kátia Muricy, são justamente estes traços mnêmicos – que se rarefazem pelo consciente – que se ligam à verdadeira experiência (*Erfahrung*). Muricy, *Alegorias da Dialética*, p.191.

fraqueza e a precariedade desse tipo de memória que legaria à lembrança a função de resgate do passado. Todavia, a lembrança líquida justamente a experiência que haveria de resgatar. A memória voluntária é limitada, restrita, sujeita “aos apelos da atenção”. “As informações sobre o passado, por ela transmitidas, não guardam nenhum traço dele”.¹⁴⁰

De um outro lado está, pois, a memória involuntária, o ponto cego que indica, em Proust, o domínio da sensibilidade sobre o intelecto. A memória involuntária está imersa no estético; ela presentifica um tempo que a memória voluntária, espontânea, não foi capaz de apreender, o tempo da rememoração, o qual não se reduz à mera consecução dos segundos, que não se mede pelos ponteiros do relógio, mas sim, aquele através do qual a verdadeira experiência se desdobra, tempo da *presença*.

“Se, mais do que qualquer outra lembrança, o privilégio de confortar é próprio do reconhecer um perfume, é talvez porque embota profundamente a consciência do fluxo do tempo. Um odor desfaz anos inteiros no odor que ele lembra”.¹⁴¹

A memória involuntária reintegra o indivíduo a uma espécie de experiência mais próxima da verdadeira; ela lança o indivíduo a uma outra dimensão espaço-temporal, ampla e indeterminada; espaço e tempo onde a tradição pode ser contemplada.¹⁴²

Benjamin, atento a esses aspectos, tentou neutralizar o conceito de experiência de Bergson, que seria, segundo o filósofo alemão, sobredeterminado pelas categorias da ciência empírica. Disso resulta um conceito de experiência que não contabiliza a participação da tradição na constituição da mesma. A experiência bergsoniana é a-histórica. Ele se distancia da cultura a fim de consolidar uma noção (quase que) biológica de memória, embasada no conceito de *durée* (duração) – experiência de tempo uniforme e contínua.¹⁴³ Benjamin, todavia, prevê um conceito de experiência completamente oposto a esse, qual seja, o de uma experiência que não opera sob o registro da ciência ou que seja demasiadamente individual; para o filósofo a aura, a experiência bergsoniana, amparada pela ciência, desagrega a história do indivíduo em relação à coletividade. A história, contudo, se constitui justamente por essa integração do individual com o coletivo, e não a partir de seu afastamento. Benjamin tem verdadeiro pavor da desagregação da história, do modo

¹⁴⁰ Benjamin, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p.106.

¹⁴¹ *Idem*, p.135.

¹⁴² Esta é uma possibilidade ventilada por Benjamin. Ela não ocorre, entretanto, com Proust. Proust é de acordo com Benjamin um ser desprovido de experiência; isto já havia sido exposto no texto *A Imagem de Proust*. Aqui esta afirmação é reforçada.

¹⁴³ Benjamin, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p.136.

como opera a experiência bergsoniana. Para o notável filósofo, toda e qualquer experiência está condicionada por um conjunto de representações coletivas que cerca uma representação individual. Isto quer dizer que a experiência do indivíduo nunca é uma só, nunca é alheia à experiência da história, da tradição; em suma, o sujeito nunca é um ser isolado da cultura.

De acordo com Benjamin, nem mesmo em Proust isso aparece tal como deveria. Ainda que o sábio crítico tenha se utilizado de Proust para demarcar os domínios da experiência, a partir de sua estreita relação com a memória, para o mesmo, Proust não é tributário da verdadeira experiência, da *Erfahrung*. Em parte alguma da obra do escritor francês é mencionado um culto, um cerimonial, uma festividade que tenha se conjugado com o passado, com a memória coletiva, a memória da experiência.¹⁴⁴ Benjamin atenta para esse fato a fim de demonstrar que até mesmo práticas individuais – que estariam supostamente segregadas do coletivo – não são necessariamente algo privado; a dimensão individual de um sujeito nunca está assim tão desvinculada do coletivo da maneira como Proust a expressa. Certas práticas individuais são, na verdade, parte de uma experiência coletiva.

As inquietações de Proust têm, entretanto, um caráter irremediavelmente privado.¹⁴⁵ Assim elas se definem a partir do momento em que se reduzem as chances “*dos fatos exteriores [de] se integrarem à [sua] experiência*”.¹⁴⁶ Essa intuição de Benjamin não se restringe a Proust, mas se aplica de igual modo e indistintamente ao indivíduo moderno. Nesse contexto é que o filósofo da aura assinala o problema propriamente dito dos meios de comunicação da experiência em geral. A informação jornalística representa um dos principais alvos da crítica benjaminiana acerca dos novos gêneros narrativos. A *memória pura* – que se assemelha à memória involuntária de Proust (assim considerado por Benjamin) é o conceito a partir do qual deriva, em Bergson, a experiência. A *memória pura* de Bergson é, ao contrário da de Proust, ato contínuo; nela os conteúdos da experiência podem ser acessados livremente, arbitrariamente.

A terminologia de Proust permitiu, por sua vez, visualizar com mais clareza os pontos de divergência deste com relação ao filósofo da memória. Bergson coloca tudo ao alcance do intelecto; Proust, de outro lado, nas mãos da sorte e do acaso; a memória involuntária é fruto do “acidental”. Em outras palavras, a memória se perfaz pelo estiramento dos dados da sensibilidade.

¹⁴⁴ *Idem*, p.107.

¹⁴⁵ *Ibidem*, *Idem*, p.106.

¹⁴⁶ *Idem*, *Ibidem*.

Benjamin ao insistir no caráter “acidental” do texto proustiano busca recuperar a dimensão estética que subjaz aos acontecimentos narrados pela memória voluntária. Com efeito, é justamente a memória involuntária que desempenha, nesse caso, um papel mais importante. A sensibilidade dispõe de uma lógica própria, ou seja, ela detém uma memória que não opera segundo categorias abstratas – tais como as da ciência experimental –, mas fundamentalmente, materiais; ela comunica conteúdos que não se dão à interpretação, sensações, sentimentos que não passam pelo entendimento, mas que o amplificam, o redimensionam.¹⁴⁷ Essas colocações permitem, por fim, observar que a memória involuntária, como sendo própria da sensibilidade, nem por isso pode ser tomada como algo meramente contingente.

E aqui voltamos ao ponto que introduziu este bloco argumentativo, o da dificuldade de recepção da experiência poética – representada na lírica de Baudelaire – para o leitor moderno. Outra questão se impõe, sendo pelo próprio Benjamin apresentada:

surge uma interrogação: de que modo a poesia lírica poderia estar fundamentada em uma experiência, para a qual o choque se tornou a norma? Uma poesia assim permitiria supor um alto grau de conscientização; evocaria a idéia de um plano atuante em sua composição. Este é, sem dúvida, o caso da poesia de Baudelaire, vinculando-o, entre os seus predecessores, a Poe e, entre os seus sucessores, novamente a Valéry.¹⁴⁸

A análise subsequente à da memória – que parte de Proust e deságua na psicanálise – é a da vivência do choque, ou melhor, da relação dessa com a memória. Do como Proust lembra àquilo o que em Freud pode ser lembrado, Benjamin esmiúça os processos de funcionamento da memória; com isso, o filósofo alemão busca demonstrar de que maneira a vivência (*Erlebnis*) se tornou na modernidade o único tipo de experiência possível. Para tanto, Benjamin recupera Baudelaire.

O lírico da era moderna fixou na imagem da multidão a noção de vivência do choque. É exatamente este o argumento que atravessa todo o texto benjaminiano sobre Baudelaire. O choque é o ponto nodal, o elemento que funda basicamente a experiência vivida na/da lírica baudelaireana. A experiência – que do choque deriva – é sempre e tão somente uma

¹⁴⁷ É exatamente esse quadro que define, em termos gerais, o campo não-hermenêutico em Gumbrecht, campo onde a *presença* se produz, fenômenos, situações-limite que se sobrepõem ao entendimento. Gumbrecht, *Production of Presence*, p.13.

¹⁴⁸ Benjamin, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p.110.

vivência. A obra de Baudelaire é, nesse sentido, histórica,¹⁴⁹ ela não só traduz uma sorte de aspectos que constituem a experiência na modernidade, como também suscita, por intermédio das imagens – e suas eventuais correspondências – seu real significado.

O próprio processo de criação poética em Baudelaire é condicionado pelo choque, ou melhor, pela tentativa de resistência a ele. Para Benjamin, “a esgrima representa [em Baudelaire] a imagem dessa resistência ao choque”.¹⁵⁰ Na imagem da esgrima o poeta francês expõe, em linhas gerais, o próprio cerne da criação artística na modernidade – e também, o da experiência. Baudelaire é um ser que se esquivava aos estímulos do mundo moderno: ele apara seus choques, amortece-os; esse gesto pretende preservar, pelo menos, a integridade da experiência vivida, dos acontecimentos propriamente ditos; tirar do poço da indistinção (a massa urbana) e do esquecimento a posição exata das coisas no mundo. Isso demanda, por conseguinte, a presença constante da consciência – é ela, com efeito, o “plano atuante de sua composição”.

Baudelaire insere o acidental, o brusco, o inesperado, o chocante em sua poesia.¹⁵¹ Nesse campo minado de sensações, saturado esteticamente – que caracteriza sobremaneira a vida na metrópole moderna – Baudelaire encontra seu ponto de fuga. É na figura do *flâneur* que ele se subtrai – física e espiritualmente – ao turbilhão que representa a massa urbana parisiense.¹⁵² Como observador, o *flâneur* imprime para si próprio um outro ritmo de caminhada, distinguindo-se dos outros transeuntes. O movimento do *flâneur* é o contraponto ao movimento centrífugo da multidão: ele interrompe com sua deliberada lentidão – um gracejo assaz arguto – o fluxo contínuo e irrefletido que define a experiência dos corpos na metrópole moderna. E é justamente da relação que os corpos estabelecem entre si, ao partilharem um mesmo espaço, que Baudelaire depreende a noção de vivência do choque.¹⁵³

A multidão é uma imagem oculta na obra de Baudelaire; de maneira implícita, ela determina não só a ação na lírica do poeta francês como também pontua o tipo de

¹⁴⁹ “A produção poética de Baudelaire está associada a uma missão. Ele entreviu espaços vazios nos quais inseriu sua poesia. Sua obra não só se permite caracterizar como histórica, da mesma forma que qualquer outra, mas também pretendia ser e se entendia como tal”. Benjamin, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p.110.

¹⁵⁰ Benjamin, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p.111.

¹⁵¹ Rouanet, *Édipo e o Anjo*, p.46.

¹⁵² O *flâneur* de Baudelaire se distingue do *homem da multidão* de Edgar Allan Poe. Também as cidades condicionam o modo com que os indivíduos se conduzem nas grandes metrópoles. Benjamin assim distingue estes dois indivíduos.

¹⁵³ Esta é uma noção estudada sob múltiplos aspectos em Benjamin. Como bem salienta Rouanet, a esfera política dá conta da interferência do *putchismo* de Blanqui; há também uma esfera econômica a ser apurada, qual seja, a dos modos de produção capitalista e também a do cotidiano. Rouanet, Sérgio Paulo. *Édipo e o Anjo: Itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990, p.45-46.

experiência passível de ser vivida. Para Baudelaire, a natureza da multidão é inumana.¹⁵⁴ Ela apaga os laços que ligam os indivíduos à tradição, tornando indistinta a história. A multidão é uma massa *“amorfa de passantes, de pessoas nas ruas”*. Por ela não se pode entender *“nenhuma classe, (...) nenhuma forma de coletivo estruturado”*.¹⁵⁵

De acordo com Benjamin, *“Baudelaire fala do homem que mergulha na multidão como em um tanque de energia elétrica. E, logo depois, ele chama esse homem de ‘um caleidoscópio dotado de consciência’”*.¹⁵⁶

A absorção da experiência sensível está por isso mesmo condicionada pelo consciente que procura aparar sempre o choque, interceptá-lo e atenuá-lo. Em outras palavras, o alcance do estético será tão somente aquele que a razão permitirá contemplar. A isso corresponde o seguinte: a vivência do choque é inevitável e implica, necessariamente, um condicionamento da própria sensibilidade. Sob o ponto de vista cotidiano, o indivíduo que transita em meio à multidão tem sempre a atenção redobrada; ele evita, tanto quanto possível, o choque, os sobressaltos, a anomia. Nesse sentido, porta-se tanto como um autômato – que responde irrefletidamente a determinados comandos –, como um ser demasiadamente consciente do espaço que ocupa e transita.¹⁵⁷ A ele cabe não só suportar o excesso de estímulos e informações, como também saber manejá-los para seu próprio benefício; ou seja, desviar, receber e devolver choques.¹⁵⁸ Contudo, deve-se assinalar que a presença constante da consciência oblitera a capacidade da imaginação, tornando a experiência da vida moderna estéril e inviabilizando, por conseguinte, a experiência poética como *produção de presença*.

Como crítico da cultura, Benjamin não ignora os aspectos históricos e econômicos que condicionariam a experiência na/da lírica de Baudelaire. Rouanet afirma acertadamente que a *“arte e a literatura refletem, em seu campo próprio, essa impregnação da economia, da política e da vida diária pela experiência do choque”*. A obra de Baudelaire se alimenta justamente dessa experiência. Ela é consciente e reflexiva o bastante para assimilar o choque. Para Rouanet, isso explica porque as imagens de Baudelaire são apresentadas de

¹⁵⁴ Benjamin, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p.121.

¹⁵⁵ *Idem*, p.113.

¹⁵⁶ *Idem*, p.125.

¹⁵⁷ Ele assimila uma série de “regras de conduta” e as reproduz irrefletidamente a fim de manter o bom funcionamento da estrutura social. Benjamin utiliza a palavra adestramento e remete este problema ao homem da multidão de Poe. Benjamin, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p.125.

¹⁵⁸ Aqui reside a correspondência entre a multidão e a vivência do choque em Baudelaire. O indivíduo das grandes cidades está diariamente exposto aos choques da multidão. Como um esgrimista deve o indivíduo se portar em meio à multidão, os golpes que esse desfere destinam-se a abrir passagem através daquela. Benjamin, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p.113.

modo tão brusco, inesperado e *chocante*.¹⁵⁹ A poesia de Baudelaire se inscreveria na cultura do sentido, como caracterizaria Hans Ulrich Gumbrecht, como sendo conhecimento advindo de uma experiência cuja referência seria tão somente a da consciência.¹⁶⁰

O ensaio de Benjamin sobre o lírico do século XIX gira em torno do homem moderno no período de consolidação do capitalismo. Isso implica, por sua vez, relacionar os modos de produção de bens e mercadorias da era moderna ao modo dos indivíduos de habitarem e se relacionarem nas grandes metrópoles urbanas. Benjamin diz que “à *vivência do choque, sentida pelo transeunte na multidão, corresponde a ‘vivência’ do operário com a máquina*”.¹⁶¹ Parafraseando Kátia Muricy, estes dois exemplos, a do transeunte em meio às massas – que sobressaltado pela sorte interminável de estímulos não consegue individualizar pelo olhar qualquer coisa que se lhe atravessasse – e a do operário – que submete seus movimentos corporais ao automatismo da máquina, em uma eloqüente submissão do tempo orgânico ao tempo industrial – traduzem perfeitamente a percepção do choque, que incorporada ao inventário da lembrança consciente, transforma-se em vivência (*Erlebnis*).¹⁶²

A crescente industrialização na era moderna redefine a relação que o indivíduo estabelece também com o trabalho. Com a segmentação do trabalho na linha de montagem o indivíduo perde o vínculo “orgânico” que mantinha, outrora, com aquilo que produzia. O operário é um ser alheio ao produto que do seu trabalho resulta, alheio à experiência propriamente dita do trabalho. A ele não é mais permitida a participação no processo total de produção, o que acontecia no trabalho artesanal. O operário, tal como a máquina que ele opera, comporta-se automaticamente frente à linha de produção. Seu gesto é sempre uma repetição que obedece, tão somente, aos estímulos que a máquina lhe dirige, aos comandos por ela suscitados. Isso incorre no adestramento do próprio corpo pela máquina. É o indivíduo que se submete ao ritmo de trabalho que a máquina impõe, e não o contrário; a ele cabe responder de maneira reflexa e imediata, pelo tempo que lhe é devido (sua jornada diária de trabalho), a estes inúmeros e sucessivos choques.¹⁶³

A esse comportamento peculiar do operário corresponde ao do passante nas ruas da metrópole moderna. Dessa correlação entre operário e transeunte deriva a idéia do homem

¹⁵⁹ Rouanet, *Édipo e o Anjo*, p.46.

¹⁶⁰ Gumbrecht, *Production of Presence*, p.79.

¹⁶¹ Benjamin, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p.126.

¹⁶² Muricy, *Alegorias da Dialética*, p.191.

¹⁶³ Benjamin, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p.125.

moderno como um autômato.¹⁶⁴ Essa noção, no entanto, não se aplica de igual modo a Baudelaire. Ele não nega, evidentemente, a validade da correlação, apenas a compreende a partir de uma outra figura, a do jogador. O jogador é, da mesma maneira que o operário, um *“homem espoliado em sua experiência – um homem moderno”*.¹⁶⁵

Para Baudelaire, de acordo com Benjamin, *“o mecanismo reflexo e acionado no operário pela máquina pode ser examinado mais de perto no indivíduo ocioso, como em um espelho. Esse processo é representado pelos jogos de azar”*.¹⁶⁶

O gesto automático e repetitivo que caracteriza o trabalho operário se assemelha e muito ao comportamento do jogador frente à mesa de jogo e às cartas de baralho. *“O arranque está para a máquina, como o lance para o jogo de azar”*.¹⁶⁷ A rapidez é um dos traços comuns a ambas as figuras – assim como a repetição também é um traço. O gesto veloz, irrefletido com que jogador e operário respondem aos estímulos – seja da máquina ou da mesa de baralho –, como também sua finalidade, o ganho imediato, definem, de pronto, a vacuidade, a ausência de sentido e conteúdo das atividades a que ambos se dedicam.

O jogo de azar – assim como o trabalho industrial – constitui-se da/na ausência de passado. Para ele, a experiência de nada vale. O jogo repele o passado – e também o futuro –, ele *“ignora totalmente qualquer posição conquistada, qualquer antecedente...”*.¹⁶⁸ No jogo, o agora do lance – a oportunidade – é sempre único, sendo assim, imperdível, um tempo que não se pode deixar passar. No jogo, o tempo é congelado; dele o passado é destacado e não exerce qualquer influência sobre o presente, tampouco sobre o futuro. *“O jogador só apara aquele futuro que não penetrou como tal em seu consciente”*.¹⁶⁹ Um futuro (do) entorpecido.

O que move o jogador é fundamentalmente a possibilidade do ganho imediato. O jogo subtrai o tempo de sua real duração, abrevia-o. Nesse sentido, quanto maior for a rapidez com que o dinheiro aparece, tanto maior será a quantia que se pode obter. Diz o ditado, tempo é dinheiro. O tempo do capitalismo é o tempo do investimento e, portanto, mensurado

¹⁶⁴ Esta correlação não é única e nem exclusiva; ela parte, sobretudo, da descrição de Edgar Allan Poe da multidão londrina. Benjamin expõe assim seu argumento: *“No trato com a máquina, os operários aprendem a coordenar seu ‘próprio movimento ao movimento uniforme, constante de um autônomo’. Com estas palavras obtém-se uma compreensão mais nítida acerca da natureza da uniformidade com que Poe pretende estigmatizar a multidão. Uniformidade de indumentária, do comportamento e, não menos importante, a uniformidade dos gestos”*. Benjamin, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p.125.

¹⁶⁵ Benjamin, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p.130.

¹⁶⁶ *Idem*, p.127.

¹⁶⁷ *Id. Ibidem*.

¹⁶⁸ Benjamin, Walter. Jogo e Prostituição. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p.267.

¹⁶⁹ Benjamin, *Jogo e Prostituição*, p.269.

pelo ganho. Na sociedade capitalista sábio é o homem que dispõe adequadamente do seu tempo.¹⁷⁰ Também ele, o tempo, se torna mercadoria, também ele destina-se à venda, à troca. Para o operário, o desejo do ganho se realiza a partir do seu trabalho; para o jogador, na antecipação do lance, na sua diversão, no seu ócio. Esse aspecto demonstra de maneira bastante drástica a degradação da experiência na sociedade moderna e capitalista.

Nesse sentido, a análise de Marcia Tiburi acerca deste mesmo problema em Benjamin marca com maior nitidez o fundo da questão. A filósofa brasileira pinça este ponto do ensaio benjaminiano, o tempo, para demonstrar de que modo as relações subjetivas e intersubjetivas se reconfiguraram a partir das “necessidades” que o capitalismo criou e impôs. Para ela, à luz de Benjamin, o tempo perdido do jogador ocioso equivale ao tempo alienado do operário, um tempo movido pelo ganho. Tanto para um quanto para o outro não é permitido exercer o domínio sobre o próprio tempo e, por conseguinte, sobre si próprios.¹⁷¹ A “necessidade” de se ganhar tempo é a origem do “desejo” que os move. A citação abaixo permite sintetizar o que ora se demonstrou.

”A velocidade vira a regra da existência que sabe ter perdido a si mesma, a quem nem é permitida a escolha entre ser ou não ser dono de seu próprio tempo, a própria existência parece uma concessão. E se julga feliz aquele que por um motivo ou outro é capaz de aquiescer às regras desse jogo”.¹⁷²

Submeter-se às regras do jogo significa deixar ser a existência capturada por um tempo infernal para o qual o recomeçar é o princípio e a idéia regulativa. O tempo contido no jogo e no trabalho automatizado é um tempo esvaziado, oco; tempo de um indivíduo enredado na imediatez e no sempre igual.¹⁷³ Como salienta Sérgio Paulo Rouanet, o jogador agrega o mesmo conjunto de gestos mecânicos do trabalhador assalariado das indústrias, um comportamento que é regido basicamente pelo eterno retorno; “*ele é a figura exemplar do homem privado de experiência, que por não ter passado é condenado ao recomeço perpétuo*”.¹⁷⁴ Não obstante, sequer o desejo que impulsiona o jogador e o operário é genuíno. De acordo com Benjamin, “*o empenho em vencer e ganhar dinheiro não [pode] ser considerado como um desejo no verdadeiro sentido do termo*”.¹⁷⁵ O desejo, em seu sentido

¹⁷⁰ Tiburi, Marcia. Reflexões do Tempo – sobre Walter Benjamin e a estrela cadente. In: *Estudos Leopoldenses: Série Ciências Humanas*, Vol 36, no. 157, 2000, p.76.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² *Ibidem, Ibidem*.

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ Rouanet, *Édipo e o Anjo*, p.96.

¹⁷⁵ Benjamin, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p.129.

estrito, não corresponde ao tempo do capitalismo, mas sim ao da experiência. É a ganância, a avidez que determina a vontade do ganho. O desejo, em contrapartida, lança o indivíduo longe no tempo, projeta-o para o futuro. É a experiência que preenche e estrutura o desejo, “por isso o desejo realizado é o coroamento da experiência”.¹⁷⁶ O passado é o sedimento desta experiência para o qual o desejo foi origem. De outro lado, como aludido anteriormente, “para o jogo de azar, não há passado, diga-se que há apenas o absoluto presente e o desejo do ganho imediato”.¹⁷⁷ Conforme Rouanet,

o verdadeiro desejo é o nascido na infância mais remota, e só pode realizar-se por completo na perspectiva de um futuro infinitamente disponível. Quanto mais remoto esse passado, e mais elástico esse futuro, maiores as perspectivas de que o desejo venha a realizar-se. É desse passado e desse futuro que está privado o jogador, cuja temporalidade é a do eterno retorno.¹⁷⁸

A compreensão do tempo como *eterno retorno* deriva, por sua vez, do próprio modo como também o tempo do trabalho é entendido na modernidade. O trabalho industrial se caracteriza, basicamente, pela alienação do tempo. O indivíduo não utiliza mais os meios de trabalho, mas é utilizado por eles. Como já mencionado, a segmentação do trabalho na linha de produção industrial enseja a repetição de uma mesma operação *ad infinitum*, ação que pode não ter nenhuma relação com a etapa anterior ou posterior de produção. De acordo com Benjamin, nas atividades industriais a conexão entre as etapas do trabalho nunca é contínua, tal como acontece no modo artesanal de produção, mas autônoma e coisificada. Para ele, o operário é um indivíduo para quem não compete a totalidade do processo de produção e, portanto, não tem nem poder nem arbítrio sobre o produto final; ou seja, “a peça entra no raio de ação do operário, independentemente de sua vontade. E escapa dele da mesma forma arbitrária. (...) No trato com a máquina, os operários aprendem a coordenar ‘seu próprio movimento ao movimento uniforme, constante de um autônomo’”.¹⁷⁹ O trabalho industrial não é, como acontece no trabalho artesanal, uma atividade integradora. A experiência depende, porém, exatamente disso.

A genuína experiência (*Erfahrung*) se funda pela tradição do tempo e pelo tempo da tradição; é sabedoria acumulada, transmissível e nunca condicionada (no sentido a que hora

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ Tiburi, *Reflexões do Tempo*, pp.76-77.

¹⁷⁸ Rouanet, *Édipo e o Anjo*, p.96.

¹⁷⁹ Essas considerações de Benjamin partem, evidentemente, de uma leitura marxista do processo de produção capitalista. Benjamin, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p.125.

se atribui à vivência do choque). Sob o ponto de vista do tempo, a experiência é aquilo que se mantém sempre igual e diferente a si mesma, aquilo que perdura, que se prolonga no tempo como seu entre-lugar, como textura, memória, aprendizado; aquilo que dá ao tempo uma aura.

A experiência é o espaço do tempo e o tempo do espaço, lugar em que se alojam todos os outros tempos: o futuro, o presente e o passado. Na experiência, a eternidade se realiza no instante, no momento mesmo em que essa cintila para o indivíduo por intermédio da rememoração. É um tempo completamente distinto do tempo da vivência, brutal e descontínuo, profano, tempo “*em que transcorre a existência daqueles a quem nunca é permitido concluir o que foi começado*”.¹⁸⁰ O tempo da vivência é infernal, mecânico e unidimensional, próprio do indivíduo preso à/na repetição, à mercê de seu eterno retorno. Se a experiência rememora, a vivência lembra, recorda. Não obstante, o caráter de exatidão, que caracterizaria basicamente a lembrança (*Erinnerung*), seria, sob o ponto de vista da experiência, exatamente aquilo que a aniquilaria. “*A lembrança é o complemento da ‘vivência’, nela se sedimenta a crescente auto-alienação do ser humano que inventariou seu passado como propriedade morta*”.¹⁸¹ Tudo aquilo que não deslanchou, que não se modificou, que não evoluiu, é passível de ser lembrado. Em outras palavras, só pode ser recordado aquilo que desde o seu surgimento já se encontra morto, petrificado. Não causa espanto, por sua vez, que Benjamin tenha visto na alegoria do cadáver a verdadeira fisionomia da modernidade. O princípio da lembrança é a morte: essa é a sua fantasmagoria. É própria da natureza cadavérica a rigidez. A idéia do eterno retorno reforça justamente essa noção. O tempo da vivência é, nesse sentido, um tempo engessado, rígido, repetitivo, sempre igual a si mesmo; é o tempo do jogo de azar para o qual não só o passado se perde, mas também e, sobretudo, o futuro.

A rememoração (*Eigendenken*) é o termo que melhor designa o tempo da experiência. A rememoração estabelece com o passado uma relação viva, ela desperta¹⁸² o passado para salvar o futuro da estagnação do presente. Jeanne Marie Gagnebin, em seu estudo sobre o conceito de história e narração em Walter Benjamin sublinha, de maneira bastante precisa, a diferença entre a lembrança (*Erinnerung*) e a rememoração (*Eigendenken*).

¹⁸⁰ Benjamin, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p.129.

¹⁸¹ Benjamin, Parque Central. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p.172.

¹⁸² O *despertar* é um termo central nas *Teses* sobre o conceito de história. O momento do despertar está associado em Benjamin ao conceito de *imagem dialética*, como veremos a seguir.

“O conceito benjaminiano de *Eigendenken* (rememoração) me parece exprimir esta necessidade de recapitulação atenta sem a qual a *Erinnerung* segue o fluxo incansável, continua a desenrolar-se só para si mesma, não tem fim no duplo sentido da palavra: nunca cessa e não desemboca em nada além de seu próprio movimento. A filosofia da história de Benjamin insiste nestes dois componentes da memória: na dinâmica infinita da *Erinnerung*, que submerge a memória individual e restrita, mas também na concentração da *Eigendenken*, que interrompe o rio, que recolhe, num só instante privilegiado, as migalhas dispersas do passado para oferecê-las à atenção do presente”.¹⁸³

Com efeito, essa distinção deriva, basicamente, daquela outra para a qual a experiência (*Erfahrung*) não poderia ser aplicada, ou seja, em Proust. No plano teórico de Benjamin, a rememoração contempla a verdadeira experiência da tradição, tendo, por isso mesmo, um alcance muito maior que o da lembrança – isto é, de uma vivência individual e restrita. Por *recapitulação atenta* da rememoração entende-se a recuperação do tempo sob o ponto de vista integral da experiência, não só daquilo que tem um sentido, mas, de igual modo, daquilo que não dispõe de um – o que não quer dizer que seja sem sentido. Essa recapitulação resulta na recuperação da consistência de um tempo que traz consigo a sua história, de um tempo que tem história. A rememoração comporta as significações latentes que constituem o passado: as aspirações, os sonhos, o espírito do tempo. Ela restitui não só o passado tal como teria se dado, mas as possibilidades de futuro que nele haviam sido inscritas – ainda que não realizadas.¹⁸⁴

Para o indivíduo moderno, o tempo se petrifica, a história não se mexe, todos os dias permanecem exatamente iguais uns aos outros. A rememoração, no entanto, redime essa condição: ela interrompe o fluxo contínuo do tempo cronológico, arranca o tempo de sua sucessão ordinária. A rememoração contempla uma significação coletiva, que, por intermédio dos “feriados e datas festivas”, celebra os feitos passados, a experiência passada; ela integra o individual ao coletivo, permitindo vislumbrar os laços que unem uma determinada comunidade, sua história, sua identidade.

Como assinala Kátia Muricy, Benjamin encontrará em Baudelaire o conceito que permitirá ao filósofo alemão construir uma noção de experiência que seja capaz de

¹⁸³ Gagnebin, *História e Narração em Walter Benjamin*, p.80.

¹⁸⁴ Leandro Konder atenta para o “futuro do pretérito” da rememoração histórica benjaminiana. Para os fatores que já foram sublinhados acrescenta “os movimentos subjetivos voltados para o porvir que não chegaram a se expressar em realidades objetivas duradouras, embora estivessem prenhes de significação histórica”. Konder, *Walter Benjamin – o marxismo da melancolia*, p.67.

relacionar o passado individual ao passado coletivo pela rememoração (*Eigendenken*). Este conceito é o de *correspondência*.¹⁸⁵ “As correspondances são os dados do ‘rememorar’. Não são dados históricos, mas da pré-história. Aquilo que dá grandeza e importância aos dias de festa é o encontro com uma vida anterior”.¹⁸⁶

De acordo com Benjamin, é por intermédio do conceito de *correspondance* que Baudelaire depura a experiência opaca e sem brilho do indivíduo moderno para transformá-la em matéria-prima de arte. O conceito de correspondência é fundamental para que se possa compreender, na lírica de Baudelaire, a relação que o poeta mantém não só com o tempo, mas, de igual modo, com a beleza.

“Estes dias significativos são dias do tempo que aperfeiçoa (...) São dias do rememorar. Não são assinalados por qualquer vivência. Não têm qualquer associação com os demais; antes, se destacam do tempo. O que constitui seu teor, Baudelaire o fixou no conceito de *correspondances*, situado imediatamente contíguo à noção de ‘beleza moderna’”.¹⁸⁷

As *correspondências* remetem simultaneamente ao passado mais longínquo e ao presente mais próximo. Elas representam “a instância, diante da qual se descobre o objeto de arte como um objeto fielmente reproduzido e, por conseguinte, inteiramente problemático”.¹⁸⁸ Vale dizer que o sentido de *reproduzido* não é o mesmo com que o filósofo alemão designa a técnica de reprodutibilidade da obra de arte. O sentido reproduzido na *correspondência* é o sentido (do) revivido, de uma experiência que se mantém viva.

As *correspondências* compreendem o mundo em estado de semelhança.¹⁸⁹ Nesse sentido, elas enlaçam, através das analogias, o presente ao passado, como também condensam o passado individual ao passado coletivo. Essa é a atmosfera própria da rememoração. O “eterno” só pode ser revelado quando a experiência presente se associa a um momento passado historicamente significativo. “O homem, para quem a experiência se perdeu, se sente banido do calendário”.¹⁹⁰ Para o indivíduo moderno, isolado em sua experiência (*Erlebnis*), o espaço vago para a rememoração – os feriados, as datas festivas – nada diz, nada significa.

¹⁸⁵ Muricy, *Alegorias da Dialética*, p.190.

¹⁸⁶ Benjamin, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p.133.

¹⁸⁷ *Idem*, p.131.

¹⁸⁸ *Idem*, nota à página 133.

¹⁸⁹ Benjamin, *A Imagem de Proust*, p.45.

¹⁹⁰ Benjamin, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p.136.

Sob um outro aspecto, o conceito de *correspondência* foi o que permitiu a Baudelaire identificar as modificações que se deram na estrutura da experiência do homem moderno, a partir da aproximação desse ao homem clássico. Baudelaire situa os pontos de convergência entre Antiguidade e Modernidade sob o ponto de vista artístico. Ele assinala em sua poesia – assim como em sua teoria sobre a arte moderna – as *forças* que agiriam nessas épocas e que permitiriam associá-las. A tarefa de que se incumbem Baudelaire, a de dar forma à modernidade, é heróica. E esse heroísmo consiste justamente em “*propor à poesia fazer da modernidade, um dia, algo de clássico*”.¹⁹¹ A arte moderna partilha, de acordo com Baudelaire (ou diríamos, de Benjamin), do mesmo sentido que o da arte clássica, qual seja: a de uma construção lógica, formal, porém, de algum modo destacada, distanciada de sua substância, a história. Esse é, no entanto, o sinal de sua degradação. Na modernidade, a forma se sobrepõe ao conteúdo. Poder-se-ia dizer, assim, que a vivência é a forma da experiência sem o conteúdo dessa, ou seja, é oca, vazia. Isso faz com que a própria experiência do belo, na modernidade, se torne rarefeita.¹⁹²

Foram as *correspondances* que possibilitaram o lírico avaliar com precisão “o verdadeiro significado da derrocada que testemunhou em sua condição de homem moderno”.¹⁹³ É a derrocada do homem e também da arte que ele vislumbra através das *correspondências*. É por isso que a única possibilidade de se salvar a beleza se encontra justamente num entre-espaço do tempo.

Baudelaire pretendia reter, através da sua lírica, como bem entende Benjamin, o eterno que resplandeceria no instante, isto é, captar a beleza dos acontecimentos; reter o elemento eterno e imutável do relativo e limitado. Para tanto, teve de subtrair à vivência o tempo que lhe seria conforme, o presente, lançando-a, por conseguinte, ao passado. Conforme Kátia Muricy, essa “desagregação do tempo” é exatamente aquilo que permitiu Baudelaire pôr em relevo apenas alguns dias especiais, feito que não foi alcançado por Proust, haja vista a restrição de sua experiência a uma esfera meramente privada. São estes dias descontínuos, com efeito, os dias do lembrar, dias eleitos, arrancados do

¹⁹¹ Muricy, *Alegorias da Dialética*, p.194.

¹⁹² “*Há uma constelação especial de circunstâncias onde, também no ser humano, se reúnem grandeza e indolência. Ela governa a existência de Baudelaire. Ele a decifrou, denominando-a “a modernidade”. Quando se perde no espetáculo dos navios no ancoradouro, é para neles colher uma metáfora. O herói é tão forte, tão engenhoso, tão harmonioso, tão bem estruturado como esses navios. Para ele, contudo, o alto-mar acena em vão. Pois uma má estrela paira sobre sua vida. A modernidade se revela como sua fatalidade. Nela o herói não cabe; ela não tem emprego algum para esse tipo. Amarra-o para sempre a um porto seguro; abandona-o a uma eterna ociosidade.*” Benjamin, Walter. Paris do Segundo Império. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p.93.

¹⁹³ Benjamin, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p.132.

esquecimento, salvos da reclusão da memória individual que, abrigados pela rememoração, ocupam um outro espaço, qual seja, o do culto.¹⁹⁴ Em Baudelaire essa esfera é deslocada para o culto do belo, sustentada na percepção de sua falta, na nostalgia, na rememoração, no *spleen* que expõe a nudez da experiência moderna (vivência). “O *spleen* transforma todo presente em antiguidade, em realidade frágil da qual, no próximo instante, só subsistem ruínas”.¹⁹⁵ O vestígio do belo presente na imagem da ruína diz do modo como Baudelaire vislumbra a metrópole, sob o signo da decadência. A beleza em Baudelaire é, por isso, fugaz e transitória. Ela irrompe em imagens. Essa noção é cristalizada, em Benjamin, na idéia da imagem dialética:

a imagem dialética é como um relâmpago. Portanto deve-se reter a imagem do passado, neste caso, de Baudelaire, como uma imagem fulgurante no agora do cognoscível. A salvação, que só desse modo, e de nenhum outro, se consuma, só se deixa sempre ganhar através da percepção daquilo que se perde irremediavelmente.¹⁹⁶

A imagem dialética é, ao lado da noção de tempo-do-agora (*Jetztzeit*) – que fundamenta, como veremos a seguir, as *Teses sobre o conceito de história* –, o termo que conecta a modernidade à antiguidade, pois em ambas as noções a concepção de tempo é orientada pela simultaneidade de presente e passado. De acordo com Cláudia Perrone, “na imagem dialética se dá a operação essencial de transformação do passado primordial que se revela em pré-história original de uma época”.¹⁹⁷ A imagem dialética nasce do paradoxo, de uma concentração de tensões (históricas) levada à sua máxima potência: é ela que faz emergir o momento do despertar; é a totalidade possível que equivale à “totalidade dos conteúdos antinômicos que constituem a história, é o conhecimento possível do passado e se manifesta como um conteúdo de verdade”.¹⁹⁸

Como salienta Willi Bolle, em seu livro *Fisiognomia da Metrópole Moderna*, a imagem dialética só pode ser capturada sob o ponto de vista da história, ela não é dada empiricamente, mas construída – por meio da qual se torna um objeto histórico. É exatamente isso que permite Benjamin associar a imagem dialética a uma imagem onírica,

¹⁹⁴ Muricy, *Alegorias da Dialética*, p.196.

¹⁹⁵ *Idem*, p.208.

¹⁹⁶ Benjamin, *Parque Central*, p.173.

¹⁹⁷ Perrone, Cláudia. Walter Benjamin e a Estética da Recepção – dois momentos da história da literatura. In: *Expressão – Revista do Centro de Artes e Letras*. Santa Maria: UFSM, Vol.01, jan/jun, 2000, p.105.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

explorando, por conseguinte, o limiar entre o sono e a vigília.¹⁹⁹ Com efeito, “as imagens oníricas só se tornam legíveis na medida em que o presente é percebido como um ‘despertar’ num ‘agora da conhecibilidade’, ao qual aqueles sonhos se referem”.²⁰⁰ É exatamente a ambigüidade própria a esta manifestação imagética da dialética, sua lei na imobilidade, que torna a imagem dialética uma imagem onírica. Imagens desse gênero, dirá Benjamin, podem ser encontradas na mercadoria enquanto fetiche, nas Passagens (arcadas), “que são ao mesmo tempo casa e rua, e também na prostituta que é ao mesmo tempo vendedora e mercadoria”.²⁰¹

Essa notação do real como algo ilusório, ambíguo, é o que possibilita a Benjamin equacionar a modernidade e o barroco por intermédio da alegoria. A modernidade em Benjamin é barroca, ou seja, ela está marcada pela forma de expressão alegórica; ela se exprime na visão de um mundo em ruínas – tal como enfatizado nas célebres *Teses* sobre o conceito de história. Em Baudelaire, Benjamin afirma, “os emblemas retornam como mercadorias”.²⁰² Eles sinalizam para o mesmo conflito presente no barroco, a aparência ilusória da história atestada pela morte; essa, por sua vez, indica a desvalorização de todas as coisas. Na modernidade é a moda que indica a desvalorização da mercadoria. A alegoria é, por isso mesmo, o fundamento da mercadoria, a armadura de que se investe a modernidade.

“A alegoria de Baudelaire traz, ao contrário da barroca, as marcas da cólera, indispensável para invadir esse mundo e arruinar suas criações harmônicas. O heróico em Baudelaire é a forma sublime em que aparece o demoníaco, o *spleen* sua forma infame”.²⁰³

Baudelaire vislumbra a metrópole sob o signo negativo de Satã, da morte, da decadência; procura, com efeito, investir a modernidade de aura, dar a ela uma alma. Na modernidade, porém, a única possibilidade de se recuperar o sentido da aura é por intermédio da beleza como valor da arte – uma arte para a qual isto não corresponda é, para

¹⁹⁹ Bolle, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, pp.60-75.

²⁰⁰ *Idem*, p.64.

²⁰¹ Benjamin *apud* Bolle, *op.cit.*, p.67. Benjamin afirma em *O Flâneur* que “as ruas são a morada do coletivo. O coletivo é um ser eternamente inquieto, eternamente agitado, que, entre os muros dos prédios, vive, experimenta, reconhece e inventa tanto quanto os indivíduos ao abrigo de suas quatro paredes”. Benjamin, *O Flâneur*. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, p.194.

²⁰² Benjamin, *Parque Central*, p.172.

²⁰³ *Idem*, p.164.

Benjamin, moderna. Isso explica porque Benjamin infere que Baudelaire tenha redescoberto a beleza no sublime.

Baudelaire foi para Benjamin um artista que soube salvar, a despeito da dificuldade, a verdadeira experiência histórica, ou melhor, alguns cacos, estilhaços dessa.²⁰⁴ A percepção dessa degradação revela, como já observado, um mundo em *ruínas*. É essa a imagem que melhor caracteriza, segundo Benjamin, a modernidade.²⁰⁵ Entrementes, a deterioração do espaço remete de igual modo à deterioração do tempo. Isso permite encarar a história como algo que não mais se mexe, imóvel, paralisado, onde apenas pode-se vislumbrar o que era e que não é mais.

“Deve-se fundar o conceito de progresso na idéia da catástrofe. Que tudo ‘continue assim’, isto é a catástrofe. Ela não é o sempre iminente, mas sim o sempre dado. O pensamento de Strindberg: o inferno não é nada a nos acontecer, mas sim *esta vida aqui*”.²⁰⁶

A história, sob a égide da modernidade, é encarada como um fato consumado. A catástrofe a que se refere Benjamin consiste precisamente na conservação dessa idéia, da história como algo previamente determinado. Agamben, em *Infância e História*, observa que essa concepção de tempo deriva, com efeito, de “*uma laicização do tempo cristão retilíneo e irreversível, dissociado, porém, de toda idéia de um fim e esvaziado de qualquer sentido que não seja o de um processo estruturado conforme o antes e o depois*”.²⁰⁷ A noção que orienta essa concepção de história é o progresso. O progresso, por sua vez, é o mito através do qual se constituiu a própria modernidade, uma categoria “universal” da razão que suporia ser depurada de todo e qualquer fundamento místico ou religioso. A experiência de um “*tempo morto e subtraído à experiência*” caracteriza, como ainda indica Giorgio Agamben, “*a vida nas grandes cidades modernas e nas fábricas*”. Para ele, a representação do tempo como algo homogêneo e vazio nasce precisamente “*da experiência do trabalho nas manufaturas e é sancionada pela mecânica moderna, a qual estabelece a prioridade do movimento retilíneo uniforme sobre o movimento circular*”.²⁰⁸ Benjamin, no entanto, opõe à noção mecânica e unidimensional do tempo moderno o *Jetztzeit*, o tempo-do-agora.

²⁰⁴ Benjamin, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p.137.

²⁰⁵ Para Benjamin: “*A modernidade é o que fica menos parecido consigo mesmo; e a antiguidade – que deveria estar nela inserida – apresenta, em realidade, a imagem do antiquado*”. Benjamin, *Paris do Segundo Império*, p.88.

²⁰⁶ Benjamin, *Parque Central*, p.174.

²⁰⁷ Agamben, *Infância e História*, p.117.

²⁰⁸ *Ibidem*.

O tempo-do-agora, para Benjamin, é o produto de uma reflexão poética e política que guarda correspondência no tempo e no espaço. No tempo-do-agora o tempo é contemplado sob o ponto de vista da natureza e, portanto, do todo.

Não obstante, é exatamente esta aura do tempo que Baudelaire parece cristalizar em suas alegorias. É por intermédio delas que Benjamin esboça em linhas muito breves uma teoria do belo e do sublime. O belo se ampara, sobretudo, e de acordo com Benjamin, no caráter religioso/aurático que constituiria a experiência da arte. Ou seja, a beleza se fundamenta no mistério, na irredutibilidade da distância e na inesgotabilidade da expressão.

“Enquanto a arte tiver em mira o belo e o ‘reproduzir’, mesmo que de maneira simples, fá-lo-á ascender das profundezas do tempo. (...) Na reprodução técnica isto não mais se verifica (Nela não há mais lugar para o belo)”.²⁰⁹

Ao relacionar as *correspondências* a um valor cultural – e também a obra de arte – Benjamin remonta a uma sorte de experiências que seriam atualizadas na obra de arte. Pela arte, a experiência religiosa, aurática, seria reintegrada ao espaço profano da história. A aura da obra de arte está intimamente relacionada à tradição, ela está em *correspondência* com a tradição, com a sua origem (*Ursprung*). A obra de arte é, em outras palavras, a tentativa de recuperar pela rememoração – sua atualização crítica – a origem da experiência da tradição, sua aura.

Esse é o gancho por intermédio do qual Benjamin recupera o problema da aura que já havia explorado no ensaio sobre a *reprodutibilidade técnica*. Neste ensaio, porém, sobre Baudelaire, a questão é rediscutida sob uma outra perspectiva, qual seja, a de relacionar e descrever a experiência poética mais expressiva, na era do capitalismo, que soube inscrever em seu *corpus* este declínio, assinalando por sua vez, a conseqüente crise da percepção sobre a qual a vivência (do choque, na modernidade) se fundaria. Baudelaire retira, dentro do possível, a vivência de sua vacuidade, ele a transforma em matéria de arte, em poesia.

De outro lado, Benjamin assinala em seu ensaio *A obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica* que a arte moderna é uma arte não-auratizada, não-performativa. Ela se reduz à sua composição e finalidade. A arte, no entanto, se caracteriza, para Benjamin, por uma atitude estética (gesto) que consistiria tão somente na tentativa de atenuamento do hiato entre o sagrado e sua manifestação na obra de arte, tentativa de

²⁰⁹ Benjamin, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p.139.

reencontrar na obra, uma disposição que fosse favorável a ela própria. A modernidade aniquila essa possibilidade, pois não há experiência (religiosa) para a qual a arte possa fazer menção.

À degradação da experiência corresponde também a redução da participação do *gesto*, da performatividade na produção da arte. Vale ressaltar que Benjamin não faz a defesa de um esteticismo desmesurado, mas do estético como a dimensão através da qual brota a arte, no sentido reflexivo. Na era moderna, todavia, a técnica se sobrepõe ao gesto. No ensaio sobre Baudelaire, Benjamin revisita essa discussão, aproveitando esse laço para salientar ainda mais a crise da percepção que caracterizaria, segundo ele, a experiência na modernidade.

A obra de arte resulta de um gesto humano, é, por isso, expressiva, orgânica, viva. Na obra de arte o olho não pode se faltar de ver. A aura da obra de arte é o olho que olha o olho. A obra de arte deve plasmar esta tensão: olhar a coisa, ser olhado pela coisa.

“A experiência da aura se baseia, portanto, na transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza com o homem. Quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar”.²¹⁰

Todavia, de que maneira pode uma obra de arte revidar o olhar quando ela própria não olha mais? A vivência do choque aniquila a possibilidade da reflexão. É a isto que se deve o declínio da experiência na era moderna. O presente não converge mais sobre o passado; esse não se vê refletido, interligado ao presente. A arte moderna embotou o olhar, por conseguinte, perdeu a capacidade de ver. Isso se anuncia de modo mais drástico no surgimento das novas linguagens artísticas, como a fotografia e o cinema. Os dispositivos próprios de produção desse tipo de arte demonstram a atrofia da experiência no desenvolvimento do próprio artefato. O cinema e a fotografia cooperam para esse declínio. O estético é uma inflexão por intermédio do qual o objeto de arte é criado, produzido; a obra, nesse sentido, há de ser fundamentalmente uma reflexão de um corpo que acolhe o mundo, seu receptáculo. Essa discussão norteia basicamente a obra de Benjamin sobre o *Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Nessa obra, Benjamin afirma que os românticos entendiam a reflexão como uma forma estética, como a matriz originária da arte. “*A intuição intelectual é pensamento que engendra o seu objeto, mas a reflexão, no sentido dos*

²¹⁰ *Idem*, pp.139-140.

românticos, é pensamento que engendra a sua forma".²¹¹ Os românticos restauram na noção de intuição intelectual a verdadeira natureza do pensamento reflexivo, e, portanto, filosófico.²¹²

²¹¹ Benjamin, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002, p.37.

²¹² Essa hipótese é rechaçada por Kant, como exposta no ensaio de Benjamin, *Sur le programme de la philosophie qui vient* [Sobre o programa de uma filosofia futura]. Kant prevê a possibilidade da intuição intelectual, mas não no âmbito da experiência.

NARRAÇÃO, MEMÓRIA E TRADIÇÃO

A experiência (*Erfahrung*) tem, como já se observou, relação com a sabedoria, e essa com a tradição. A tradição, por sua vez, diz Hannah Arendt, “*transforma a verdade em sabedoria*”; sendo assim, a sabedoria seria a “*consistência da verdade transmissível*”.²¹³ Como afirma Benjamin, a sabedoria é o “*conselho tecido na substância viva da existência*”.²¹⁴ Sábio é, portanto, o indivíduo experiente, aquele sujeito que não só soube acolher a experiência viva da tradição como também transmiti-la, comunicá-la; indivíduo cuja sensibilidade foi capaz de chegar, lenta e pacientemente, a esta “*substância viva*” de que se faz matéria a sabedoria. A sabedoria, como aponta Marcia Tiburi, não é apenas

um conteúdo subjetivo ou objetivo, mas também uma forma de relação com o mundo ou o outro, inimiga da pressa e do imediatismo. Por isso, ela é o elemento presente na narração, a qual envolve a compreensão das camadas mais escondidas do existir.²¹⁵

É exatamente isto que leva Benjamin a reconsiderar na era moderna alguns gêneros literários arcaicos como formas de compreender a experiência – e a sabedoria nela contida – dos antepassados. No ensaio *O Narrador – considerações sobre a obra de Nicolai Leskov*, escrito em 1936, Benjamin investigará os fatores sócio-culturais que teriam ocasionado o enfraquecimento de um gênero literário em particular, a narração, e que viriam, segundo o autor, a acentuar ainda mais o declínio da experiência (*Erfahrung*) na sociedade moderna. O declínio da experiência decorre, em termos gerais, da perda do sentido desta espécie de sabedoria ancestral, antiga. Esse é, certamente, um dos fatores que Benjamin aponta como responsável pelo processo de degradação da experiência, em outras palavras, a crescente desvalorização da tradição – leia-se a despersonalização da cultura e o afundamento de valores éticos e morais –, a dessubstancialização do tempo e da história – por força dos

²¹³ Arendt, Hannah. *Homens em Tempos Sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p.168. Hannah Arendt observa ainda que a “tradição ordena o passado não apenas cronológica, mas antes de tudo sistematicamente, ao separar o positivo do negativo, o ortodoxo do herético, o que é obrigatório e relevante entre a massa de opiniões e dados irrelevantes ou simplesmente interessantes”. Arendt, *Op.cit.*, p.170.

²¹⁴ Benjamin, *O Narrador*, p.200.

²¹⁵ Tiburi, *Reflexões do Tempo*, p. 90.

novos meios de produção capitalista e de comunicação –, como também o surgimento de gêneros narrativos de antemão conservadores, entre eles, o romance burguês e a informação jornalística. Essas condições consistem para Benjamin no golpe da vida moderna sobre a tradição, vida em que reina o interesse pelo próximo, pelo mais fácil e pelo imediato.

Retomando o diagnóstico já feito em seu artigo *Experiência e Pobreza*, Benjamin assinala que a experiência está em baixa. Como se não bastasse, ela também corre, junto com a narração, o perigo de se extinguir. Isso se deve, fundamentalmente, ao apagamento da tradição na modernidade, ao esquecimento dos ritos, das datas de exceção, dos feriados e das festividades; em suma, à escassez de experiências coletivas comunicáveis e plenas de sentido. De maneira enfática, já em *Experiência e Pobreza*, Benjamin menciona a perda da capacidade de transmitir experiências como sintoma do declínio da experiência como tal. Essa enfermidade deve-se, como bem salienta Rainer Rochlitz, a duas condições fundamentais:

[ao] desenvolvimento desmedido da técnica e a privatização da vida que ela determina; a mudez dos soldados retornados da guerra de 1914-1918, ultrapassados pelo material empregado para a destruição maciça, e uma extensão sucessiva da esfera privada da existência, revelada especialmente pelo aumento da leviandade, por meio da qual a vida privada invade a comunicação pública da experiência.²¹⁶

Para Benjamin, o indivíduo moderno é pobre de experiência, é mudo, alguém que nada tem a contar, pois experiência alguma ele possui. A experiência da guerra – objeto factual utilizado por Benjamin em *Experiência e Pobreza* – por certo não constitui nada senão uma vivência, triste e totalmente desprovida de sentido. A guerra é, para Benjamin, e a primeira em particular, tão desmoralizadora quanto “a experiência econômica da inflação, a experiência do corpo pela fome [e] a experiência moral dos governantes”.²¹⁷ É o corpo humano que se defronta com um inimigo impessoal, com um inimigo que não luta com as mesmas armas. O corpo humano é, com efeito, algo muito pequeno, frágil e irrisório frente ao poder da maquinaria bélica, e o corpo do combatente, por conseguinte, um corpo desonrado. Isso explica porque Benjamin considera ser a batalha nas trincheiras algo tão desleal. Para o filósofo da aura, valor algum é ali decidido se não um de fundo meramente econômico. No campo de batalha do homem contra a máquina planteia-se tão somente a

²¹⁶ Rochlitz, *O Desencantamento da Arte*, pp.256-257.

²¹⁷ Benjamin, *Experiência e Pobreza*, p.115.

morte e a destruição de todas as coisas. É a própria humanidade que sucumbe em favor de uma nova barbárie, a do silêncio. Como observa Marcia Tiburi,

A nova barbárie devoradora da experiência produz silêncio como violência, sobre o qual ela se sustenta enquanto finge que ele aplacaria toda dor. Este silêncio, ele mesmo violento, nascido do choque, é aquele que sustenta toda ideologia e que preside o diálogo mais aparentemente trivial e casual no qual um acordo está em princípio manifesto como que para evitar discussão.²¹⁸

Jeanne Marie Gagnebin reforça essa idéia ao afirmar que em Benjamin a realidade do sofrimento não pode dobrar-se à linguagem sob a forma de uma sintaxe, é “*um sofrimento tal que não pode depositar-se em experiências comunicáveis*”.²¹⁹ É por isso que Benjamin afirma que a experiência está desaparecendo. Uma história que não pode ser narrada, colocada em palavras, não é passível de ser comunicada e, portanto, de nada serve – sentido algum pode dela ser retirado. A experiência das trincheiras é, como assinala Benjamin, aniquiladora da verdadeira experiência, ela não só reduz o corpo humano a uma massa informe – quando este é atingido pelo inimigo –, como também impossibilita àquele que dela retorna dizer alguma coisa sobre o que aconteceu. Como afirma Benjamin, os combatentes voltavam *silenciosos* do campo de batalha, “*mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos*”.²²⁰ A verdadeira experiência é, com efeito, falante, ela não cala, ela faz falar.

A técnica, por sua vez, representa, de um certo modo, um destes princípios silentes, e o progresso, a sua ideologia; ideologia sobre a qual se vê justificada e sancionada a violência.²²¹

O tom apocalíptico com que Benjamin trata a questão da técnica remete imediatamente a uma espécie de defesa de uma sociedade artesanal, pré-industrial, que se contraporia à sociedade capitalista e onde, segundo ele, ainda se manteria o vínculo com a tradição e, portanto, com a experiência.²²²

²¹⁸ Tiburi, *Reflexões do Tempo*, p.89.

²¹⁹ Gagnebin, *História e Narração em Walter Benjamin*, p.63.

²²⁰ Benjamin, *Experiência e Pobreza*, p.115.

²²¹ Em um ensaio intitulado *Pour une critique de la Violence* Benjamin analisa justamente a diferença entre dois tipos de violência, uma mítica e outra sagrada. Ver: Benjamin, *Mythe et Violence*, p.121-148.

²²² Rochlitz, *O Desencantamento da Arte*, p.257.

Não obstante, é justamente o tempo que está em questão em Benjamin, ou melhor, a maneira de dizer o/do tempo – o que passa certamente pelo modo através do qual se constitui e se organiza o trabalho (como veremos a seguir).

Ao tratar de gêneros literários, Benjamin pretende, na verdade, indicar formas de escrita da história, formas historiográficas. A narração é certamente uma dessas formas que Benjamin apresenta ao longo de sua obra, assim como o romance, a informação jornalística e a publicidade. São essas formas de comunicação que sintetizam de uma certa maneira o modo como a história é apreendida e representada. Vale sublinhar, todavia, que Benjamin não pretende adotar formas historiográficas arcaicas – o que seria pura nostalgia –, e sim, como afirma Peter Osborne, “*abordar gêneros narrativos como corporificações de diferentes tipos de memória*”.²²³ É por intermédio deste termo que se seguirá, portanto, a análise dos textos benjaminianos, como forma de demonstrar o poder revelador e redentor da memória, tanto para o conhecimento da história, quanto para a pesquisa do conceito de experiência.

Por narração Benjamin entende uma arte e também uma faculdade, ambas em vias de desaparecimento. Com efeito, o que desaparece no mundo atual é a “*faculdade de intercambiar experiências*”.²²⁴ A experiência que adensa a narração já não se encontra disponível na época moderna. Isso explica porque o filósofo da aura afirma que o narrador “*não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva*”.²²⁵ Para Benjamin, o espírito moderno é veloz, ágil, fugaz, ele não contempla a tradição e, portanto, não traz consigo experiência alguma digna de ser compartilhada. A experiência na modernidade é tão somente uma vivência (*Erlebnis*), “*aquilo que restou após a aniquilação do espaço para a experiência, quando o indivíduo, alienado de sua condição de sujeito, tornou-se um solitário em meio ao mundo criado pelo capitalismo*”.²²⁶

A matéria prima da narração, em contrapartida, é a própria vida humana, a experiência (*Erfahrung*)²²⁷, aquela que anteriormente foi associada à sabedoria, como sendo “*inimiga da pressa e do imediatismo*” próprios de uma vivência. A lentidão é, naturalmente, matéria da experiência, cujo ritmo apressado da modernidade (entrevisto não só nas novas

²²³ Osborne, *Vitórias de pequena escala, derrotas de grande escala*, p.93.

²²⁴ Tanto é assim que na figura de Nicolai Leskov Benjamin vê o último representante de uma arte em particular, a narração. Benjamin considera Leskov um extemporâneo, alguém que se encontra distante de seu tempo. Ao apresentá-lo como narrador caracteriza-o como produto de um outro tempo que não o seu. Sua narração comporta elementos que não se apresentam ao seu cotidiano. Benjamin, *O Narrador*, p.197.

²²⁵ Benjamin, *O Narrador*, p.197.

²²⁶ Tiburi, *Reflexões do Tempo*, p.88.

²²⁷ Benjamin, *O Narrador*, p.221. Essa distinção encontra no ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire* um tratamento mais adequado. Nele está exposta, de maneira mais “categórica”, a distinção que ora se apresenta.

formas narrativas já mencionadas, mas também no modo com que o próprio trabalho é concebido, ou seja, da transformação do modo de produção artesanal, manual, ao modo de produção industrial, mecânico) subtraiu o indivíduo do universo da tradição.

A narração comporta, nesse sentido, elementos da tradição que não se dão ao homem moderno – presa fácil de um tempo homogêneo e vazio, mecânico e quantificado. Entrementes, é justamente a tradição o fio com que se tece a experiência; de sua trama a narração. A narração é um dos meios pelos quais a experiência da tradição é transmitida e essa transmissão se dá em grande parte através da oralidade. A comunicabilidade oral foi fundamentalmente aquilo que se perdeu na modernidade. Com o gradual desaparecimento dessa espécie de comunicação, extingue-se também a figura do narrador como o sujeito que dá acesso aos conteúdos da tradição, capaz de aconselhar e, portanto, capaz de dar continuidade a uma história. Essa tradição, no entanto, como indica Jeanne Marie Gagnebin, não configura apenas uma

ordem religiosa ou poética, mas desemboca também, necessariamente, numa prática comum; as histórias do narrador tradicional não são simplesmente ouvidas ou lidas, porém escutadas e seguidas; elas acarretam uma verdadeira formação (*Bildung*), válida para todos os indivíduos de uma mesma coletividade.²²⁸

A oralidade é um dos aspectos fundamentais da narração. “*A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores*”.²²⁹ Benjamin salienta que “*entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos*”.²³⁰ A narração remonta, de acordo com Benjamin, à poesia épica e aos contos de fada; diz respeito, portanto, e necessariamente, à tradição oral, às histórias que se contam de pais para filhos, à memória dos ancestrais, à história de indivíduos que desempenham, em suas respectivas comunidades, papéis simbólicos fundamentais.²³¹

²²⁸ Gagnebin, *História e Narração em Walter Benjamin*, p.57.

²²⁹ Benjamin, *O Narrador*, p.198.

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ Conforme Peter Osborne, “*a arte do conto pertence a uma tradição oral fundada nas experiências comuns de comunidades específicas de ouvintes, ainda que, em certa altura de seu desenvolvimento, ela comece a aparecer sob forma escrita*”. Osborne, *Vitórias de pequena escala, derrotas de grande escala*, p.90. Como já mencionado, a narração não depende exclusivamente da oralidade, pois ela também aparece sob a forma escrita. Vale sublinhar, todavia, que Benjamin aponta o declínio da narrativa como o declínio da tradição oral. A morte da narrativa, tal como o mesmo afirma, é ocasionada pelo surgimento do romance burguês no início do período moderno e logo depois, pela informação jornalística.

O narrador é esta figura por intermédio da qual a sabedoria da tradição é transmitida; ele é identificado a partir do tipo de experiência que lhe seria mais adequada, seja como aquele que reconhece, aceita e transmite os ritos e tradições de uma determinada comunidade, seja por aquele que conhece algo que se encontra longe, distante. A estes modos de experiência correspondem dois tipos fundamentais que, na figura do narrador, conjugar-se-iam harmonicamente.

O narrador constitui, para Benjamin, um híbrido, um misto de camponês sedentário e marinheiro comerciante.²³² Na interpenetração dessas duas figuras arcaicas forma-se essencialmente o narrador. Para Benjamin, ambos têm o que contar, ambos são capazes de narrar e compartilhar experiências. O que os diferencia é tão somente a proveniência de seus conhecimentos, a *dimensão* sobre a qual se cultivariam fundamentalmente essas experiências – que não se excluem mutuamente, mas apenas preponderam, nessas figuras em particular, uma sobre a outra, quais sejam: a do camponês sobre o tempo (interiorização) e a do marinheiro sobre o espaço (exteriorização). Rainer Rochlitz pontua, de maneira acertada, que essas duas figuras, o camponês e o marinheiro, remetem, na verdade, a duas grandes escolas tradicionais e orais da narração, cuja fusão resultará, como veremos a seguir, na noção de *artesanato*.²³³

O camponês sedentário conhece como ninguém o tempo de seu lugar, suas histórias e tradições. Por nunca ter arredado o pé de sua terra, pôde o camponês cultivar a memória daqueles que o antecederam, pôde ele manter presente o tempo passado. De outro lado, o marinheiro comerciante, um nômade por excelência. O marinheiro é o indivíduo cujo conhecimento adveio da multiplicidade e da diversidade de mundos a que teve acesso; seu olhar tem, portanto, a amplitude que falta ao olhar do camponês – assim como este dispõe da profundidade que falta ao viajante inveterado. A experiência tem, assim, relação com um saber que vem de longe, distante. A própria palavra *Erfahrung* traz consigo este sentido. Jeanne Marie Gagnebin atenta justamente para este aspecto.

“Como os viajantes que voltam de longe (...), os agonizantes são aureolados por uma suprema autoridade que a última viagem lhes confere. Lembremos aqui que a palavra *Erfahrung* vem do radical *fahr* – usado ainda no antigo alemão no seu sentido literal de percorrer, de atravessar uma região durante uma viagem”.²³⁴

²³² Benjamin, *O Narrador*, p.199.

²³³ Rochlitz, *O Desencantamento da Arte*, p.257.

²³⁴ Gagnebin, *História e Narração em Walter Benjamin*, p. 58.

O próprio Benjamin deixa bastante clara essa noção ao afirmar que este conhecimento que “vinha de longe” tanto poderia ser de um *“longe espacial das terras estranhas”* quanto um *“longe temporal contido na tradição”*.²³⁵ Para Benjamin, é justamente este conhecimento que dá ao narrador a autoridade que lhe seria característica. De toda narração se depreende uma moral da história, e ela resulta sempre e necessariamente numa sugestão prática. Assim sendo, Benjamin confere à narração uma dimensão utilitária e ao narrador uma função. *“Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida”*. Em qualquer um dos casos, *“o narrador é [sempre] um homem que sabe dar conselhos”*.²³⁶

A narração é conhecimento aplicável, e é justamente por isso que a experiência narrada não é sempre conforme a experiência vivida do narrador. O narrador procura sempre incorporar ao que é contado um sentido, a fim de extrair do que é narrado um saber prático e efetivo, é exatamente isto que o torna um “bom conselheiro”. Nesse sentido, raramente aquilo que é narrado corresponde de fato aos fatos (com o perdão do eco). O narrador obedece a um outro princípio de exposição da história (que não o da historiografia tradicional), qual seja, o testemunho. Isto impede, por sua vez, que a narração proceda de maneira lógica e verossímil. Há sempre na narração uma “dose” de fantástico, de misterioso, justamente aquilo que dá a ela a sua aura. A marca do narrador é, pois, sempre impressa naquilo que é narrado.

“O narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*. O narrador é o homem que poder deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida”.²³⁷

Isto não quer dizer, todavia, que, para Benjamin, a narração se constitua única e exclusivamente da experiência do narrador. Para o filósofo da aura, o *“narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou [a] relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”*.²³⁸ Em outras palavras, a experiência de

²³⁵ Benjamin, *O Narrador*, p.202.

²³⁶ *Idem*, p.200.

²³⁷ *Idem*, p.221.

²³⁸ *Idem*, p.201.

que e com que trata o narrador é a experiência da tradição como um todo, da tradição incorporada à sua experiência, é *experiência inteira*. A obra do narrador se compõe do acolhimento de experiências diversas que constituem a trama da tradição: a sua experiência, a experiência daqueles que ele ouviu e também a experiência daqueles a quem sua obra se dirige. É a isso precisamente que se deve a sua sabedoria e, por conseguinte, a sua autoridade.²³⁹ A autoridade do conhecimento do narrador deriva do passado.

Em Benjamin, como sinaliza Jeanne Marie Gagnebin, tempo e linguagem se co-pertencem. A narração, ao restaurar o passado, atualiza o presente, presentifica a ausência do tempo.²⁴⁰ A isto corresponde a função primordial do narrador, qual seja: a de restaurar, atualizar e transmitir a experiência presente da/na tradição, isto é, conduzir o seu ouvinte ou leitor a um saber objetivo sobre aquilo que é contado. Este é o modo próprio de funcionamento do narrador, que vê no aconselhamento sua forma aplicada. Para Benjamin, *“aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada”*.²⁴¹ Ao narrador cabe deixar a história em aberto, tentando com isso demultiplicar as possibilidades de reconstrução do que se encontra perdido, esquecido ou destruído. Toda sugestão feita pelo narrador advém de um conhecimento aprofundado acerca daquilo que trata, seja ele técnico ou espiritual.

“O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definindo porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção. Porém esse processo vem de longe. Nada seria mais tolo que ver nele um ‘sintoma de decadência’ ou uma característica ‘moderna’. Na realidade, esse processo, que expulsa gradativamente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas”.²⁴²

O saber de que dispõe o narrador não é, todavia, meramente técnico e nem tampouco um saber de si auto-referencial. Sua sabedoria implica no conhecimento histórico

²³⁹ Rainer Rochlitz a respeito deste aspecto da narração cita Hans Georg Gadamer, de *Verdade e Método*. “Tudo o que é consagrado pela tradição e pelo costume possui uma autoridade anônima, e nosso ser histórico finito é determinado pelo fato de que essa autoridade das coisas recebidas – e não somente aquilo que se justifica racionalmente – exerce sempre uma influência poderosa sobre a nossa maneira de agir e sobre nosso comportamento. Toda a educação repousa nessa base”. Gadamer apud Rochlitz, *O Desencantamento da Arte*, p.261.

²⁴⁰ De acordo com Jeanne Marie Gagnebin, este “ressurgimento do passado no presente, a sua reatualização salvadora ocorre [sempre] no momento favorável, no kairós histórico em que semelhanças entre passado e presente afloram e possibilitam uma nova configuração de ambos”. Gagnebin, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p.101-102.

²⁴¹ Benjamin, *O Narrador*, p.200.

²⁴² *Idem*, pp.200-201.

de formação de si em meio a um coletivo, do conhecimento das práticas, dos ritos e valores compartilhados e transmitidos pela tradição aos indivíduos. Para Jeanne Marie Gagnebin, é justamente neste contexto que a experiência, a *Erfahrung*, pode surgir, pois essa é a experiência que não reenvia o indivíduo à sua vida como um só, singular, solitário, mas como ser em meio a outros. “A história do si vai, [assim], pouco a pouco, preencher o papel deixado vago pela história comum...”.²⁴³ É exatamente sobre este sentido de comunitário que se sustentam, inclusive, a noção de trabalho, entre outras práticas sociais. Essa afirmação contempla, por sua vez, o caráter instrumental que caracteriza de um certo modo a narração, além, é claro, de tornar evidente um dos aspectos que o fazem se assemelhar à poesia épica, qual seja, seu caráter enciclopédico.²⁴⁴

O modo de produção do ser da experiência e, portanto, o da tradição, constitui-se como uma dimensão existencial que nada tem a ver com a idéia moderna do trabalho, ou seja, com o modo de produção industrial, mecânico e desprovido de sentido.

Se narrar é a faculdade de *intercambiar* experiências²⁴⁵, é também a faculdade de que dispõem aqueles que sabem *trabalhar* com o tempo; aqui, uma outra faceta da narração, que obedece, por sua vez, ao modo de produção artesanal, qualitativamente distinto do modo de produção capitalista, ou seja, industrial. Na prática narrativa interagem, segundo Benjamin, a voz, a mão e a alma. É a partir da convergência destes termos que a narrativa acabou se desenvolvendo em torno das mais “*antigas formas de trabalho manual*”.²⁴⁶

“A narrativa floresceu num meio de artesanato, (...) é ela própria uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso”.²⁴⁷

Para Benjamin, “*na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do*

²⁴³ Gagnebin, *História e Narração em Walter Benjamin*, p.59.

²⁴⁴ Segundo Benjamin “... *Gotthelf que dá conselhos de agronomia a seus camponeses, num Nodier, que se preocupa com os perigos da iluminação a gás, e num Hebel, que transmite a seus leitores pequenas informações científicas...*” Benjamin, *O Narrador*, p.200. Como afirma Rainer Rochlitz: “o gênero épico é a matriz a partir da qual se diferenciaram, quando do declínio da epopéia, as formas da memória”. Rochlitz, *O Desencantamento da Arte*, p.261.

²⁴⁵ Benjamin, *O Narrador*, p.198.

²⁴⁶ *Idem*, p.205.

²⁴⁷ *Ibidem, Ibidem*.

que é dito".²⁴⁸ Sendo a arte da narração uma forma de artesanato é o narrador seu artesão. A experiência é, com efeito, a matéria do narrador, assim como o barro é a matéria do oleiro e a linha a do tecelão. Como artesão o narrador nunca é alheio à sua obra, nesse caso, aquilo que conta. A narrativa como trabalho artesanal demanda, portanto, tempo. E tempo suficiente para que seja possível fazer com que a tradição incida sobre ele. Ela se compõe, como afirma Marcia Tiburi,

“... no vagar do ritmo que se apodera do ouvinte e lhe dá espontaneamente o dom de narrar as histórias que ouve. Ela acontece no meio da substância da vida que o ritmo apressado do trabalho industrial furtou à humanidade”.²⁴⁹

A narração prescinde da rapidez da técnica industrial ao se prolongar indefinidamente. O ritmo de trabalho “*apressado do trabalho industrial*” modificou por isso mesmo a relação do homem com os “*acontecimentos, alterando a experiência que, no fundo, se vê degradada ao privar-se da lentidão que é a sua matéria*”.²⁵⁰ Para Benjamin, o homem da era moderna não só não fala como não sabe escutar. Em uma bela passagem de seu ensaio sobre Leskov, Benjamin aponta justamente o tédio como estado de ânimo propício para a recepção da narração.

“Se o sono é o ponto mais alto da distensão física, o tédio é o ponto mais alto da distensão psíquica. O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta. Seus ninhos – as atividades intimamente relacionadas ao tédio – já se extinguíram na cidade e estão em vias de extinção no campo. Com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas, ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido”.²⁵¹

O espaço na qual a narração pode frutificar é o espaço da memória. O processo de assimilação da narrativa se dá por um estado de espírito específico, por assim dizer, vazado – no que concerne ao tempo. O tédio representa este ânimo, estado de espírito que nega o

²⁴⁸ *Ibidem, Idem*, p.221.

²⁴⁹ Tiburi, *Reflexões do Tempo*, p.91.

²⁵⁰ *Ibidem*.

²⁵¹ Benjamin, *O Narrador*, p.204-5.

tempo para tê-lo presente. Ele se abstrai do tempo presente para se lançar à experiência do tempo narrado. A narrativa se desdobra temporalmente.

Ao contemplar a tradição, o trabalho artesanal se constitui como memória, não só de acontecimentos, de técnicas e saberes práticos, mas de valores que a ele se agregariam apenas pelo e com o tempo. Sendo assim, também o trabalho se constitui como uma forma de experiência do tempo e da tradição. Agamben, como já se observou, aponta, de maneira semelhante à de Benjamin, para a relação entre o tempo e a história, ou melhor, ele demonstra, de modo preciso, que a experiência do tempo pode sim ser determinada pela concepção de história corrente. Em outras palavras, o sentido do tempo, o modo como ele é vivido, é condicionado pela historicidade. Essa afirmação encontra de maneira inequívoca correspondência com a filosofia benjaminiana, seja pela relação que Benjamin apresenta entre o tempo e a tradição, seja pela maneira com que o tempo incide sobre o indivíduo na modernidade – tal como exposto em seu estudo sobre Baudelaire. Em ambos se pode encontrar o laço que une a experiência ao tempo, não como algo que se dá através dele, mas nele, como algo pleno e presente, de um *“presente que não é passagem, mas pára no tempo e se imobiliza”*.²⁵²

A narração faz convergir a história passada e a história presente: ela se torna consciência do presente que não se orienta por uma concepção de tempo progressivo, mas intensivo. Para ser assimilada ela exige de seu ouvinte, tanto quanto de seu narrador, entrega e dedicação, sem pressa e nem intenção; como diria André Gide, a *“capacidade de recepção luminosa”*, isto é, saber acolher ritualisticamente os saberes que o antecedem.²⁵³

É necessário também considerar, a fim de preservar o caráter atualizador da narração – em outras palavras, a capacidade de atualização daqueles que contam histórias –, diferenças essenciais não só com relação ao conteúdo daquilo que se conta como também a forma como é contado; isso diz respeito a duas formas narrativas modernas que, segundo Benjamin, acabaram por destruir a tradição narrativa, quais sejam: o romance burguês e a informação jornalística.

Benjamin, bastante atento aos gêneros narrativos, forneceu a base de diferenciação destes a partir do que neles se informa, ou melhor, como se informa. Nesse sentido, o conteúdo da narração é qualitativamente distinto do conteúdo do romance e da informação jornalística. Ao estabelecer um perfil próprio e irredutível de narrador, pôde ele também

²⁵² Benjamin, *Teses*, p.230.

²⁵³ Gide, André. *Os Frutos da Terra*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1986.

demonstrar a função do gênero narrativo em relação àqueles outros dois. Essa modificação na estrutura da comunicação corresponde de forma concomitante a uma modificação não só da própria capacidade perceptiva do homem como também da experiência.

Para Benjamin, o romance moderno desconsidera a tradição oral, e, portanto, a sabedoria – o *“lado épico da verdade”*. O romance moderno não *“procede da tradição oral e nem a alimenta”*. Ele está fundamentalmente preso à difusão impressa/escrita. Nesse sentido, o herói do romance moderno é um ser destituído de experiência, ele é sempre um indivíduo isolado, autocentrado, de pouca ou quase nenhuma sabedoria, indivíduo que *“não recebe conselhos [e] nem sabe dá-los”*.²⁵⁴

“Com efeito, numa narrativa a pergunta – e o que aconteceu depois? – é plenamente justificada. O romance, ao contrário, não pode dar um único passo além daquele limite em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra *fim*, convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida”.²⁵⁵

O interesse do leitor do romance é absorvente: ele apreende a história do herói como sua própria, acredita que as respostas dadas para e pelo herói sejam a ele próprias e adequadas. Isto se deve porque o romance descreve pedagogicamente um destino alheio; alheio e qualquer. A “saga” do herói romântico é a exposição da consciência de sua trajetória, porém, não da reflexão acerca do vivido. *“Quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário”*.²⁵⁶

Benjamin, em seu ensaio sobre Proust, afirma que a incapacidade do herói romântico em dar e receber conselhos parte de um certo modo da inexperiência desse frente ao mundo em que se inscreve. Tal inexperiência que Jacques Rivière diz ser tão característica de Proust, Benjamin a chancela ao afirmar que essa inexperiência se deve, na verdade, ao fato de que Proust tudo lembra e nada esquece; em outras palavras, a recordação de Proust fica sempre restrita a consciência de si, não refletida. Não é para menos que no ensaio sobre Proust Benjamin relaciona – estruturalmente – a experiência a um tipo específico de memória. Isso demanda, contudo, a explanação do conceito de memória, rememoração.

A informação jornalística, por sua vez, não prescinde de plausibilidade. Assim sendo, não pode ser comparada à narrativa. A difusão da informação foi para Benjamin um dos

²⁵⁴ Benjamin, *O Narrador*, p.201.

²⁵⁵ *Idem*, p.213.

²⁵⁶ *Ibidem*, *Idem*.

agentes de desintegração da arte da narração. A informação é explicativa; a narração, de outro lado, evita e se esquivava de dar explicações.

“O saber, que vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição –, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência. Mas a informação aspira a uma verificação imediata”.²⁵⁷

A narrativa deve sua amplitude justamente a isto: ela permite àquele que a escuta acolher a experiência nela expressa; nela o miraculoso, o extraordinário, pode ser preservado, o que não acontece na informação jornalística. À transformação do modo de exposição corresponde a construção de um outro tipo de leitor. Na narração, o leitor “*é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação*”.²⁵⁸ Como se não bastasse, a informação jornalística dessacraliza, segundo Benjamin, o mundo; ela é de todo imediata e, com isso, desubstancializa o tempo e a história.

“A informação só tem valor no momento que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega, ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver”.²⁵⁹

A capacidade de permanecer sempre atual é uma prerrogativa da narração. A experiência nela contida é o que assegura a sua atualidade. A verdadeira experiência nunca é, para Benjamin, redutora. Sua atualidade é conferida através do narrador. Nesse sentido, está em constante desenvolvimento. A capacidade de atualização é própria da narrativa; o mesmo não acontece com a informação jornalística.

Em *Sobre alguns temas em Baudelaire* Benjamin designa a informação como uma forma de comunicação que pretende tão somente transmitir os acontecimentos tais como se deram; nessa descrição, o acontecimento é pinçado, deslocado de sua real dimensão à guisa de ser enquadrado como notícia.²⁶⁰ O propósito da imprensa jornalística consiste, pois, e de acordo com Benjamin:

²⁵⁷ Benjamin, *O Narrador*, p.202-203.

²⁵⁸ *Idem*, p.203.

²⁵⁹ *Idem*, p.204.

²⁶⁰ Ainda neste ensaio sobre Baudelaire o filósofo alemão associa a informação jornalística a um bem de consumo. Para Benjamin, a informação estaria para a assimilação como os bens culturais estariam para a contemplação. Sendo a informação jornalística uma mercadoria, também ela se torna, tais como as outras

[...] em isolar os acontecimentos do âmbito onde pudessem afetar a experiência do leitor. Os princípios da informação jornalística (novidade, concisão, inteligibilidade e, sobretudo, falta de conexão entre uma notícia e outra) contribuem para esse resultado, do mesmo modo que a paginação e o estilo lingüístico.²⁶¹

Como bem observa Marcia Tiburi, a informação “*vive na pura imediatez que dispensa a entrega e a atenção do ouvinte, ao que está sendo transmitido*”. Ela aniquila a possibilidade da reflexão, dela não se pode esperar sequer a “*crueza do fato, mas apenas o lado mais oco do que está à mostra simplesmente*”.²⁶² Esse fenômeno indica basicamente o declínio da experiência, seu atrofiamento. A informação e o romance burguês não só contribuem para a extinção da narrativa, pondo fim à tradição oral, como é ao mesmo tempo um dos sintomas que assinalariam para Benjamin a grave modificação da estrutura da experiência na modernidade.

A narrativa tem para Benjamin uma “*força germinativa*”.²⁶³ Essa metáfora expressa de forma poética a idéia da narração. Ao se utilizar dessa metáfora natural para caracterizar a narração, Benjamin pretende recuperar na imagem de uma flor, ou até mesmo de uma planta, o percurso por intermédio do qual ela se erige, se desenvolve a ponto de dar frutos. Idéia correspondente pode-se encontrar, de maneira mais enfática, nas *Teses sobre o conceito de história*. O que resulta da narração é experiência. Sendo assim, a experiência é, por sua vez, o prolongamento da narração. Isso não apenas diz de como ela se desenvolve, mas também indica o lugar ou o espaço singular no qual ela pode se desenvolver; ou seja, a indicação do terreno propício para cultivo, na memória.

Para Benjamin, o narrador da história é um cronista – indivíduo que não precisa e nem se preocupa em explicar coisa alguma. O que ele informa não é explicado. No lugar da explicação entra a exegese – herança do medievo, a interpretação, livre, singular e autônoma. A exegese, por sua vez, “*não se preocupa com o encadeamento exato de fatos determinados, mas com a maneira de sua inserção no fluxo insondável das coisas*”.²⁶⁴ Benjamin visa salvar os acontecimentos no plano da história, em sua totalidade. Nas *Teses*

mercadorias, um objeto de fetiche. Benjamin, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p.106.

²⁶¹ Benjamin, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p.106-107.

²⁶² Tiburi, *Reflexões do Tempo*, p.91.

²⁶³ Benjamin, *O Narrador*, p.204.

²⁶⁴ *Idem*, p.209.

sobre o conceito de *história*, especificamente na terceira delas, a figura do cronista é recuperada a fim de salvaguardar a integridade de tudo aquilo que acontece.

“O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente de seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos. Cada momento vivido transforma-se numa *citation à l'ordre du jour* – e esse dia é justamente o do juízo final”.²⁶⁵

Escrever a história não significa arquivá-la. Pelo contrário, escrever a história é para Benjamin um gesto de rememoração. A discussão sobre a história indica, no notável filósofo, o problema da memória. É interessante, portanto, assinalar o caráter decisivo dessa categoria no que concerne também à narração, para então explicitar o laço que une a dimensão e o sentido da memória na escrita da história em Walter Benjamin.²⁶⁶

Para Benjamin, a historiografia tradicional prescinde do sentido das datas. É por isso que o narrador não é por ele considerado um historiador – aquele que explica os episódios da história – mas um cronista. A experiência do historiador não participa dos eventos por ele “narrados”: a história é pelo historiador tratada como objeto de ciência e não o como o terreno fértil da experiência (tal como aparece na narração).

Benjamin, ao distinguir o narrador do historiador, procurar demonstrar que é possível agregar à narração da história um sentido, ou melhor, retirar dela um ensinamento atual. Ele vê com isso a participação efetiva do passado no presente, o que não acontece com a história contada como se fosse informação jornalística – pois essa vive apenas do presente; a narração, em contrapartida, se alimenta do passado. A própria indicação da narração como um gênero “épico” em contraposição ao romance moderno aponta, por isso mesmo, ainda que de maneira implícita, como já observado, ao problema das formas historiográficas e, por sua vez, à memória.

A narração mantém uma estreita relação com a poesia épica. Ela agrega em seu *corpus*, tal como a épica, histórias, saberes práticos, técnicos, nos quais, vale ressaltar, há neles sempre a exposição do substrato moral, espiritual e político que os constituem. A narração é enciclopédica. O próprio modo como ambas são transmitidas demonstra o caráter

²⁶⁵ Benjamin, *Teses*, p.223.

²⁶⁶ Veremos, adiante, de maneira pormenorizada, essa questão quando da análise das teses de Benjamin sobre o conceito de história.

flexível com o qual elas se vêem contempladas ou manifestas. Num ensaio anterior – que de certa maneira antecipa a questão, de maneira menos exaustiva, porém já estruturada – intitulado *A Crise do Romance*, de 1930, Benjamin nota que a existência humana na épica é um mar. Um dos sentidos mais usuais dessa noção encontra-se na idéia de que a infinidade do ser é também a infinidade do conhecimento e, portanto, da experiência, infinidade sobre a qual deveria o homem se deixar levar. Em outras palavras, o mar é todo potencial. Para Benjamin, a narração

representa na prosa, o espírito épico em toda a sua pureza. Nada contribui mais para a perigosa mudez do homem interior, nada mata mais radicalmente o espírito da narrativa que o espaço cada vez maior e cada vez mais impudente que a leitura dos romances ocupa em nossa existência.²⁶⁷

Como já observado, a narração remete à tradição oral, ela passa de geração a geração; essa é precisamente a herança épica da narração. De acordo com Benjamin, “*no poema épico, o povo repousa, depois do dia de trabalho: escuta, sonha e colhe*”.²⁶⁸ Essa sentença recupera justamente o caráter comunitário da narração, de uma espécie de diálogo artesanal, que se dá no tempo e com o tempo. A durabilidade é certamente um dos critérios que caracteriza este gênero. Essa durabilidade, no entanto, não é temporal, mas a duração daquilo que é narrado no leitor, daquilo que nele permanece, como aquilo que nele se grava. “*O verdadeiro leitor lê uma obra épica para ‘conservar’ certas coisas*”.²⁶⁹ O romancista, no entanto, é mudo e solitário, sua experiência é uma experiência isolada: falta-lhe, como salienta Rainer Rochlitz, “*o elemento essencial da narração tradicional: a sabedoria ou o bom conselho*”.²⁷⁰

As narrativas encontram-se numa zona limítrofe, intermediária: entre o sagrado e o profano. Como salienta Benjamin, “*é difícil decidir se o fundo sobre o qual elas se destacam é a trama dourada de uma concepção religiosa da história ou a trama colorida de uma concepção profana*”.²⁷¹ Benjamin já havia constatado, neste mesmo ensaio, que o narrador seria o cronista da história, vinculado necessariamente à história sagrada. Contudo, enquanto narrador, vincula-se também, à história profana.²⁷²

²⁶⁷ Benjamin, Walter. *A Crise do Romance*. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política*, p.55.

²⁶⁸ Benjamin, *A Crise do Romance*, p.54.

²⁶⁹ *Idem*, p.59.

²⁷⁰ Rochlitz, *O Desencantamento da Arte*, p.258.

²⁷¹ Benjamin, *O Narrador*, p.210.

²⁷² *Idem*, p.209.

O termo que torna a idéia plausível repousa na noção da morte como mote da transmissão da experiência via memória, via narração. O narrador é um trabalhador do tempo, seu olhar “*não se desvia do relógio diante do qual desfila a procissão das criaturas, na qual a morte tem seu lugar...*”.²⁷³ Isso quer dizer que a finitude demarca não só aquilo que pode ser transmitido como também o tempo por intermédio do qual o saber da tradição pode ser vivenciado.

“Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e, sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível”.²⁷⁴

A certeza da morte coloca o homem frente à finitude e à negatividade, além, é claro, ao esquecimento. Um conceito de memória que pretenda ser “redentor” deve, portanto, e necessariamente, remeter-se sempre à morte.²⁷⁵ Jeanne Marie Gagnebin afirma que o fim da narração – e, por conseguinte do declínio da experiência – produziu transformações no próprio modo como a morte, como processo social, foi encarada no decorrer do século XIX. Para ela, essas transformações correspondem, em Benjamin, “*ao desaparecimento da antítese tempo-eternidade na percepção cotidiana – e como indicam os ensaios sobre Baudelaire, à substituição dessa antítese pela perseguição incessante do novo, a uma redução drástica da experiência do tempo portanto*”.²⁷⁶

A experiência da morte remonta em Benjamin à compreensão da história como um processo natural. A autoridade do narrador advém da autoridade da morte: ele a empresta dela, manifesta-se, como já havia Benjamin mencionado em seu ensaio *Experiência e Pobreza*, na experiência re-contável daqueles que estão prestes a morrer. Isso explica porque para o filósofo alemão a narração se extingue na modernidade. Nela, o ato de morrer é dissimulado. A modernidade para Benjamin, como bem pontua Rainer Rochlitz, “*esquece a parte da história natural que a vida humana comporta, aquela que associa a tradição e a morte e que suscita uma necessidade mais do que estética: religiosa, satisfeita pela narração*”.²⁷⁷

²⁷³ *Ibidem, Idem*, p.210.

²⁷⁴ Benjamin, *O Narrador*, p.207.

²⁷⁵ A memória seria, portanto, o único meio de que faria uso a poesia épica. De acordo com Benjamin, somente uma memória abrangente permitiria “*à poesia épica apropriar-se do curso das coisas, por um lado, e resignar-se, por outro lado, com o desaparecimento dessas coisas, com o poder da morte*”. Benjamin, *O Narrador*, p.210.

²⁷⁶ Gagnebin, *História e Narração em Walter Benjamin*, p.64.

²⁷⁷ Rochlitz, *O Desencantamento da Arte*, p.260.

Só morre o que é vivo, e o que é morto se presentifica na memória. Porém, não é qualquer memória que é capaz de preservar o que há de vivo no morto. Benjamin estabelece categorias para a memória, tanto é assim que ele precisa o tipo de memória que seria própria da tradição, qual seja, a reminiscência.

“A reminiscência (*Eigendenken*) funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. (...) Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra, como demonstraram todos os outros narradores...”²⁷⁸

A narração se funda exatamente sobre a reminiscência (*Eigendenken*); ela se distingue, de acordo com Benjamin, da lembrança (*Erinnerung*). Para o filósofo da aura, a lembrança é a musa do romance, a ela cabe dar um sentido, acessar uma resposta possível, acionar voluntariamente o que se encontra arquivado na memória. Ela equivale, como o próprio indica em seu ensaio sobre Proust, à memória voluntária.

A narrativa, no entanto, trabalha a partir de uma outra noção de memória, a da reminiscência. Como aponta Marcia Tiburi, estes tipos de memória não se polarizam, não são excludentes. Há, pois, uma dialética entre a *Eigendenken* e a *Erinnerung*, a *Gedächtnis*. A *Gedächtnis* é a musa da narrativa, “a memória que carrega em si o sentido coletivo da experiência em suas camadas inconscientes, abrindo, portanto, para o mundo da experiência”.²⁷⁹ A reminiscência (*Eigendenken*) abre, redimensiona a história, reescreve-a. Este é um ponto que parece se repetir indefinidamente na teoria benjaminiana da história e da experiência, qual seja, a da recuperação e da re colocação do passado no presente. Há certamente um fundo religioso a partir do qual se cristaliza a noção de reminiscência.²⁸⁰

“Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens – é a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento”.²⁸¹

Este fundo místico da memória em Benjamin se situa basicamente na relação que o mesmo estabelece entre essa e a tradição. De acordo com Rainer Rochlitz, é exatamente o

²⁷⁸ Benjamin, *O Narrador*, p.211.

²⁷⁹ Tiburi, *Reflexões do Tempo*, p.83.

²⁸⁰ Essa idéia é reforçada por Jeanne Marie Gagnebin ao afirmar que a tradução de *Eigendenken* é mais adequada se for tomada por reminiscência, ao invés de recordação. Para ela, na reminiscência se indicariam também conteúdos religiosos e litúrgicos. Gagnebin, *História e Narração em Walter Benjamin*, p.71.

²⁸¹ Benjamin, *O Narrador*, p.215.

conceito de tradição, “tal como é associado à narração, que leva Benjamin a modificar a teoria da memória”.²⁸² Como se pode observar, a memória no curso de *O Narrador* é indissociável da tradição. Em *A Imagem de Proust*, ensaio de 1929, obviamente anterior ao estudo sobre Leskov, Benjamin irá definir a memória como “órgano de uma presença de espírito integral, indispensável à ação política”.²⁸³ Essa posição remonta ao estudo da memória que ainda não contemplava a tradição, mas a tomava somente a partir dos modos de seu funcionamento.

Proust é em Benjamin mais um recurso que uma referência.²⁸⁴ A partir desse ensaio de crítica – *A Imagem de Proust* – ele depreende, através das categorias do escritor francês, as suas próprias categorias no que concerne ao papel da memória na escrita da história. Há em Proust, da forma mais louvável com que poderia ser considerada, a tentativa árdua e nunca esgotável de resgate do passado – de sua redenção pela memória. É a isto que se deve precisamente a sua importância, à força redentora com que Proust investe a memória. A memória voluntária, a memória involuntária, a reminiscência, são termos fundamentais na filosofia da história de Benjamin que derivados (em parte) de Proust, incidem diretamente tanto sobre a análise posterior do filósofo alemão da lírica de Baudelaire quanto sobre as *Teses*.²⁸⁵

Há em Proust um exercício de extrema complexidade que interessa sobremaneira a Benjamin: nele é aberto espaço para as reverberações da memória. Essa afirmação não é de todo inequívoca. A tentativa de resgate da memória corresponde à salvação do que então fora esquecido. Assim sendo, também o esquecimento ocupa um papel fundamental nas páginas do texto proustiano, e, por conseguinte, na filosofia do próprio Benjamin.

²⁸² Rochlitz, *O Desencantamento da Arte*, p.261.

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ A tarefa de que se incumbem Proust em sua obra *Em Busca do Tempo Perdido* é, para Benjamin, impossível. Essa ousada “autobiografia” resiste, de acordo com o filósofo alemão, a qualquer esforço de classificação, pois tudo nela excede a norma. A estrutura do texto proustiano conjuga, de acordo com Benjamin, “a poesia, a memorialística e o comentário, até a sintaxe, com suas frases torrenciais (um Nilo da linguagem, que transborda nas planícies da verdade, para fertilizá-las)”. Benjamin, Walter. *A Imagem de Proust*. In: _____. *Magia e Técnica, Arte e Política*, p.36. O texto de Proust mantém, entretanto e a despeito disto tudo, sua densidade e duração. Seu valor é, para Benjamin, indiscutível do ponto de vista crítico e estilístico. A obra de Proust *Em busca do Tempo Perdido* constitui sem sombra de dúvida uma grandiosa realização literária. Isso não implica, todavia, por parte do tradutor de Proust, uma análise de todo dedicada. O ensaio de Benjamin sobre Proust levanta de maneira bastante sintética as condições que possibilitaram ao romancista a criação de sua obra magistral. Por outro lado, Benjamin não desconsidera os aspectos estéticos e estilísticos da obra de Proust, apenas os estuda a partir do ponto de vista do autor, ou seja, das razões que ou o teriam motivado ou o condicionado.

²⁸⁵ Como já mencionado, a memória voluntária representa, para Benjamin, tudo aquilo que pode ser recordado livremente pelo intelecto, ou seja, com a interferência da consciência. A memória involuntária, de outro lado, opera de uma outra maneira, ela remete a formações espontâneas que derivam do fluxo ininterrupto do pensamento. Nesse ensaio, a noção de rememoração, reminiscência é um tanto quanto frouxa, ou diria, sobremaneira implícita.

Em Proust é a memória que dita o texto, é a reminiscência o fio com que o romancista tece a trama de *sua* história. Vale dizer *sua* história porque a experiência nela inscrita, e pela memória resgatada, não é a história da tradição, da experiência de um coletivo, mas tão somente uma vivência (*Erlebnis*), singular, privada, aut centrada e temporal (datada). Com efeito, a experiência de Proust pertence a uma outra esfera que não a da tradição e, portanto nada tem a ver, de acordo com Benjamin, com a experiência (*Erfahrung*) propriamente dita. Isso não desqualifica de forma alguma o empreendimento de Proust, apenas o torna reconhecível a partir de sua função, qual seja, a de retirar de uma vivência restrita e limitada o infinito, de trazer à tona o eterno, dado através do entrecruzamento das mais variegadas vivências.

“A eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é a do tempo infinito, e sim a do tempo entrecruzado. Seu interesse é consagrado ao fluxo do tempo sob sua forma mais real, e por isso mesmo entrecruzada, que se manifesta com clareza na reminiscência (internamente) e no envelhecimento (externamente). Compreender a interação do envelhecimento e da reminiscência significa penetrar no coração do mundo proustiano, o universo dos entrecruzamentos. É o mundo em estado de semelhança, e nela reinam as ‘correspondências’, captadas inicialmente pelos românticos, e do modo mais íntimo por Baudelaire, mas que Proust foi o único a incorporar em sua existência vivida”.²⁸⁶

Esse fragmento do ensaio benjaminiano alude a um dos pontos fundamentais que estruturam a obra de Proust, o fisionômico.²⁸⁷ A partir desse aspecto é que o filósofo alemão deixa entrever uma dialética bastante peculiar no processo de rememoração de Proust. De maneira sinuosa Benjamin indica pelo envelhecimento a marca distintiva, a insígnia mesma com que o tempo se faria notar (antes e depois) ao autor. “*As rugas e dobras do rosto são as inscrições deixadas pelas grandes paixões, pelos vícios, pelas intuições que nos falaram, sem que nada percebêssemos, porque nós os proprietários, não estávamos em casa*”.²⁸⁸ Na imagem do rosto vê-se indicado o ponto onde o passado e o presente se interpenetram. O rosto é sempre semelhante a si mesmo. No passado do rosto o presente é prefigurado, assim como no presente há um tanto de passado. Essa premissa há de se tornar, para Benjamin, o legado fundamental de Proust.

²⁸⁶ Benjamin, *A Imagem de Proust*, p.45.

²⁸⁷ O título do próprio ensaio é capcioso. Por a imagem de Proust, tanto pode ser tomada a imagem que dele pode ser tirada a partir de sua obra, quanto pelas imagens por ele produzidas.

²⁸⁸ Benjamin, *A Imagem de Proust*, p.46.

De outro lado, a displicência de Proust, exposta de maneira implícita também nessa passagem, remete à inconsistência da experiência do mesmo, isto é, à vivência. Proust seria, de acordo com Benjamin, mais consciente do que deveria e menos reflexivo do que poderia.²⁸⁹ Sendo assim, os acontecimentos por ele narrados poderiam trazer apenas uma vantagem sob o ponto de vista metodológico (e justamente aqui residiria a sua genialidade): as correspondências, a *busca* de analogias e semelhanças entre passado e presente.²⁹⁰

Proust, com efeito, não escreve memórias, ele vai à cata delas, em busca delas. Sua tarefa é regida por um princípio negativo: o de subtrair a experiência vivida à contingência do tempo.²⁹¹ Isso demandou, portanto, e necessariamente, a reintegração do passado no presente por intermédio das imagens, das metáforas e das fisionomias. Só assim poderia ser levada a cabo a tarefa de que se encarregou o autor.

A realidade de que trata Proust diz respeito mais aos sentidos e sentimentos (que lhe seriam conformes) do que propriamente à descrição rígida e indiscriminada dos acontecimentos. A imagem oferecida pela memória de Proust nunca é de todo exata, e nem poderia sê-lo, caso contrário, resultaria num conceito. O aspecto que constitui fundamentalmente as suas imagens é o estético. E o estético nele é justamente a dimensão por intermédio da qual o tempo e o espaço são desintegrados. O estético é a “catapulta” de que se utiliza a memória involuntária para a apresentação das imagens. Ele prolonga a vida da imagem. A imagem, por sua vez, adquire em Proust um estatuto “ontológico” e não meramente literário. Há, como salienta Rainer Rochlitz, uma preocupação vital e não puramente artística em Proust, qual seja, a busca da felicidade e da presença de espírito.²⁹²

“Uma estilística fisiológica nos levaria ao centro de sua criação. Em vista da tenacidade especial com que as reminiscências são preservadas no olfato (o que não é de nenhum modo idêntico à preservação dos odores na reminiscência), não podemos considerar acidental a sensibilidade de Proust ao odores. Sem dúvida, a maioria das recordações que buscamos aparecem à nossa frente sob a forma de imagens visuais. Mesmo as formações espontâneas da *mémoire involontaire* são imagens visuais ainda

²⁸⁹ Isso deixa claro porque Proust não havia mantido e sequer procurado um referencial metafísico em sua obra. “O procedimento de Proust não é a reflexão, e sim a consciência. Ele está convencido da verdade de que não temos tempo de viver os verdadeiros dramas da existência que nos é destinada. É isso que nos faz envelhecer, e nada mais”. Benjamin, *A Imagem de Proust*, p.46.

²⁹⁰ A questão sobre as *correspondances* tem em Baudelaire seu representante oficial, tal como anteriormente demonstrado.

²⁹¹ Gagnebin, Jeanne Marie. Prefácio – Walter Benjamin ou a história aberta. In: Benjamin, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*, p.16.

²⁹² Rochlitz, *O Desencantamento da Arte*, p.184.

em grande parte isoladas, apesar do caráter enigmático da sua presença”.²⁹³

A isso se deve, sobremaneira, o poder que exerce a memória involuntária sobre a escrita da obra. É dela que resultam as correspondências; é ela que torna possíveis as associações entre presente e passado. E é por este mesmo motivo que Benjamin hesita em afirmar que a obra de Proust seja tão somente uma autobiografia. Isso passa pelo próprio modo como a linguagem é experimentada no curso da obra. A experiência lingüística da obra proustiana é eminentemente mimética. As palavras são, em Proust, um prolongamento das imagens que a memória apresentou. Suas frases são “o jogo muscular do corpo inteligível” que o texto representa ao conter “todo o esforço, indizível, para erguer o que foi capturado”.²⁹⁴

A imagem é o que há de mais real nos acontecimentos por Proust narrados; é isso exatamente que torna o texto frágil e valioso. Essa é, precisamente, a camada mais profunda da obra de Proust, constituída pela memória involuntária – vale dizer, não apenas a do autor, mas também do seu leitor. Proust ao ser afetado pela recordação, buscou também afetar.²⁹⁵ Na memória involuntária “os momentos da reminiscência (...) anunciam-nos um todo...”. O que num primeiro momento partiria de uma imagem bem definida – aquela apresentada por Proust – passa a ser, no leitor um momento não isolado, informe, indefinido e denso.²⁹⁶ A imagem em Proust é um contorno do estímulo estético que a provocou. A eternidade aludida pelas imagens de Proust é decorrente do entrecruzamento de várias vivências (ou finitudes), e pertencem, por conseguinte, a um outro tipo de registro, o da embriaguez.²⁹⁷

A imagem da embriaguez é portadora, como bem assinala Rainer Rochlitz, de uma “iluminação profana”, ou seja, uma “abertura fecunda do umbral entre a vigília e o sono que suspende o sentido do eu”.²⁹⁸ A obra de Proust consiste, em termos gerais, na transposição de tempo finito ao tempo da eternidade. A embriaguez plantea a questão sobre a autoria do próprio texto. Quem ou o quê é de fato responsável pela escritura da obra? O escritor ou a recordação? Benjamin é rápido em solucionar essa pergunta. Para ele é o fluxo intempestivo da memória que se sobrepõe ao arbítrio do escritor.

²⁹³ Benjamin, *A Imagem de Proust*, p.48.

²⁹⁴ *Idem*, p.49.

²⁹⁵ Essa é uma questão bastante delicada da análise benjaminiana acerca da obra proustiana. Para Benjamin, Proust se mantém sempre distante de seu interlocutor. Problema do *contato*. *Idem*, p.46.

²⁹⁶ Benjamin, *A Imagem de Proust*, p.49.

²⁹⁷ *Idem*, p.45.

²⁹⁸ Rochlitz, *O Desencantamento da Arte*, p.180.

Proust ausenta-se, de um certo modo, da escrita de sua memória. A unidade do texto proustiano se dá, na verdade, como “*actus purus da própria recordação, e não na pessoa do autor*”. Isso possibilita pensar porque em Proust uma vida não é narrada como ela de fato foi “*e sim uma vida lembrada por quem a viveu*”.²⁹⁹

“[...] 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 da textura”.³⁰⁰

Recuperando o significado da palavra *texto* nos romanos, Benjamin identifica a origem do texto de Proust. Ele diz que “*nenhum texto é mais ‘tecido’ que o de Proust, e de forma mais densa*”. Em *busca do tempo perdido* se configura, pois, como uma malha de fios de memória. Por este modo artesanal de trabalho, o filósofo da aura associa Proust à figura de Penélope, exímia e cuidadosa tecelã. Essa metáfora com que ora Benjamin caracteriza o escritor francês merece maior atenção.

“[...] o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento? A memória involuntária, de Proust, não está mais próxima do esquecimento? Não seria esse trabalho de rememoração espontânea em que a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura, o oposto do trabalho de Penélope, mais que sua cópia? Pois aqui é o dia que desfaz o trabalho da noite”.³⁰¹

O trabalho de que Proust se encarregou nunca haveria de ser finalizado. De maneira inversa à de Penélope – que tece para supostamente se esquecer e destrói posteriormente o que foi tecido para preservar na memória Ulisses –, o trabalho de Proust se realiza; o que à noite é construído, é pelo dia desfeito. Essa noção recupera o sentido dos estados de vigília e sonho. O texto de Proust é todo acidentado, os lapsos são justamente aquilo que ditam o ritmo da narração. A ação se constitui justamente nestes lapsos, nestas falhas, nas fendas abertas pelo que foi recordado. Nela o esquecido se condensa de tal modo a fazer aparecer, de modo desconcertante e inesperado, a semelhança entre o mundo do sonho e o mundo vivido.³⁰² Esse seria, de acordo com Benjamin, o caminho mais adequado para a

²⁹⁹ Benjamin, *A Imagem de Proust*, p.37.

³⁰⁰ *Idem*, p.37.

³⁰¹ *Ibidem*.

³⁰² *Ibid. Id.*, p.39.

interpretação do texto proustiano, pois *“toda interpretação sintética deve partir necessariamente do sonho. Portas imperceptíveis a ele se conduzem. É nele que se enraíza o esforço frenético de Proust, seu culto apaixonado da semelhança”*.³⁰³

A metáfora de Penélope³⁰⁴ alude também ao dia como destruidor do que foi tecido em sonho. O esquecimento é a urdidura com que se tece a trama da memória. O esquecimento é o termo que interrompe o fluxo da narrativa proustiana, e por isso mesmo o real termo fundante e estruturador do texto. O esquecimento é fecundo, ele se contrapõe ao caráter destrutivo da experiência cotidiana.³⁰⁵ Benjamin já havia mencionado que a memória involuntária teria mais relação com o esquecimento do que propriamente com a recordação. Jeanne Marie Gagnebin salienta, com razão, que o mérito e a grandeza do texto proustiano encontra-se, para Benjamin, na entrega do autor à *“dinâmica imprevisível do lembrar, dinâmica que submete a soberania do sujeito consciente à prova temível da perda, da dispersão e (...) do esquecimento”*.³⁰⁶ É a memória involuntária a protagonista do texto de Proust. É a tentativa de recuperação de um tempo perdido e original que possibilita associar àquilo que se busca recuperar a possibilidade de uma felicidade passada e, portanto, extraviada. Nesse sentido, o impulso que atravessa o texto de Proust é o da felicidade. Nele esse impulso adquire, para Benjamin, uma dupla acepção. Vejamos.

“Mas existe um duplo impulso de felicidade, uma dialética da felicidade. Uma forma da felicidade é hino, outra é elegia. A felicidade como hino é o que não tem precedentes, o que nunca foi, o auge da beatitude. A felicidade como elegia é o eterno mais uma vez, a eterna restauração da felicidade primeira e original. É essa idéia elegíaca da felicidade, que também podemos chamar de eleática, que para Proust transforma a existência na floresta encantada da recordação.”³⁰⁷

Para se compreender a totalidade do texto proustiano é necessário observar um outro aspecto, o sociológico; em outras palavras, o lugar de onde o mesmo fala; aquilo que se conta e porque se conta. O sociológico não é o motor da ação na obra proustiana – a ação é desempenhada pela memória, assim como a autoria do texto também lhe é devida –, mas o terreno sobre o qual a obra surge. A existência de Proust, que se vê manifesta nas vivências por ele narradas, limita-se ao universo pequeno burguês da França do século XIX. Isso

³⁰³ *Ibidem*.

³⁰⁴ Penélope: personagem do texto de Homero *A Odisséia*.

³⁰⁵ Rochlitz, *O Desencantamento da Arte*, p.184.

³⁰⁶ Gagnebin, *História e Narração em Walter Benjamin*, p.79.

³⁰⁷ Benjamin, *A Imagem de Proust*, p.39.

explica porque Benjamin considera essas vivências vazias.³⁰⁸ Vale repetir que o que Benjamin louva em Proust é o modo como o mesmo busca redimir pela memória o seu passado e não, necessariamente, as experiências por ele vividas. Proust era um inexperiente.³⁰⁹ As limitações da vida burguesa justificam, para Benjamin, a fraqueza e a precariedade dessas experiências. A tagarelice que caracteriza em grande parte o texto proustiano é sintomática. Ela diz de uma condição de existência: transparente. Para Benjamin, a *“tagarelice incomensuravelmente ruidosa e vazia que ecoa nos romances de Proust é o rugido com que a sociedade se precipita no abismo dessa solidão”*.³¹⁰

A solidão a que se refere Benjamin acerca da obra de Proust é própria do indivíduo da vivência (*Erlebnis*) cuja vida não contempla outro tempo que não o seu próprio. Na vivência a tradição é negada. Jacques Rivière já havia pontuado este mesmo aspecto de Proust. Para ele o escritor francês *“aborda a vida sem o menor interesse metafísico, sem a menor tendência construtivista, sem a menor inclinação consoladora”*.³¹¹ Benjamin reitera essa idéia ao mencionar o modo como o texto proustiano foi estruturado. Ou seja, nada nele é construído. O ambiente burguês sobredeterminou Proust e, por conseguinte, também seus personagens. A prolixidade do texto proustiano deriva, portanto, de um código de conduta e linguagem próprio da burguesia francesa do século XIX. Essa tagarelice se orienta por uma exigência estritamente formal (e mistificada). Pode-se dizer, inclusive, que isto não configura apenas a capacidade de um indivíduo em receber docilmente algo que poderia lhe ser explicado sinteticamente, mas a apreensão de uma sorte de palavras que fariam *“parte de um jargão regulamentado por critérios de casta e de classe e não [seriam] acessíveis a estranhos”*.³¹²

Jeanne Marie Gagnebin recupera Deleuze a fim de demonstrar que isso implica na verdade numa espécie de aprendizagem, *“a do deciframento dos signos e a de uma consecutiva desilusão, pois nem os signos mundanos, nem os do amor, nem os da percepção sensível conseguem cumprir a promessa de felicidade”*.³¹³ Esse é o único e

³⁰⁸ É necessário salientar a ambigüidade com que Benjamin trata esta época em particular. É nela que se vê com mais força e explicitamente o declínio da verdadeira experiência, a *Erfahrung*. Este é um ponto que se repetirá durante toda a análise sobre Benjamin.

³⁰⁹ *“Marcel Proust morreu por inexperiência, a mesma que lhe permitiu escrever a sua obra. Morreu por ser estranho ao mundo, e por não ter sabido alterar as condições de vida que para ele se tinham tornado destruidoras. Morreu porque não sabia como se acende um fogo, como se abre uma janela”*. Jacques Rivière apud Benjamin, *A Imagem de Proust*, p.47-48.

³¹⁰ Benjamin, *A Imagem de Proust*, p.46.

³¹¹ Rivière apud Benjamin, *A Imagem de Proust*, p.47.

³¹² Benjamin, *A Imagem de Proust*, p.42.

³¹³ Gagnebin, *História e Narração em Walter Benjamin*, p.86.

grande “mistério” que nos reserva o mundo de Proust. A apreensão e a decodificação desses signos dependem exclusivamente de um único dado, o econômico. Afinal, que frutos poderiam surgir da *renúncia intelectual* e do *ceticismo experiente* que Proust opunha às coisas?³¹⁴

O riso foi o meio que Proust encontrou para subverter o mundo que pôde compreender – compreensão rarefeita de mundo, sem aura, sem experiência. A ironia, o sarcasmo, constitui a tentativa crítica e dissimulada de Proust de tentar se sobrepor à fragilidade de suas experiências. Seu riso é autopunitivo. Sua curiosidade e lisonja são servis.

“O lado subversivo da obra de Proust aparece aqui com toda evidência. Mas não é tanto o humor, quanto a comédia, o verdadeiro centro da sua força; pelo riso, ele não suprime o mundo, mas o derruba no chão, correndo o risco de quebrá-lo em pedaços, diante dos quais ele é o primeiro a chorar. E o mundo se parte efetivamente em estilhaços: a unidade da família e da personalidade, a ética sexual e a honra estamental. As pretensões da burguesia são despedaçadas pelo riso. Sua fuga, em direção ao passado, sua reassimilação pela nobreza, é o tema sociológico do livro”.³¹⁵

Proust é embalado por esta pretensão de nobreza que, para seu desespero, não se encaixa com o modo de vida burguês. O único valor que sustenta a “honra” burguesa é, como já mencionado, o econômico. Sabedoria alguma, substrato moral algum pode ser depreendido dessa classe que ora Proust elogiava, ora desdenhava. O esnobismo é um exemplo que o romancista francês tratou de tomar como ponto alto de sua crítica social.

“A análise proustiana do esnobismo, muito mais importante que sua apoteose da arte, é o ponto alto da sua crítica social. Pois a atitude do esnobe não é outra coisa senão que a contemplação da vida, coerente, organizada e militante, do ponto de vista, quimicamente puro, do consumidor. (...) Mas o consumidor puro é o explorador puro”.³¹⁶

Proust soube como ninguém achincalhar a classe da qual provém; a *camorra dos consumidores* congrega apenas criminosos e conspiradores.³¹⁷ Para o autor e sua classe não há absolvição, ambos estão fadados à solidão. Para eles gesto algum é mais alheio que o contato, seja com relação aos objetos quanto com relação aos seus semelhantes. A

³¹⁴ Benjamin, *A Imagem de Proust*, p.47.

³¹⁵ *Idem*, p.41.

³¹⁶ *Ibid. Id.*, p.44.

³¹⁷ *Ibidem*.

burguesia habita uma Terra de Ninguém. Não há assombro, portanto, no fato de que ele e somente ele tenha penetrado tão profundamente em seu texto, coisa que ao leitor não foi concedido.³¹⁸

³¹⁸ *Ibid. Id.*, p.47.

HISTÓRIA, MEMÓRIA E REDENÇÃO

Benjamin foi sempre sensível ao processo de degradação da experiência e, por conseguinte, do tempo e da história. Toda a discussão sobre a modernidade gira basicamente em torno de problemas que manifestariam essa condição, como por exemplo: o declínio da narração, da aura da obra de arte e da experiência transmissível, a *Erfahrung*. Em seu derradeiro e último ensaio, as *Teses sobre o conceito de história*, Benjamin não foge à regra e enfoca, mais uma vez, a experiência da vida moderna como alheia e distanciada da tradição. É a experiência do tempo (própria da modernidade) o mote para uma crítica radical da história baseada sobre a filosofia do progresso e de toda sorte de ideologias positivistas, evolucionistas e totalitárias.

O fato histórico do fascismo reforça essa condição. Segundo Löwy, o fascismo é uma manifestação patológica da modernidade industrial e capitalista, que se apoiaria nas grandes conquistas técnicas do século XX.³¹⁹ É a partir dessa compreensão da ideologia fascista que Benjamin reconhece o progresso como algo nefasto.

A mais célebre das *Teses* de Walter Benjamin denuncia alegoricamente essa situação. É na figura de um anjo alado e feroz que Benjamin delinea a fisionomia da história. O *Angelus Novus* testemunha inerte, com seus “olhos escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas”, uma catástrofe. Essa catástrofe é causada por uma tempestade que não cessa de acontecer, ela é “o que chamamos progresso”.³²⁰

Benjamin parece se antecipar aos acontecimentos de seu tempo; ele intui, num tom tanto profético quanto niilista, que a evolução histórica caminha para destruição. Se a catástrofe é, segundo ele, a imagem que melhor caracteriza o progresso, ela é também a imagem que melhor caracterizaria a modernidade. É ela que condensa a vivência do choque como parte fundamental da ideologia do progresso, do funcionamento dos mecanismos sociais que se assemelhavam às máquinas. Para Benjamin, a humanidade pode sucumbir

³¹⁹ Löwy, Michael. *Walter Benjamin: Avertissement d'incendie – Une lecture des theses “Sur le concept d'histoire”*. Paris: PUF, 2001, p.86.

³²⁰ Benjamin, *Teses*, p.226. O *Angelus Novus* é originalmente um quadro de Paul Klee a partir do qual Benjamin depreende suas especulações. O quadro sintetiza para Benjamin o exposto em sua nona tese.

às ameaças de catástrofe caso não interrompa o fluxo e o curso interminável e implacável do progresso.

Para que se possa compreender a real dimensão desses argumentos iniciais no conjunto das *Teses*, é necessário, primeiramente, analisar de maneira pormenorizada os aspectos e conceitos sobre os quais Benjamin formula um novo conceito de história, em contraposição ao da filosofia do progresso.

A teologia é o “*anão corcunda*” que determina, em um jogo de xadrez, a ação de seu “*fantoché*”, o materialismo histórico.³²¹ Sob essa imagem Benjamin apresenta a dinâmica de seu novo conceito de história, estabelecendo, de antemão, uma relação paradoxal e, portanto, dialética, entre o materialismo e a teologia no curso dos acontecimentos. Para Benjamin, a teologia representa o pano de fundo sobre o qual a história se desdobra, isto é, o materialismo histórico. Isso não implica, todavia, que a história seja ou deva ser escrita pelos conceitos da teologia. A teologia, como reflexão da natureza do eu divino, deve incidir necessariamente sobre o real, deve estar necessariamente a serviço dos mais necessitados.³²²

O princípio teológico de que partem as *Teses* é, nesse sentido, o substrato da experiência histórica por Benjamin defendida, a *Erfahrung*, experiência *real* do tempo, não alienada, unilateral, disjuntiva ou fragmentária. Benjamin atribui ao materialismo histórico a tarefa de recuperar o sentido originário dessa experiência, o político-teológico. É desse modo que a teologia aparece como a responsável pela formulação de um novo conceito de história, como um conceito que compreende a experiência em seu sentido amplo e significativo, multidimensional. Seguindo o percurso de Benjamin, Norbert Bolz afirma que “*a religião é a totalidade concreta da experiência*”³²³. Para Benjamin, só a religião permite contemplar todos os aspectos que comporiam a autêntica experiência e somente este tipo de experiência seria realmente capaz de compreender os conteúdos da tradição, de seu conhecimento.

De acordo com Bolz, Benjamin opera sob o registro de uma teologia negativa ou inversa, em outras palavras, com uma política teológica que procederia nihilisticamente, de

³²¹ Benjamin, *Teses*, p.222. O jogo de xadrez reproduz de maneira alegórica a luta de classes, a sua divisão por sua função e papel representativo: reis, bispos, peões. Sempre os peões são sacrificados para a preservação e o prolongamento da vida de seus “chefes”.

³²² Löwy, *Avertissement d'incendie*, p.33.

³²³ Bolz, Norberto. É preciso teologia para pensar o fim da história? In: *Revista Usp, dossiê Walter Benjamin*, Setembro/Outubro/Novembro 92, número 15, p.26. Esta afirmação, que procede de um comentário de Bolz acerca da função da teologia na filosofia da história benjaminiana, se coaduna com as intuições de um texto da juventude de Benjamin, qual seja, o ensaio *Sur le programme de la philosophie qui vient*.

modo profano, mundano.³²⁴ Sob este mesmo aspecto Jeanne Marie Gagnebin infere que a teologia negativa é, em Benjamin, um recurso inesgotável “*que permite converter a experiência do nada em seu contrário, na epifania de um Deus esquecido*”.³²⁵ Para o filósofo da aura, o materialismo necessita da ativação espiritual dada pela teologia, pois somente ela poderia revitalizar a força explosiva, messiânica e revolucionária que se esconderia no materialismo histórico.³²⁶ Em Benjamin, a história co-pertence a ambos os registros: o teológico e o político.³²⁷ Seu esforço é precisamente o de coadunar por um equilíbrio de tensões o motivo que regula tanto a teologia quanto o materialismo, qual seja, a felicidade.

“... nossa imagem de felicidade é totalmente marcada pela época que nos foi atribuída pelo curso da nossa existência. A felicidade capaz de suscitar nossa inveja está toda, inteira, no ar que já respiramos, nos homens com os quais poderíamos ter conversado, nas mulheres que poderíamos ter possuído. Em outras palavras, a imagem da felicidade está indissolivelmente ligada à da salvação. O mesmo ocorre com a imagem do passado, que a história transforma em coisa sua. O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção”.³²⁸

A felicidade é, para Benjamin, o termo que permite vislumbrar o que já foi e o que poderia ter sido na base da “*ainda presente esperança*”, ou seja, daquilo que está sendo e vindo a ser. Em outras palavras, Benjamin intui o presente como algo ainda inacabado, passível de ser modificado, salvo, redimido, se rememorado. Essa “*esperança*”, deduzida a partir do potencial irrealizado da felicidade, mantém-se no caráter messiânico do passado, ou seja, em sua rememoração, a qual impele o presente à sua redenção.³²⁹ O conceito teológico da redenção encontra, por sua vez, na imagem profana da felicidade sua real correspondência. A felicidade não pode ser uma promessa, mas uma possibilidade real e histórica. A felicidade parte sempre de uma tentativa de auto-redenção, que através de seu método, a rememoração, alça a um outro nível, o coletivo. Disso resulta um *desejo utópico* cuja motivação é fundamentalmente política. É este o laço que une, para Susan Buck-Morss,

³²⁴ Bolz, *É preciso teologia para pensar o fim da história?*, p.26.

³²⁵ Gagnebin, *História e Narração em Walter Benjamin*, p.67.

³²⁶ Löwy, *Avertissement d'incendie*, p.33.

³²⁷ Esta afirmação pretende esclarecer porque o sentido de teológico não se coaduna o de político. A teocracia, o governo de Deus é onipotente.

³²⁸ Benjamin, *Teses*, pp.222-223.

³²⁹ Tiburi, *Metamorfoses do Conceito*, p.165-166. Marcia Tiburi considera, ainda, ser a redenção um conceito negativo no pensamento benjaminiano. Segundo ela, o conceito negativo de redenção “*não espera mais a totalidade a qualquer custo, mas [tão somente] salvar o particular do desgarrado*” (...) o pessimismo benjaminiano define a impossibilidade da redenção e da reconciliação”. Tiburi, *op.cit.*, p.166. É, pelo menos, uma medida de salvação do presente.

o tempo histórico ao tempo messiânico na filosofia da história benjaminiana. A autora de *Dialética do Olhar* verifica que todas as experiências de felicidade ou de desespero de cada indivíduo “*ensina que o curso atual dos acontecimentos não esgota o potencial da realidade; (...) a revolução é a ruptura messiânica do curso da história e não sua culminação*”.³³⁰ Benjamin, ao colocar os acontecimentos históricos em relação a um registro temporal de fundo messiânico, acaba por fundir a “*exegese teológica e marxista em nome do materialismo histórico*”.³³¹ E é sob essa armação teórica que Benjamin desenvolve sua filosofia da história.

O filósofo da aura, no entanto, pretende ir além dessa “*moldura teológica*”³³² que delimitaria, segundo ele, a ação histórica. A sua concepção de história é construída sobre a idéia de *redenção* pela via *material*. Isso implica, por conseguinte, compreender a luta de classes como a base material da discussão, como a noção aplicada de história a partir da qual toda a investigação se desdobraria. Se a luta de classes representa a dimensão materialista da formulação de Benjamin para um novo conceito de história, a rememoração (*Eigendenken*) e a redenção messiânica (*Erlösung*) representam os conteúdos da teologia na composição daquele mesmo conceito. É justamente essa tensão dialética – que, segundo Benjamin, não vislumbraria qualquer síntese – o substrato do novo conceito de história, o modo mesmo a partir do qual pode e deve ser lida a história, interpretada.

Há um fundo teológico na rememoração: ela carrega consigo um poder messiânico que não se reduz à mera contemplação do passado. A rememoração é uma ação de transformação ativa do presente pelo passado.³³³ O presente deve ser compreendido, nesse sentido, como um momento único e irrecuperável para o qual, se perdido, não há consolo ou chance de restauração. É justamente por isso que Benjamin atribui à rememoração a função de despertar do passado “*as centelhas da esperança*”.³³⁴ Para ele, “*articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo*”.³³⁵ Este perigo de que trata Benjamin é o conformismo: “*entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento*”.³³⁶

³³⁰ Buck-Morss, *Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó/SC: Editora Universitária Argos, 2002, p.291.

³³¹ Buck-Morss, *Dialética do Olhar*, p.293. Buck-Morss afirma ainda que este ponto é um dos mais contestados na filosofia da história de Benjamin.

³³² Termo de que se utiliza Norbert Bolz para determinar a real função da teologia na composição de sua filosofia da história. Ver Bolz, *Op.Cit.*

³³³ Löwy, *Advertissement d’incendie*, p.40.

³³⁴ Benjamin, *Teses*, p.224.

³³⁵ *Ibidem*.

³³⁶ *Ibidem, Ibidem*.

Tanto é assim, que considera ser a *acedia*, a inércia do coração, o sentimento daquele que escreve a história sob a perspectiva dos vencedores. O investigador historicista corrobora, assim, para a manutenção de um estado de dominação, na medida em que compreende os eventos como já dados, definidos, fechados. Essa percepção do mundo e da história procede da tristeza que caracteriza a descrição tradicional da história, mítica por assim dizer. O historiador tradicional estabelece, assim, uma relação de empatia com os vencedores, uma espécie de *identificação afetiva* que só faz da suposta “distinção” da classe privilegiada o sinal, a marca indelével de sua natureza atroz. Isso explica porque Benjamin considera serem os *monumentos de cultura* *monumentos de barbárie*. A história dos vencedores celebra sempre uma vitória conquistada através da subjugação dos mais fracos.

“Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo”.³³⁷

Benjamin pretende “*escovar a história a contrapelo*”³³⁸; isso significa que ele pretende dar à história uma outra interpretação que não aquela apologética do historicismo, que ao encobrir a história real, verdadeira, mantém o domínio de uma classe sobre a outra. O historicismo, a história contada sob o ponto de vista dos vencedores, é sempre unilateral e salvaguarda tão só o interesse da classe mais privilegiada, a dos vencedores. Benjamin, entretanto, vai exatamente contra a “*narrativa cumulativa e complacente*”³³⁹ própria do historicismo; ele lê a história sob o ponto de vista dos vencidos, ou seja, *a contrapelo*, como um historiador materialista. Isso resulta menos da empatia, da identificação afetiva e funesta que mantém o investigador historicista com a classe opressora do que de uma escolha metodológica – que não procede de ranço algum, de visão de mundo ressentida e auto-referencial alguma, como antes poderia parecer, mas da possibilidade de narrar a história em conformidade com seu real significado, o da derrota, o da perda.³⁴⁰

³³⁷ Benjamin, *Teses*, p.225.

³³⁸ *Ibidem*.

³³⁹ De acordo com Jeanne Marie Gagnebin, *História e Narração em Walter Benjamin*, p.99.

³⁴⁰ Também o esquecimento ocupa um papel fundamental para a narração da história no pensamento de Walter Benjamin. O esquecimento na filosofia da história benjaminiana é tomado como uma noção positiva, que visa, basicamente, evitar uma abordagem ressentida da recordação do passado. Jeanne Marie Gagnebin identifica, neste aspecto, a íntima relação entre Walter Benjamin e Nietzsche, sua correlação. “*Essa noção positiva de esquecimento é certamente no pensamento de Benjamin, e como várias passagens das ‘Teses’ o testemunham, o eco da crítica nietzscheana à concepção de uma memória reivindicadora e infinita. Em Nietzsche, como em Benjamin, trata-se de lutar contra a transformação da memória do passado numa espécie de repetência*”

Isso explica porque o historiador materialista analisa a história com um certo distanciamento. Ele nunca se deixa envolver pelas vitórias que a história oficial – a dos vencedores – celebra, pois *“todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror”*.³⁴¹

Ao historiador materialista não cabe recuperar o passado tal como ele se deu, mas sim como ele ressurgiu no presente sob a forma daquilo que se lhe contrapõe, as tensões, os antagonismos, as lacunas da história. O presente está carregado das tensões do passado, de lutas, sofrimentos e frustrações, de sonhos e esperanças não realizados. A tarefa do historiador materialista é, por conseguinte, descobrir as correspondências que ligariam o presente ao passado, interpretá-las, traduzi-las.³⁴²

“O historicismo culmina legitimamente na história universal. Em seu método, a historiografia materialista se distancia dela talvez mais radicalmente que de qualquer outra. A história universal não tem qualquer armação teórica. Seu procedimento é aditivo. Ele utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio. Ao contrário, a historiografia marxista tem em sua base um princípio construtivo. Pensar não inclui apenas o movimento das idéias, mas também sua imobilização”.³⁴³

Para Benjamin, a verdade da narração da história não está em seu desenrolar, na descrição dos eventos tais como se deram. Ela está exatamente no que não foi escrito, nas lacunas da história propriamente ditas, no mutismo dos sem-nomes. O historiador materialista, por sua vez, confere voz a este indivíduo a quem não foi permitido falar. O historicista encobre a história, silencia o vencido. O historiador materialista descobre a história, revela-a; para ele *“nada do que aconteceu pode ser considerado perdido para a história”*.³⁴⁴ Ele não distingue em sua narração os eventos grandes dos pequenos.

eternamente vingativa, nesse discurso interminável do ressentimento cuja primeira meta não é, sob suas aparências piedosas, a fidelidade ao passado, mas sim a infidelidade ao presente. O esquecimento significa aqui a resposta ativa ao apelo do presente e à promessa do futuro”. Gagnebin, *História e Narração em Walter Benjamin*, p.110. Sobre este mesmo aspecto, conferir o artigo Memória-Esquecimento: Nietzsche e Benjamin, de autoria de Valéria Cristina Lopes Wilke. In: Feitosa e Barrenechea, *Assim Falou Nietzsche II*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, p.155-169.

³⁴¹ Benjamin, *Teses*, p.225.

³⁴² A relação que ora poderia ser estabelecida entre o historiador materialista – narrador da história – e o tradutor, já foi sugerida por Márcio Seligmann-Silva em seu artigo *“Double Bind: Walter Benjamin, a tradução como modelo de criação absoluta e como crítica”*. In: Seligmann-Silva, Márcio (Org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1999, p.15-46.

³⁴³ Benjamin, *Teses*, p.231. Esse aspecto das Teses de Benjamin remete precisamente à escolha de um método que fosse capaz de contemplar a história sob o ponto de vista total, não universal, mas, do todo singular (i.é, o singular do todo); tanto a dos vencedores quanto dos vencidos.

³⁴⁴ Benjamin, *Teses*, p.223.

“O cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos. Cada momento vivido transforma-se numa *citation à l'ordre du jour* – e esse dia é justamente o do juízo final”³⁴⁵.

Se a história pertence aos vencidos, então a eles deveria ser dada a possibilidade de julgar o passado, pois somente esse julgamento se guiaria pelas urgências do presente, e somente este passado é digno de ser citado. Essa autocitação consiste, por sua vez, numa forma particularmente evidente de releitura.³⁴⁶ O presente, o agora vivido, é o verdadeiro lugar e momento do juízo final. A história, sob o ponto de vista do historiador materialista, está em constante elaboração. Como observa Benjamin, “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’”.³⁴⁷ O historiador materialista compreende a história sob um ponto de vista construtivo. Em contrapartida, o historicismo concebe a história como algo previamente consumado, determinado. É justamente nisto que consiste a catástrofe de que trata Benjamin.

O *continuum* do progresso é também o *continuum* da dominação. Não obstante, é à classe revolucionária – que toda sorte de vencido representa – que cabe a tarefa de interromper o *continuum* da história, explodi-lo, suspendê-lo. Para Benjamin, “o sujeito do conhecimento histórico é a própria classe combatente e oprimida”.³⁴⁸ A exigência da revolução é um imperativo. Vale sublinhar que o sentido da revolução não pode ser compreendido tão somente como uma resposta reativa, emocional, à sucessiva série de desmandos e opressões da classe privilegiada. Não é de vingança que se trata o desejo revolucionário, mas da equalização das forças produtivas. É uma contraposição a um sistema opressor e não a indivíduos em particular.

Revolução significa aqui insurreição: negativa, recusa em dar continuidade ao fluxo interminável do progresso que oprime e destrói. O movimento espartaquista representa, para Benjamin, este posicionamento. Löwy, por sua vez, pontua este aspecto do pensamento

³⁴⁵ *Ibidem*.

³⁴⁶ Misac, Pierre. *Passagem de Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998, p.87.

³⁴⁷ Benjamin, *Teses*, p.229.

³⁴⁸ *Idem*, p.228.

benjaminiano; observa que os herdeiros de Spartacus, dos escravos revoltados à época e contra o império romano, são, na modernidade, o proletariado.³⁴⁹ À interrupção da história corresponde a consciência histórica de uma classe que deixa como ensinamento às gerações futuras a hostilidade contra a opressão.

Talvez em nenhum outro texto Benjamin tenha explicitado tão nitidamente como nas *Teses* a necessidade de interrupção do fluxo desenfreado do progresso. O progresso representa nesse ensaio a instância sobre a qual natureza e sujeito são subjugados, destituídos de sua autonomia e integridade; ele diz menos do desenvolvimento que da decadência e da destruição.

De acordo com Benjamin “a idéia de um progresso da humanidade na história é inseparável da idéia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo”.³⁵⁰ Como se pode observar, Benjamin encara o tempo sob uma dupla acepção. Ao tempo “homogêneo e vazio” do progresso, Benjamin opõe o tempo messiânico, o tempo da rememoração. No curso de sua especulação essa distinção permite definir a própria possibilidade de redenção da história. Se o tempo do progresso representa a “terra devastada”³⁵¹ sobre a qual nada mais se deposita senão sangue, cinzas e ruínas, o tempo messiânico é o único possível para a restauração integral do passado no presente, sua experiência e conhecimento. O tempo do progresso é o tempo da sucessão cronológica niveladora, o tempo da vivência, noção de tempo demasiadamente positiva e abstrata, lisa, e por que não dizer, a-histórica. Em contrapartida, o tempo da rememoração é o tempo do agora, ou dos agoras, em que o recalçado é trazido à tona, reivindicando seu lugar.

Através da leitura atenta e delicada de Jeanne Marie Gagnebin, a distinção benjaminiana sobre o tempo adquire uma maior amplitude; ela permite visualizar com maior nitidez a real significação dessas noções ao explicitar o antagonismo entre a noção mecânica de tempo, a do progresso, e a orgânica, da rememoração. O tempo do progresso é, como mencionado, o tempo da sucessão cronológica niveladora; sendo assim representa *Chronos*. Em contrapartida, *Kairós* é o tempo que melhor caracteriza o tempo da rememoração, tempo do “*despertar, de concentração de energias, de tensão de todas as forças do sujeito prenhe das riquezas da lembrança, [que responde, por sua vez] aos apelos do presente...*”³⁵²

³⁴⁹ Löwy, *Avertissement d'incendie*, p.96.

³⁵⁰ Benjamin, *Teses*, p.229.

³⁵¹ Menção ao célebre texto de T.S.Eliot, *The Wasteland*. In: Eliot, T. S. *Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

³⁵² Gagnebin, *História e Narração em Walter Benjamin*, p.80.

Ademais, a noção positiva de progresso a que ora Benjamin se contrapõe atesta tão somente a vacuidade da experiência que a constitui; o sentido do progresso se relaciona ao sentido de aprimoramento do indivíduo humano na história; ele remete, tão somente, ao desenvolvimento mecânico e automático das forças produtivas. Ao sujeito moderno cabe incorporar o modo de funcionamento da máquina que “suporia” ele manipular. A experiência da vivência na modernidade manifesta de modo inequívoco essa condição temporal e existencial.

O sujeito moderno é um sujeito enredado nas malhas de um *continuum* para a qual a história se apresenta como destino e, portanto, sem possibilidade de redenção. A redenção, todavia, só pode se realizar a partir de transformações sociais realmente revolucionárias. Como já mencionado, a redenção se inscreve num domínio material, histórico; ela é ação transformadora da realidade político-social. Isso explica, de uma certa maneira, porque nas *Teses* a teologia adquire um sentido mais pragmático do que propriamente doutrinário. É à filosofia que cabe a doutrina.³⁵³

Entrementes, à rememoração caberia retirar a história de seu *continuum*. Ela cinde de maneira crítica e efetiva o fluxo irrefreável do progresso; é um salto para fora do tempo saturnal, cronológico, devorador que caracterizaria, para Benjamin, a modernidade.³⁵⁴ A rememoração contém potencialmente a redenção; essa, por sua vez, consiste, fundamentalmente, a rememoração integral do passado, em uma recapitulação atenta que não distingue os acontecimentos e/ou indivíduos “grandes” dos “pequenos”.

Como assinala Michael Löwy, a rememoração é também a consciência das injustiças passadas. Remete, no contexto do misticismo judaico, ao sentido da *Tikkun*, reparação do sofrimento e da desolação das gerações esquecidas.³⁵⁵ A rememoração é redentora, sob um duplo sentido: profano, ao remeter a reparação de injustiças passadas, e teológico, como possibilidade de redenção messiânica, de restauração de um suposto “*paraíso perdido*”, estado originário de harmonia entre os indivíduos humanos e a natureza. Sob o ponto de

³⁵³ A noção de filosofia como doutrina em Benjamin encontra-se esboçada em seu ensaio *Sur le programme de la philosophie qui vient*.

³⁵⁴ Benjamin já havia trabalhado com a imagem de Saturno em outros textos para ilustrar a noção de tempo, quais sejam, *Origem do Drama Barroco Alemão* e *Sobre alguns temas em Baudelaire*. Nas *Teses*, o tempo adquire esta fisionomia, ou melhor, se cristaliza. O tempo de saturno é, como antes mencionado no ensaio sobre Baudelaire, o tempo do eterno retorno, infernal, improdutivo, infértil, finito.

³⁵⁵ Löwy, *Avertissement d'incendie*, p.37. Susan Buck-Morss apresenta ainda um outro sentido para a *Tikkun*, embasada na doutrina cabalística de Isaac Luria. Segundo essa doutrina, “a ruptura dos ‘vasos’ que continham os atributos de Deus, disseminou chispas divinas como fragmentos do mundo material. A tarefa de reparar esses vasos quebrados, empresa em que ‘homem e deus estão associados’, restabelece a condição harmoniosa do mundo’, não como restauração, mas como ‘algo novo’”. Buck-Morss, *Dialética do Olhar*, p.282.

vista profano da história a idéia do “*paraíso perdido*” se cristaliza em uma sociedade sem classes.³⁵⁶

Essa transformação revolucionária consiste em sua reflexão e prática revolucionária do agora. Jeanne Marie Gagnebin a caracteriza como uma espécie de inacabamento constitutivo. Em outras palavras, a redenção se caracterizaria como a possibilidade sempre viva de reformulação, ou seja, de manter a história aberta e indeterminada, arrancá-la do poder mítico do progresso.

É por isso que o sentido da rememoração adquire em Benjamin, e sob o ponto de vista materialista, um sentido de engajamento ativo.³⁵⁷ Benjamin, movido pela lúcida percepção de seu contexto histórico – a ascensão dos regimes nazi-fascistas na Europa do século XX – busca formular um conceito de história que corresponda a uma espécie de pré-escritura do presente que, por sua vez, se anteciparia à história configurada pelas ações políticas a ele contemporâneas, as quais comprometeriam de antemão o futuro. Para Benjamin, o presente encontra-se renunciado no passado.

“A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. (...) Pois irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela”.³⁵⁸

Isso equivale a dizer que o passado *ilumina* o presente. No entanto, para um mundo em que o passado é aniquilado, essa possibilidade é subtraída. A única possibilidade de se antecipar à catástrofe que o progresso representa (a fim de salvar o presente) é reconhecê-la nas imagens que o passado fornece, realizando as correspondências necessárias para a compreensão do tempo presente. Da articulação do passado com o presente é dada ao sujeito da história a chance de se subtrair ao conformismo próprio da classe menos privilegiada que engendraria, segundo Benjamin, a dominação. A “*verdadeira imagem do passado*” interrompe o fluxo do progresso. Ela arranca a tradição do conformismo, ao restituir, num instante redentor, num lampejo, a possibilidade de escrita da própria história. O passado atualiza o presente, presentifica-o.

Para levar a cabo a proposta revolucionária de ruptura com o “*tempo vazio e homogêneo*” do progresso, Benjamin faz uso da noção político-teológica da *apocatástase*. O

³⁵⁶ Löwy, *Avertissement d'incendie*. Em Bolz, essa noção se cristaliza numa outra, qual seja, a do comunismo pragmático. Bolz, *Op.cit.*, p.26.

³⁵⁷ Löwy, *Avertissement d'incendie*, p.48.

³⁵⁸ Benjamin, *Teses*, p.224.

conceito de *apocatástase* refletiria, em termos cristãos, o mesmo significado que a *Tikkun* teria para o misticismo judaico, ou seja, o retorno de todas as coisas ao seu estado originário, “*desejo de restituição integral*”, “*a reunião de todas as almas no Paraíso*”³⁵⁹, salvando-as, portanto, de toda ameaça do mal. A apocatástase é, por fim, uma dimensão utópico-revolucionária do pensamento benjaminiano que consistiria, sob o ponto de vista profano da história, em assimilar “*todas as experiências vividas pelos homens de maneira enriquecedora, todos os sonhos generosos*”.³⁶⁰ Ou seja, a capacidade de acolher e realizar as aspirações libertárias das gerações passadas no transcorrer do presente.³⁶¹

No *Fragmento Político-Teológico* essa idéia reaparece sob a noção de *restitutio ad integrum* ou *restitutio omnium*. Essa restituição, reparação é *Restitutio* do passado e ao mesmo tempo do novo, *novum*. Ela não corresponde à vinda do Messias, ao alcance hipotético do Reino de Deus, mas à possibilidade real da felicidade. Ela, como já mencionado, não pode ser uma promessa. A felicidade, por não se referir ao messianismo, deve se realizar no mundo profano, real e histórico. “*O Reino de Deus não é o telos da dynamis histórica*”.³⁶² Essa reparação a que se refere Benjamin está a serviço do tempo do agora.

“*A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’*”.³⁶³ A rememoração é justamente aquilo que possibilita ao indivíduo se subtrair ao tempo cronológico, ascendendo, por conseguinte, a um outro tempo qualitativamente distinto daquele em que comumente as coisas sucederiam, o tempo do agora.

O tempo do agora (*Jetztzeit*) é, como observa Löwy, o tempo da prefiguração do tempo messiânico, “*breve minuto de plena posseção da história, onde o todo é vislumbrado, onde toda a tradição dos oprimidos é concentrada, de total recapitulação*”.³⁶⁴ Benjamin considera em sua décima oitava tese que “*o ‘agora’, que como modelo do messiânico abrevia num resumo incomensurável a história de toda a humanidade, coincide rigorosamente com o lugar ocupado no universo pela história humana*”.³⁶⁵ Disto resulta uma “*constelação*” que salvaria simultaneamente o presente e o passado no presente. Assim

³⁵⁹ Gagnebin, *História e Narração em Walter Benjamin*, p.62; p.78.

³⁶⁰ Konder, *Walter Benjamin – O marxismo da melancolia*, p.106.

³⁶¹ *Idem*, p.95.

³⁶² Benjamin, *Fragment théologique-politique*, p. 149. Löwy, *Avertissement d’incendie*, p.43.

³⁶³ Benjamin, *Teses*, p.229.

³⁶⁴ Löwy, *Avertissement d’incendie*, p.117.

³⁶⁵ Benjamin, *Teses*, p.232.

infere Jeanne Marie Gagnebin ao nos mostrar de maneira muito precisa a intensidade do *tempo do agora* que quebra a continuidade do fluxo ininterrupto e infinito da cronologia histórica e que instaura, por sua vez, “o instante e a instância da salvação”.³⁶⁶

“O instante imobiliza esse desenvolvimento temporal infinito que se esvazia e se esgota e que chamamos – rapidamente demais – de história; Benjamin lhe opõe a exigência do presente, que ela seja o exercício árduo da paciência ou o risco da decisão. Se o lembrar do passado não for uma simples enumeração oca, mas a tentativa, sempre retomada, de uma fidelidade àquilo que nele pedia um outro devir, a estes ‘signos dos quais o futuro se esqueceu em nossa casa’ como as luvas ou o regalo que uma mulher desconhecida, que nos visitou em nossa ausência, deixou numa cadeira, então a história que se lembra do passado também é sempre escrita no presente e para o presente”.³⁶⁷

O *Jetztzeit* retém a extensão do tempo, de maneira intensa e transformadora. Ele possui uma *aura*; guarda, portanto, relação com o espaço e o tempo. Isso significa dizer que o tempo passado, vivido na rememoração, não é vazio e nem homogêneo, mas sim um tempo pleno de “agoras”.³⁶⁸ Esse conceito de tempo do agora se baseia, por sua vez, no salto (*Sprung*) de que procede a paralisação da história. Salto porque diz respeito ao surgimento (*Ursprung*) do passado no presente e paralisação porque deriva de um instante que imobiliza o *continuum* da história, seu desenvolvimento temporal infinito vazio e homogêneo.

O tempo do agora é o tempo para o qual a felicidade não é somente uma promessa, mas fato. É o tempo do *Kairós* em que, segundo Giorgio Agamben, “a iniciativa do homem colhe a oportunidade favorável e decide no átimo a própria liberdade”.³⁶⁹ Por fim, a definição do materialista histórico de Agamben ilumina ainda mais a noção de tempo e ser daquele cuja dissertação, essa, foi tema.

“Verdadeiro materialista histórico não é aquele que segue ao longo do tempo linear infinito uma vã miragem de progresso contínuo, mas aquele que, a cada instante, é capaz de parar o tempo, pois conserva a lembrança de que a pátria original do homem é o prazer”.³⁷⁰

³⁶⁶ Gagnebin, *História e Narração em Walter Benjamin*, p.97.

³⁶⁷ *Ibidem*.

³⁶⁸ Benjamin, *Teses*, p.232.

³⁶⁹ Agamben, *Infância e História*, p.128.

³⁷⁰ *Ibidem*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Talvez autor algum tenha despertado, nos últimos anos, tamanho interesse quanto Walter Benjamin, não apenas por parte dos pesquisadores da Filosofia e da História, mas de maneira semelhante, aos da Antropologia, da Arte, da Psicanálise e da Literatura. Afinal, são várias as áreas abrangidas pelos escritos deste filósofo que no século anterior trouxe à berlinda problemas de considerável envergadura. É Benjamin, por exemplo, quem desvela o problema da reprodutibilidade técnica nas Artes, e também o da aura; é ele quem traça a fisionomia da metrópole moderna, tornando legíveis as imagens da modernidade, suas histórias e figuras. As tarefas por Benjamin realizadas não abdicam da crítica e nem sequer da dimensão mística e espiritual da experiência humana que produziu, por seu turno, as histórias e figuras e noções por ele apresentadas. Benjamin relê as imagens de um mundo profano (ou profanado) sob um prisma metafísico. Isto não desqualifica sua pesquisa, mas a coloca num outro patamar, mais diverso, mais sensível, mais sutil. E é do sensível que se trata, fundamentalmente, a sua teoria. Não obstante, os problemas por Benjamin suscitados justificam de um certo modo o caráter multidisciplinar de sua obra.

Com efeito, não causa estranhamento o fato de que áreas tão distintas convirjam num só pensamento, o que acontece neste caso em particular. Por ciência Benjamin entende, tal como os antigos a entendiam, sabedoria, experiência, o conjunto de saberes que participa efetivamente no aprimoramento do ser e não somente de suas habilidades. Essa noção de ciência foi suplantada pela filosofia do progresso que vê na segmentação dos saberes o caminho para a verdadeira ciência.

Poderia parecer anacrônico o fato de ainda se discutir conceitos como modernidade e tradição, experiência, conhecimento, técnica e magia, em um tempo que prescindiu da pergunta pela origem, em um tempo que prescindiu do próprio pensamento; entretanto, a tarefa que se impôs como necessário no início dessa dissertação e que se espera ter sido cumprida, se apóia na frágil suposição de que pela atualização destes conceitos, via Benjamin, seja possível redimir ou pelo menos redimensionar o modo de abordagem da

história, ao investigar, por exemplo, de que maneira a história presente se configurou de acordo com o ideal da modernidade.

O sentido negativo e por vezes ambíguo com que Benjamin encara a modernidade – vantagens também são apontadas –, sugere pensar acerca de tudo aquilo que se encontra degradado, destruído, perdido, surrado. Na imagem da *ruína* a demonstração de um modo destrutivo de funcionamento da história que o ideal mesmo da modernidade ocasionou. Em algumas elípticas passagens do texto benjaminiano se vêem expostas as fraturas da história em figuras que surgem da/na metrópole moderna, quais sejam: a prostituta, o jogador, o trapeiro, o flâneur, e Baudelaire. A fisionomia desta metrópole, que se plasma na Paris do século XIX, se perfaz exatamente na descrição destes seres infames, destes (anti) heróis, e é precisamente por intermédio deles que Benjamin irá desdobrar o conceito de Modernidade e o de Experiência nela possível.

Outras representações culturais da vida moderna como a moda e a arquitetura, a propaganda e a arte foram também consideradas por Walter Benjamin. Elas não só redesenham as cidades como também o modo com que os indivíduos se relacionam com o tempo e o espaço. A modernidade engendra, então, por intermédio da metrópole, desejos e necessidades, dissolve a fronteira entre espaço interior e exterior, pois tudo nela se encontra à mostra, à venda, ao consumo; tudo nela é mercadoria. A modernidade é o que se convencionou chamar o império do efêmero. Ao associar diversas características a um só conceito, Benjamin acabou por desvelar o caráter profano e fragmentário da vida moderna. A rapidez com que tudo aparece e desaparece constitui o fundamento da experiência na era moderna, *tempus fugit*, contínuo, que na sanha do progresso não agrega consigo o tempo passado; a experiência nele contida é simplesmente esvaziada de sua função e aplicação. A era moderna é a era do esquecimento.

Não obstante, foi em seu célebre estudo sobre Baudelaire e também no seu trabalho inacabado sobre as passagens parisienses, o *Passagenwerk*, que Benjamin expõe o modo de vida fragmentado da/na modernidade. Foi por intermédio dessas duas obras que o filósofo alemão forneceu expressivamente as imagens que refletem e se esclarecem mutuamente na era moderna, a partir de um ousado e fino enlace. No caso do *Trabalho das Passagens* é a técnica da montagem, que Benjamin extraiu do cinema, que possibilitará a composição deste grande mosaico que o caracteriza, árduo e complexo trabalho de alocação de dados e citações, muitas vezes incongruentes.

É evidente que toda esta noção desintegradora de modernidade pode apenas produzir um tipo peculiar de experiência, a vivência. Benjamin aponta em sua filosofia o declínio da autêntica experiência; demonstra isto a partir da distinção que realiza em torno de dois tipos de experiência: a *Erfahrung* (experiência) e a *Erlebnis* (vivência). Essa tipologia da experiência associa-se, em Benjamin, a um julgamento de valor moral e histórico. A referência de Benjamin a uma autêntica experiência remete, em sentido estrito, a algo que se dá necessariamente no e pelo coletivo, passível de ser comunicado, transmitido, continuado. A experiência genuína resulta para Benjamin de um processo gradativo de amadurecimento do indivíduo humano, na aceitação e no acolhimento de ritos, gestos e ações que configurariam as formas de expressão individual em uma rede de significantes coletivos. De outro lado, a vivência (*Erlebnis*), própria da era moderna, é uma espécie inferior de experiência, infértil no campo da ação humana. Para Benjamin, significado algum pode de uma vivência ser apreendido, pois ela finda sua ação em seu próprio aparecimento.

Assim sendo, faz-se necessário ressaltar que a experiência não é só o foco central de toda a filosofia benjaminiana, mas também o eixo sobre o qual toda a discussão acerca da história, da tradição e do conhecimento se funda. Benjamin intenta restaurar uma linguagem que possibilite a recuperação da experiência e, portanto, da tradição. Essa linguagem é fundamentalmente a essência lingüística da própria filosofia.

A modernidade, como já observado, não comporta apenas um negativo. Benjamin irá pontuar, por exemplo, que o surgimento da fotografia, da publicidade, da reprodutibilidade técnica, do cinema, tornaram possível sob um certo aspecto a democratização do conhecimento e a proliferação de idéias. No entanto, o tipo de experiência pela modernidade aí transmitida é a *Erlebnis* (vivência), “experiência” que nada lembra a elasticidade, a durabilidade e a profundidade que caracterizariam a *Erfahrung* (a verdadeira experiência) tomada por Benjamin em seu núcleo semântico.

Ao fim e ao cabo, a pergunta pela experiência na modernidade é a pergunta pela própria capacidade de conjunção do homem com o mundo e também a pergunta pela possibilidade de apreensão de um duplo da natureza, não ela mesma, mas algo que está intimamente relacionada a ela em sua origem.

No uso dos pares, efêmero – eterno, antigo – moderno, original – cópia, vivência–experiência, sagrado – profano, Benjamin tece não só uma filosofia, mas também uma história das imagens, de símbolos e alegorias. Benjamin percorre a história a partir do figurado, da arte, da arquitetura; refaz por intermédio a verdadeira fisionomia da história. A

experiência estética constitui em Benjamin uma *constelação* de sentidos. É no campo artístico imagético que adquire visibilidade tudo aquilo que foi rejeitado e esquecido pela história oficial da filosofia do progresso. Tanto é assim que foi por intermédio das obras de arte que o filósofo da aura pôde ver salvaguardada a idéia de redenção. Num mundo por demais laicizado, a única possibilidade de redimir a história se daria, segundo Benjamin, por sua exposição em imagens. O símbolo e a alegoria fazem o pensamento incidir sobre si mesmo, refletindo, por conseguinte, sobre as condições de sua própria formação.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1968.
- ALMEIDA, Ângela Mendes de. *A República de Weimar e a ascensão do nazismo*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- ALTER, Robert. *Anjos Necessários: tradição e modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BENJAMIN, Andrew e OSBORNE, Peter (Orgs.) *A Filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1997.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras Escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Rua de Mão Única*. Obras Escolhidas II. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras Escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Tradução, prefácio e notas: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- _____. *Mythe et Violence*. Paris: Editions Denoël, 1971.
- _____. *Angelus Novus*. Barcelona: Editorial Sur: Edhasa, 1971.
- _____. *La Metafísica de la Juventud*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993.
- _____. *The Arcades Project*. Translated by Howard Eiliand and Kevin McLaughlin. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 1999.

- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna – Representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 2000.
- BOLZ, Norberto; É preciso teologia para pensar o fim da história? In: *Revista USP, Dossiê Walter Benjamin*, Setembro/Outubro/Novembro 1992, número 15, 26-32.
- BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *Baroque Reason: the aesthetics of modernity*. London: Sage Publications, 1994.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar – Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- _____. La Ciudad Como Mundo de Ensueños y Catástrofe. In: Antelo, Raul; Barros, Maria Lucia Camargo; Andrade, Ana Luiza. (Orgs.) *Leituras do Ciclo*. Florianópolis: ABRALIC; Chapecó: Grifos, 1999, p.275-285.
- COMPAGNON, Antoine. *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
- COSTA, Ana. *Corpo e Escrita: relações entre memória e transmissão da Experiência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- EAGLETON, Terry. *A Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- ELIOT, T. S. *Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- FRISBY, David. *Fragments de la Modernidad*. Madri: Visor Distribuciones. 1992.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- _____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GIDE, André. *Os Frutos da Terra*. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1986.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of Presence – what meaning cannot convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004.
- _____. *Modernização dos Sentidos*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- HABERMAS, Jürgen. Crítica conscientizante ou salvadora – A atualidade de Walter Benjamin. In: _____. *Sociologia*. Organizado por Barbara Freitag e Sérgio Paulo Rouanet. Editora Ática. São Paulo, 1993.
- _____. Excurso sobre as teses de filosofia da história de Benjamin. In: *O Discurso Filosófico da Modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- HILST, Hilda. *Do Desejo*. São Paulo: Globo, 2004.
- ISAMBERT, François. *Rite et Efficacité Symbolique*. Paris: Les Éditions Du Cerf, 1979.

- JAY, Martin. *La Imaginación Dialéctica: una historia de la Escuela de Frankfurt*. Madrid: Taurus Ediciones S.A., 1974.
- JIMENEZ, Marc. *O que é Estética?* São Leopoldo: Unisinos, 1999.
- KAMPF-LAGES, Susana. *Walter Benjamin: Tradução e Melancolia*. São Paulo: EDUSP, 2002.
- KONDER, Leandro. *Walter Benjamin – O marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- LIMA VAZ, Henrique C. de. *Experiência Mística e Filosofia na Tradição Ocidental*. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- LÖWY, Michael. *Avertissement d'incendie: Une lecture des theses "Sur le concept d'histoire"*. Paris: PUF, 2001.
- MATOS, Olgária. *Arcanos do Inteiramente Outro: a escola de Frankfurt, a melancolia e revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *O Iluminismo Visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- _____. *Vestígios: escritos de filosofia e crítica social*. São Paulo: Palas Athena, 1998.
- MISAC, Pierre. *Passagem de Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998.
- MURICY, Kátia. *Alegorias da dialética – Imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.
- OSORNE, Peter. Signo, Imagem e Metafísica. In: Antelo, Raul; Barros, Maria Lucia Camargo; Andrade, Ana Luiza. (Orgs.) *Leituras do Ciclo*. Florianópolis: ABRALIC; Chapecó: Grifos, 1999, p.267-274.
- PERRONE, Cláudia. Walter Benjamin e a Estética da Recepção – dois momentos da história da literatura. In: *Expressão – Revista do Centro de Artes e Letras*. Santa Maria: UFSM, Vol.01, jan/jun, 2000, p.101-113.
- RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível – estética e política*. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2005.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um Jovem Poeta*. Porto Alegre: Editora globo, 1976.
- ROCHLITZ, Rainer. *O Desencantamento da Arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2003.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o Anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1990.
- SCHOLEM, Gershom. *A Cabala e seu Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- _____. *Walter Benjamin: a história de uma amizade*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

- _____. *Las Grandes Tendencias de La Mística Judía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP, Annablume, 1999.
- _____. *Ler o livro do mundo – Walter Benjamin: Romantismo e Crítica Poética*. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- SONTAG, Susan. *Sob o Signo de Saturno*. Porto Alegre: L&PM, 1986.
- TIBURI, Marcia. *Crítica da Razão e Mimesis no Pensamento de Theodor Adorno*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1995.
- _____. *Uma Outra História da Razão e outros ensaios*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.
- _____. *Metamorfoses do Conceito*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.
- _____. Reflexões do Tempo – Sobre Walter Benjamin e a estrela cadente. In: *Estudos Leopoldenses: Série Ciências Humanas*, Vol. 36, no. 157, 2000, p.73-94.
- WILKE, Valéria Cristina Lopes. Memória-Esquecimento: Nietzsche e Benjamin. In: Feitosa, Charles e Barrenechea, Miguel (Orgs.). *Assim Falou Nietzsche II*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, p.155-169.