

Erfahrung e Erlebnis em Walter Benjamin

Tatiana Maria Gandelman de Freitas (Doutoranda, Ciência da Literatura, UFRJ)

Resumo: O presente artigo busca detectar os conceitos de *Erfahrung* (experiência) e *Erlebnis* (vivência) na obra de Walter Benjamin. Ao percorrermos alguns escritos do alemão, notamos que tais noções se repetem em vários de seus ensaios e fragmentos. Benjamin, crítico perspicaz e sensível do século XX, reinterpreta a teoria freudiana de consciente e inconsciente dando relevo aos aspectos estéticos da sociedade na primeira metade do XX. A experiência da tradição entra em declínio dando lugar à vivência do cotidiano, fruto da aceleração do capitalismo e da tecnologia, fatores determinantes para a eclosão da Primeira Guerra Mundial e para a Segunda Guerra que começava a se configurar no fim da década de 1930. Diante do panorama que se descortinava, e da força que o Nazifascismo adquiria vertiginosamente, o judeu Walter Benjamin anteviu de forma clara a destruição que o Totalitarismo causaria na Europa de então.

Palavras-chave: *Erfahrung* (experiência), *Erlebnis* (vivência), Capitalismo, Tecnologia, Guerra.

Abstract: This article aims to detect the concepts of *Erfahrung* (authentic experience) and *Erlebnis* (unauthentic experience) in the work of Walter Benjamin. When we go through some writings from German, we note that such notions are repeated in several of his essays and fragments. Benjamin, insightful and sensitive critic of the twentieth century, reinterprets Freud's theory of conscious and unconscious with emphasis on aesthetic aspects of society in the first half of the twentieth. The authentic experience of tradition in decline give rise to the experience of everyday life, the result of the acceleration of capitalism and technology, crucial for the outbreak of World War and for the Second War that began to take shape in the late 1930s. Given the scenario that unfolded, and strength that Nazi fascism acquired precipitously, the Jew Walter Benjamin foresaw clearly the destruction that would cause Totalitarianism in Europe then.

Keywords: *Erfahrung* (Authentic Experience), *Erlebnis* (Unauthentic Experience), Capitalism, Technology, War.

Aqui tudo parece que é ainda construção e já é ruína

Caetano Veloso

1. Introdução

Walter Benjamin entendeu e analisou a sociedade europeia das primeiras décadas do século XX como poucos intelectuais de seu tempo. Sua escrita fragmentada, sua opção pelo ensaio, as citações, a famosa técnica de montagem inspirada nos surrealistas e elementos do judaísmo – fugindo à clássica argumentação filosófica – fizeram de Benjamin o mais heterodoxo dos marxistas e, como bem observou Theodor Adorno em seu último artigo sobre ele, “distante de todas as correntes” (Apud LÖWY, 1989, p. 85). Com imensa capacidade de antever os fatos no curso da História,

Benjamin é um obstinado crítico do progresso, da técnica, da esquerda e da direita ortodoxas. Para Löwy, a combinação da personalidade, da cultura em que viveu e da formação como intelectual faz do teórico berlinense um pensador único no século XX.

De fato, a singularidade da obra de Benjamin situa-o como um ser à parte, à margem das principais tendências intelectuais ou políticas da Europa no início do século: neokantismo ou fenomenologia, marxismo ou positivismo, liberalismo ou conservadorismo. Estritamente inclassificável, irreduzível aos modelos estabelecidos, ele está, ao mesmo tempo, no cruzamento de todas as estradas, no centro da rede complexa de relações que se tecem no meio judaico-alemão (Idem, *ibidem*).

Não seria exagero afirmar que Walter Benjamin é dono de um pensamento que une a originalidade ao contexto da época:

Os caminhos (...) cruzam-se nele, e seu pensamento sutil e esotérico parece ser o foco onde se concentram todas as contradições políticas e culturais da intelectualidade da *Mitteleuropa*: entre teologia e materialismo histórico, assimilação e sionismo, romantismo conservador e revolução niilista, messianismo místico e utopia profana (Idem, *ibidem*).

A riqueza de suas ideias resulta numa espécie de integração entre messianismo judaico e utopia libertária. Porém, dessa “afinidade eletiva” (Idem, *ibidem*), no dizer de Löwy, surge algo que lhe é único, peculiar, singular. Sobretudo, porque dessa mistura de mística e materialismo emerge uma concepção inteiramente nova: a compreensão da História comprometida com a percepção de sua temporalidade.

2. Benjamin interpreta Freud: *Erfahrung e Erlebnis*

No século XIX, Sigmund Freud, ao falar do trauma, desenvolve uma teoria que coloca em polos opostos consciência e memória. Segundo o alemão, todo ser humano é dotado de uma percepção-consciência que não tem como função guardar marcas ou traços mnemônicos. Seu papel é tão somente o de receber estímulos para agir no mundo e aparar os embates excessivos nele existentes. Caberia à memória, inversamente, o papel de armazenar as experiências.

De acordo com o precursor da Psicanálise, a consciência só entra em ação quando não existe mais a memória. E, inversamente, os traços mnemônicos são mantidos somente quando não chegam jamais ao consciente. Esse sistema possui o *Reizschutz*¹, espécie de mecanismo de defesa que filtra as intensidades do mundo exterior. No século XX, Walter Benjamin se baseia na dicotomia freudiana de memória e consciência e formula uma nova tese estético-social para opor *Erfahrung* (experiência) e *Erlebnis* (vivência). De acordo com Benjamin, a memória de que trata Freud, capaz de

¹ Por questão de precisão conceitual, os termos aparecerão em alemão na primeira ocorrência no texto, com a devida tradução para o português. Nas demais ocorrências, optamos por usá-los diretamente em língua portuguesa.

guardar marcas, está relacionada com a experiência, enquanto a consciência liga-se à vivência, preparada para lidar com os estímulos do mundo moderno.

Em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, Benjamin explicita as proposições apresentadas por Freud na sua célebre obra *Além do princípio do prazer*. Ao relacionar memória e consciente Freud afirma que “*A conscientização e a permanência de um traço mnemônico são incompatíveis entre si para um mesmo sistema*” (FREUD, Apud BENJAMIN, 2000, p. 108). Para o médico, o consciente

(...) se caracterizaria, portanto, por uma particularidade: o processo estimulador não deixa nele qualquer modificação duradoura de seus elementos, como acontece em todos os outros sistemas psíquicos, porém como que se esfumaça no fenômeno da conscientização (Idem, ibidem).

A predominância da percepção-consciência e o declínio da memória, para Walter Benjamin, estão ligados às mudanças aceleradas nas sociedades capitalistas modernas. No mundo fundado pela tradição, cultiva-se o passado e a memória coletiva extensa, ao passo que a faculdade mnemônica, no século XX, encontra-se esvaziada. À diminuição da experiência e predominância da vivência Benjamin denomina *Erniedrigung* (degradação). Explicita-nos Sérgio Paulo Rouanet (1981) o processo de degradação da experiência:

A nova sensibilidade introduzida pela onipresença das situações de choque implica que a instância psíquica encarregada de captar e absorver o choque passa a predominar sobre as instâncias encarregadas de armazenar as impressões na memória (1981, pp. 47-48).

Na modernidade não há experiência a ser compartilhada ou transmitida. Há somente vivência, que mantém o tempo todo a consciência em alerta como mecanismo de defesa nas situações cotidianas de *Schockformiges* (Choque). Dito de outro modo, no mundo moderno a consciência se torna aguçada e as marcas da memória, numa relação inversamente proporcional, diminuem. Flagramos, aí, a modificação da percepção na sociedade tradicional, calcada no passado, para a sociedade da técnica, com o predomínio da vivência nas situações imediatas.

O desenvolvimento da técnica e das forças de produção a serviço de um capitalismo selvagem que cresce de maneira desenfreada desencadeia a impossibilidade de assimilação dos choques pela memória; ou, nas palavras de Freud, o trauma corta o acesso do sujeito à linguagem. Tais condições obrigam o operário a se adaptar a padrões até então desconhecidos. Acostumados à sociedade rural, os trabalhadores, na cidade, se deparam com novas formas de vida, baseadas no ritmo da cadeia de montagem das fábricas. Sem precisar pensar em nada, basta ao homem usar o reflexo condicionado e comportar-se como um autômato, repetindo movimentos idênticos.

Ora, essa forma de trabalho implica a adaptação do ritmo do operário ao ritmo da máquina, e esse ritmo consta de momentos autárquicos, que na perspectiva do operário individual não têm entre si qualquer relação teleológica, com vistas à elaboração, fase por fase, do produto final, mas constituem agregados mecânicos de momentos sempre iguais, sem nenhum vínculo orgânico com os momentos anteriores e posteriores, e muito menos com o conjunto do processo produtivo. O operário tem que reagir, como um autômato, aos estímulos da máquina, que lhe impõe uma resposta reflexa, e lhe transmite uma espécie de choque elétrico, que a cada minuto se repete, para desencadear um novo movimento muscular, em tudo idêntico ao anterior (1981, p. 45).

Nas ruas, os indivíduos esquivam-se da multidão anônima que caminha de forma apressada para evitar os esbarrões. Em oposição a um mundo tradicional que se dissipa, torna-se condição de sobrevivência interromper os choques, torná-los inativos, elaborá-los na consciência, sem deles guardar qualquer traço.

Investigando de forma brilhante a sociedade da qual faz parte, Benjamin presencia uma cultura em que o homem tenta a todo custo apagar o seu rastro. Sem memória a ser cultivada, o ser humano moderno não quer deixar marcas do seu passado. Nem mesmo no momento da morte é possível existir qualquer experiência compartilhada. Ao contrário, a sociedade baseada na memória, que vê na morte lições de aprendizado e passagem de sabedoria, dá lugar, no mundo moderno, ao fim da existência que representa o esquecimento. Como ilustram os versos finais do poema *Apague as pegadas*, de Bertold Brecht, escrito nas primeiras décadas do XX:

Cuide, quando pensar em morrer / para que não haja sepultura revelando onde jaz / Com uma clara inscrição a lhe denunciar / E o ano da sua morte a lhe entregar / Mais uma vez: / Apague as pegadas! (Assim me foi ensinado) (Apud GAGNEBIN, p. 61, 2004).

Curioso, se lembrarmos que a palavra *sema*, do grego *sêma*, no dicionário de língua portuguesa, é definida etimologicamente como: sinal, caráter distintivo, marca². Mas, seu significado primeiro na língua grega é “túmulo”. Portanto, erguer um túmulo significa deixar uma espécie de “pegada”, uma marca, um rastro para que os mortos não sejam jamais esquecidos.

3. Tal como a fábrica, o cinema: o indivíduo na era da reprodução técnica

Os estudos de Benjamin nos campos da arte e da literatura nos levam a pensar nas consequências de uma nova forma de estética que nasce. De Charles Baudelaire à fotografia, passando pelas vanguardas europeias do século XX, chega à forma inteiramente nova de percepção que é o cinema. As novas manifestações artísticas abalam a tradição da arte como belo e dão lugar ao choque, contextualizadas na sociedade do imediatismo, qualificadas, segundo Benjamin, “pelo caráter brusco,

² Segundo definição do Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 1.0, 2001.

inesperado, e no sentido forte, chocante, de suas imagens” (1981, p. 46). Nessa época, prossegue em sua análise, “Sua temática é a do homem moderno no período de consolidação do capitalismo: o indivíduo em sua relação com a massa” (Idem, *ibidem*).

A lógica da produção e da linha de montagem pode ser equiparada à da recepção do filme. Ambas requerem mudanças profundas na maneira de perceber o mundo, que se mostra, cada vez mais, o mundo da reprodução técnica. Na cultura do automatismo e do imediatismo, o homem é constantemente solicitado, seja na fábrica, seja na massa anônima das ruas, seja no cinema. Assim como a fábrica carece de operários que devem repetir sempre o mesmo movimento, o cinema é o lugar do estado de alerta diante de tantas imagens que chegam à consciência em velocidade e quantidade assustadoras, sem lugar para a experiência. As mudanças abruptas de imagens expõem os espectadores a traumas, uma vez que é necessária a máxima atenção para que se possa assistir a um filme. Diferentemente da contemplação das artes inscritas no modelo clássico, o cinema age diretamente na realidade imagética dos homens, fazendo-se encontrar, de maneira conflituosa, a “observação”, a “contemplação” e a “sensação”. Como nota Rouanet, a presença do espectador não se dá por completo.

Ele tem que estar totalmente presente, pois de outra forma os choques da imagem não poderiam ser absorvidos, mas sua presença é, apesar de tudo, incompleta: ela se limita à de uma parte do aparelho psíquico, *vinculada à percepção imediata, com exclusão de qualquer outra mental*, redundante e mesmo disfuncional, quando o psiquismo tem que se concentrar numa única tarefa, que é a interceptação e assimilação do choque (1981, p.47, grifo nosso).

Impedido de usar a imaginação livremente, como ocorria com as artes da tradição, no cinema, o observador se vê diante de quadros que necessitam da percepção por inteiro, sem a possibilidade de qualquer associação.

4. A estetização nazifascista da política

As consequências na esfera do Estado também parecem desastrosas. A forma de fazer política - assim como a arte - torna-se suscetível ao modelo do golpe de Estado, na medida em que ambos não passam por qualquer amadurecimento das ideias. A ideologia nazifascista encontra, nessa fórmula, o terreno ideal para manipular a massa que emerge no mundo da técnica e do falso progresso. Em seu consagrado ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin nos esclarece a relação, na modernidade, entre o que ele chama de “as tendências evolutivas da arte” (1996, p. 166) e a política:

A dialética dessas tendências não é menos visível na superestrutura que na economia. Seria, portanto, falso subestimar o valor dessas teses para o combate político. Elas põem de lado numerosos conceitos tradicionais – como criatividade e gênio, validade e estilo,

forma e conteúdo – cuja aplicação incontrolada, e no momento dificilmente controlável, conduz à elaboração dos dados num sentido fascista (Idem).

Numa das inúmeras associações notáveis que costuma fazer em seus escritos, Benjamin aproxima a democracia do teatro e, por contraponto, a nova maneira de fazer política do ator de cinema. Enquanto no regime democrático e no teatro os protagonistas – político e ator – são vistos, ao vivo, por um número limitado de pessoas, o rádio e o cinema alcançam as massas em larga escala, por meio de aparelhos de difusão.

(...) como as novas técnicas permitem ao orador ser ouvido e visto por um número ilimitado de pessoas, a exposição do político diante dos aparelhos passa ao primeiro plano. Com isso os parlamentares se atrofiam, juntamente com o teatro. O rádio e o cinema não modificam apenas a função do intérprete profissional, também a função de quem se representa a si mesmo diante desses dois veículos de comunicação, como é o caso do político. O sentido dessa transformação é o mesmo no ator de cinema e no político, qualquer que seja a diferença entre suas tarefas especializadas (Idem, p. 183).

Entretanto, a sociedade baseada na reprodução técnica teria, em princípio, duas possibilidades. De um lado, a experiência soviética que formaria um novo sujeito histórico na coletividade e o tornaria produtor nesta sociedade. De outro, o que Benjamin e os intelectuais de esquerda da época temiam, e acabou se concretizando: nazistas e fascistas unidos, moldando as massas para as suas finalidades, através da estetização da política. “Eis a estetização da política, como a pratica o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte” (Idem, p. 196).

O encantamento da sociedade com os avanços tecnológicos e a utilização da técnica pelos nazifascistas como um fetiche do holocausto, levando a política ao caminho inexorável da espetacularização, frustram as esperanças de Benjamin. “Todos os esforços para estetizar a política convergem para um ponto. Esse ponto é a guerra” (Idem, p. 195). Em contraponto a Homero, diz Benjamin, cujos homens se entregavam aos deuses, a sociedade da alienação chega a um ponto capaz de levá-la a viver “sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem” (Idem).

5. A poesia aguça a percepção: o *spleen* de Charles Baudelaire

Assim como o político e o ator de cinema vendem a imagem e o operário vende a força de trabalho, Benjamin, com a sua sensibilidade ímpar, percebe que, na literatura, o poeta lírico Charles Baudelaire havia se tornado, no século XIX, vendedor dos *spleens*³, verdadeiros produtores de alegorias. A época que desponta é arrastada pelo “vento da catástrofe”. Tudo é reificado: até mesmo a melancolia, a tristeza e o tédio baudelaireanos.

³ Adotamos as expressões “tristeza”, “tédio” e “melancolia” para as possíveis acepções do “spleen” baudelaireano.

Nos escritos sobre o poeta francês, Benjamin assinala a dificuldade do lírico francês para encontrar leitores de sua poesia. A auréola que o poeta vê cair no chão é a aura da arte. Sem ter como resgatá-la, só resta a Baudelaire pensar a técnica e a sociedade moderna. O *spleen* nada mais é do que uma nova maneira de estar no mundo, já de acordo com a burguesia capitalista. Trata-se do primeiro a estabelecer uma relação entre a literatura e a vivência moderna, incluída aí toda a intensidade de um mundo que nascia.

Segundo o pensador judeu-alemão, três fatores são fundamentais para o declínio da recepção da poesia lírica. Em primeiro lugar, o poeta perde a sua função de aedo; em segundo, Baudelaire foi o último do gênero a ser lido pela massa e, por último, o público não se interessa mais pela poesia que tem tradição no passado, como a lírica. Esses três fatores, combinados, fazem de Charles Baudelaire o último lírico em pleno apogeu do capitalismo, trazendo o ‘parque de diversão da mercadoria’ para suas bem cifradas alegorias.

6. A reprodução técnica e o fim da aura

Além da poesia, a passagem das sociedades pré-industriais para a sociedade capitalista faz nascer novas formas de artes. A fetichização dos objetos e a necessidade da massa de possuí-los e torná-los próximos só é possível através de sua reprodução técnica, caracterizando o declínio da aura na obra de arte. Mas, o que é a aura?, pergunta Benjamin, para em seguida responder: “É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (1996, p. 170). A reprodução artística na sociedade industrial carece do *hic et nunc* (aqui e agora) jamais recuperável, ou seja, de sua existência única, sua singularidade, sua perenidade e efemeridade simultâneas, somente presente na obra de arte que participa de uma tradição e lhe dá sentido. É o que Benjamin denomina *Echtheit* (autenticidade). Não é mais possível uma arte que possua o lugar para o objeto original. “A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica” (Idem, p. 167).

Na origem, as artes nasceram com finalidade sagrada e divina. Transformando a realidade, a obra de arte mantinha distante o que estava próximo e, ao mesmo tempo, trazia os deuses para mais perto dos homens. Assim, mesmo quando se tornaram profanas, autônomas e belas-artes, as obras de arte continuaram a emanar sua condição de objeto aurático. “(...) o valor único da obra de arte autêntica tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ele pode ser reconhecido, como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas do culto do Belo” (Idem, p. 171). Passando por vários

períodos da história, mesmo com significações distintas, a obra de arte manteve por milênios a unicidade, ou seja, a aura. Porém, com o advento das técnicas de reprodução a partir do original, toda a função social da arte se modifica.

Mas é no cinema que se caracteriza por completo a arte voltada para as massas. Ao contrário das demais manifestações artísticas, não existe mais um original a partir do qual podem ser feitas inúmeras cópias. O filme já nasce, ele próprio, como reprodução infinita, sem qualquer distinção com o original. “O filme é uma criação da coletividade” (Idem, p. 172). Da mesma maneira que o cinema passa a ser o novo divertimento da massa trabalhadora, o romance passa a ser a literatura dominante na passagem do século XIX para o XX. A arte perde a aura e se separa da tradição, e a narrativa cede lugar ao romance, surgido no contexto da perda da experiência e dos sujeitos isolados, como a tradução de uma época emergente, em que há uma acelerada passagem do mundo rural, arcaico e tradicional, para o mundo urbano, moderno e seguindo o ritmo da expansão do capitalismo.

7. Romance e informação: a experiência sofre o golpe derradeiro

A experiência fundamentada na tradição, compartilhada por uma comunidade baseada na transmissão de pai para filho, e o seu gradativo declínio, é o ponto de partida para o ensaio *O narrador*. A ausência total da experiência possível de ser passada de geração a geração, segundo Benjamin, dá-se no fim da I Guerra Mundial, quando os sobreviventes voltam mudos das trincheiras e não conseguem assimilar por palavras todos os horrores que vivenciaram. O sofrimento diante de tantas crueldades torna-se indizível. A memória, faculdade que ajudaria a manter vivas as imagens da guerra e de seus mortos anônimos para que uma barbárie como essa não se repetisse, recalca as misérias e desaparece: não há como transformar o horror em linguagem. As marcas mnemônicas dão lugar à vivência de choques, extinguindo, assim, qualquer chance de retomar tais narrativas.

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num capo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o minúsculo e frágil corpo humano (Idem, p. 198).

Os problemas de representação, que atravessam um longo período e culminam na I Guerra Mundial, têm relação estreita com o fim das formas narrativas da tradição, pois, como a vivência terrificante e chocante dos combates não permite aos homens guardar nenhum traço na memória, esta se perde por completo. Desaparece, igualmente, a comunhão entre narrador e ouvinte, e o diálogo milenar entre as gerações, aproximando

passado e presente. Além da I Guerra, somam-se a crise, a inflação, a fome e a formação dos regimes autoritários, que levariam à II Guerra, Mundial, ainda mais terrível que a anterior. Em “O narrador”, Walter Benjamin examina com acuidade essa figura, em extinção na sociedade moderna. Escrito em 1936, é patente o diálogo do autor com o teórico húngaro Georg Lukács, que, n`A *teoria do romance*, já revelara o contraste do indivíduo moderno com aquele das sociedades tradicionais.

Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas iluminam. Tudo lhes é novo e no entanto familiar, aventuroso e no entanto próprio. O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo o fogo (2000, p. 25).

Walter Benjamin detecta uma geração que só distingue nas nuvens a paisagem anterior à guerra. E Lukács, logo nas primeiras linhas de sua já citada obra, nos faz reconhecer uma longínqua sociedade em que a “alma” não havia ainda se separado das “formas”.

Todo ato da alma torna-se, pois, significativo e integrado nessa dualidade: perfeito no sentido e perfeito para os sentidos; integrado, porque a alma repousa em si durante a ação; integrado, porque seu ato desprende-se dela e, tornado si mesmo, encontra um centro próprio e traça a seu redor uma circunferência fechada (Idem, p. 25).

Na cultura da tradição, sem burguesia, autoria e mercadoria, existe uma maneira de intercambiar, transmitir e compartilhar experiências entre seres anônimos que fazem parte de uma coletividade em que a educação dos sentidos e da percepção é moldada pelo trabalho artesanal.

Benjamin elege dois modelos, segundo ele “personagens arcaicos” (1996, p. 199), ideais para que haja narração em uma sociedade: o “camponês sedentário” e o “marinheiro comerciante”. Cada um a seu modo, ambos acumulam experiências que serão contadas: o camponês que nunca saiu da cidade e conhece bem as histórias e o marinheiro que viajou por terras distantes e ouviu diferentes narrativas. “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores” (Idem, p. 198). Por isso, quanto mais se aproximam das histórias orais sem autoria, melhores são as narrativas escritas.

Além disso, o narrador guarda em si um caráter utilitário e moral de quem possui sabedoria e sabe dar conselhos, cujas marcas são a humildade e o anonimato. Do ponto de vista da tradição da mística judaica, é, para Benjamin, o representante secularizado do Justo (*tzádik*) e da sabedoria: “O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo” (Idem, p. 221), sendo justiça e sabedoria acessíveis a qualquer um.

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 (Idem, pp. 200-201).

Desse modo, Benjamin vê no russo Nikolai Leskov a figura ideal do narrador. As experiências de Leskov com o trabalho e a religião foram decisivas, segundo o pensador judeu-alemão, para a sua atividade como escritor. As viagens por toda a Rússia e o contato com seitas rurais foram fontes de aquisição de experiência e influenciaram suas narrativas. A combinação desses fatores resultou perfeita na definição do narrador por excelência. Como nos esclarece Benjamin, Leskov

Escreveu uma série de contos desse gênero, cujo personagem central é o justo, raramente um asceta, em geral um homem simples e ativo, que se transforma em santo com a maior naturalidade (Idem, p. 200).

Assim, há, para Benjamin, um conjunto de qualidades distintivas fundamentais na natureza da verdadeira narrativa. No século XX, marcado pelo domínio do ritmo capitalista, reconhece que não é mais possível dar ou receber conselhos. “Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada” (Idem). É o advento da era do romance, amplamente difundido graças ao aparecimento da imprensa, sem qualquer remissão ao modelo oral.

Contrapondo-se a essa configuração, a oralidade tem, na essência, a natureza diversa daquela do romance, que não será jamais um modelo de narrativa. “O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fadas, lendas e mesmo novelas – é que ele nem precede da tradição oral nem a alimenta” (Idem, p. 201). A diferença reside no fato de que o narrador se alimenta da experiência dele ou dos outros, enquanto escritores de romance descrevem indivíduos isolados e subjetivados.

A análise benjaminiana de *Dom Quixote* nos fornece a dimensão do romance que não traz mais em si as marcas da experiência. Segundo Benjamin, “a grandeza de alma, a coragem e a generosidade de um dos mais nobres heróis da literatura são totalmente refratárias ao conselho e não contêm a menor centelha de sabedoria” (Idem, ibidem). A origem do romance já existia na Antiguidade; contudo, comparando as formas épicas ao tempo geológico de transformações “*da crosta terrestre ao decorrer dos milênios*” (Idem, p. 202), precisou esperar séculos até chegar ao contexto ideal que lhe permitisse o total florescimento, ligado ao capitalismo e à burguesia. Paralelamente à difusão do romance, a narrativa começou a entrar em declínio.

No entanto, a consolidação do sistema capitalista faz surgir uma forma de comunicação ainda mais aterradora que o romance, sem qualquer influência na forma épica: a informação. “Ela é tão estranha à narrativa como o romance, mas é mais

ameaçadora e, de resto, provoca uma crise no próprio romance” (Idem, ibidem). Na cultura da informação descartável, a narrativa clássica perde definitivamente o terreno. Enquanto a primeira tem de ser verificável, plausível e acompanhada de explicações, a outra, muitas vezes contém em si um caráter surpreendente, mágico e maravilhoso. A respeito da forma da imprensa, esclarece-nos Benjamin que “(...) ela é incompatível com o espírito da narrativa. Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio” (Idem, p. 204). A informação só tem valor imediato e no momento em que é nova. “Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver” (Idem, ibidem).

Exatamente por não infundir no leitor ou no ouvinte qualquer contexto psicológico, as narrativas são memorizadas sem dificuldades. Sua concisão faz com que o narrador tenha naturalidade, e, portanto, “mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia” (Idem, ibidem). Na época moderna, novas disposições sociais não permitem mais aos homens assimilar experiências ou distender-se por completo. O ritual de contar histórias de pai para filho é gradativamente abolido. O artesanato, que dava ao homem a chance de esquecer-se de si, era peça-chave para absorver as histórias e depois recontá-las. Entretanto, passados milênios de tradição, a rápida aceleração do trabalho automatizado do século XX torna-se um impedimento para a realização das narrativas.

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 (Idem, p. 205).

Enquanto a informação, trazida pela imprensa, tem como escopo o “puro em si” que perde o valor no mesmo instante em que é revelada, a narrativa é, como diz Benjamin, uma espécie de “forma artesanal da comunicação” (Idem, ibidem). Não é à toa que o campo, o mar e a cidade são os meios dos narradores anônimos.

O arranjo que move o mundo arcaico está moldado na vida e no trabalho artesanal, que se harmoniza com certo tipo de percepção e favorece o intercâmbio de experiências. A narrativa é, portanto, correlata desse sistema. De acordo com Walter Benjamin, tempo, memória e ócio são os três elementos fundamentais para que a experiência seja absorvida. A respeito da narrativa, afirma: “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” (Idem, ibidem). O narrador ideal

deve pertencer a uma sociedade que possibilite o esquecimento de si próprio para que a experiência se efetive e possa ser transmitida de geração a geração. Ou, para citar Paul Valéry, estar inserido em “um tempo em que o tempo não contava” (Apud BENJAMIN, Idem, p. 206). Por não ter de explicar nada, a narrativa mantém sua vitalidade e, milênios depois, ainda desperta o desejo de ser recontada. Com o nascimento da *short story* e a perda da força da ideia de eternidade, não há aprendizado que possa ser passado através das narrativas. Como nos indica Valéry, “o homem hoje não cultiva o que não pode ser abreviado” (Apud BENJAMIN, Idem, ibidem). E, complementa Benjamin, “Com efeito, o homem conseguiu abreviar até a narrativa” (Idem, ibidem).

O enfraquecimento do sentido de eternidade na memória coletiva liga-se à ideologia burguesa de depuração, que culmina na ideia da morte como algo que não deve ser compartilhado com a comunidade. Ao contrário da tradição, que tinha na morte de qualquer indivíduo – uma autoridade ou um simples desconhecido – um acontecimento público, a sociedade moderna torna impraticável a transmissão da sabedoria do homem à beira da morte. Nas sociedades pré-urbanas, o momento da morte é aquele da experiência que se transmite. Assim, há, ainda que de maneira inconsciente, o desejo de conservar a narrativa. Por isso, “a memória é a mais épica de todas as faculdades” (Idem, p. 210) e *Mnemosýne*, divindade da reminiscência, musa da poesia épica. Todas as formas épicas, dentre as quais a narrativa, só são possíveis graças à reminiscência. Ela “funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração” (Idem, p. 211). É graças à memória que todas as histórias sobrevivem e, muitas vezes, se articulam.

A análise realizada por Walter Benjamin sobre o fim da experiência e a predominância da vivência leva à constatação da substituição de uma forma pela outra, num mundo em que autor e leitor se fragmentam, transformando a narrativa tradicional e única em múltiplas narrativas subjetivas. O herói moderno se individualiza, tornando-se contingente, problemático, frágil e perdido no anonimato das massas. Não é mais como os grandes heróis da epopeia, inseridos numa bela totalidade, com uma moral da história, que Georg Lukács soube tão bem teorizar:

O herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre se considerou traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade. E com razão, pois a perfeição e completude do sistema de valores que determina o cosmos épico cria um todo demasiado orgânico para que uma de suas partes possa tornar-se tão isolada em si mesma, tão fortemente voltada a si mesma, a ponto de descobrir-se como interioridade, a ponto de tornar-se individualidade (2000, p. 67).

Benjamin afirma, citando Lukács, que o romance é “a forma do desenraizamento transcendental” (Apud BENJAMIN, 1996, P. 212). Pois o romance “separa o sentido e a

vida, e, portanto, o essencial e o temporal” (Idem, *ibidem*). Nele, o leitor, perplexo e desamparado, acompanha o sentido da vida; na narrativa, a totalidade da vida com pleno sentido fornece a moral da história. É justamente quando o romance ascende que o mundo da tradição, baseado nos traços inconscientes da memória, acelera seu declínio. Vinculado ao livro, insere-se na lógica industrial, na sociedade da reprodução técnica, em que a aura e o narrador não encontram mais lugar. A última página de cada romance encerra qualquer possibilidade de experiência e nos mostra o universo da alienação e do isolamento. A informação aniquila por completo todo esse processo. Dialeticamente, “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” (1996, p. 213). Ensimesmado, sem a companhia do narrador, só resta ao leitor solitário e entediado do romance, fechado em seu ambiente burguês, tomar a obra inteira para si, dissecá-la, devorá-la sem qualquer possibilidade de dividir experiências.

Diferentemente do mundo do artesanato, cuja narração não envolve o leitor ou o ouvinte na análise psicológica da ação, no mundo subjetivado do romance, lido sob o signo da introspecção, só há indivíduos isolados. Na narração, haveria um enigma que escapa à informação, algo que suscitaria sempre um desejo de ser recontado e permitiria múltiplas ressignificações. Em uma das tantas belíssimas metáforas utilizadas em suas análises, assim Benjamin define a narrativa: “Ela se assemelha a essas sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides e que conservam até hoje suas forças germinativas” (Idem, p. 204). É com o advento do jornal em grande escala que se desfaz a mais remota possibilidade de experiência. No auge da modernidade, a informação representa a repetição, apesar de parecer trazer uma novidade a cada edição. Mas, ao contrário, é na forma das grandes épicas que a experiência está presente. A tradição permite longas viagens e histórias familiares que conduzem naturalmente à troca de experiências. Supostamente lida por muitos como um tempo preso à rigidez, parece sugerir o oposto. Não há repetições no tempo cíclico, nem tédio ou monotonia: o ato de narrar revigora, emula, reinventa a história, sem perder a aura, no seu aqui e agora.

8. Conclusão

Apesar da nostalgia de um mundo pré-urbano, Walter Benjamin não faz idealizações e percebe claramente a transição e a mudança entre as duas sociedades. Admira o modo de narrar de um mundo que está acabando, e sabe, sem qualquer traço

de ingenuidade, que é impossível retornar a ele. Sem querer buscar ou recuperar qualquer coisa que ficou no passado, o objetivo do autor é fazer a crítica a um modelo de sociedade do qual é testemunha, e que, como a História pôde nos mostrar, culminou na forma mais radical de violência já vista.

Fica claro que Benjamin tem em mente a perspectiva do processo histórico em movimento. Longe de apoiar-se nos arquétipos para descrever o narrador ideal, nega a mitificação, imobilizadora, e busca pontos de apoio em narradores como Nicolai Leskov, e nos antigos, como Heródoto, entre outros. Portanto, não há para ele qualquer possibilidade de retorno a um lugar idealizado. O que está em jogo é mostrar a força da narração que apresenta a história e deixa espaço para o ouvinte ou o leitor. O narrador tem uma dimensão objetiva que se liga à memória de uma comunidade inteira, sem a subjetividade presente no mundo urbano. A experiência só é possível numa comunidade onde os indivíduos esqueçam de si mesmos e, distendidos, atentos à história, moldem a imagem de quem a conta.

Na sua condição de pertinaz crítico do capitalismo, Walter Benjamin está longe de fazer qualquer apologia ao contexto de transformações intensas acompanhadas por ele de perto. Entretanto, mesmo testemunhando o “novo”, que se apresenta à sociedade baseada na técnica, na subjetividade e na automação como uma espécie de reciclagem da repetição do mesmo, ele tentou pensar a sociedade em que vivia de maneira afirmativa. Diante do capitalismo, que altera os modos de vida e a estrutura da experiência, Benjamin vê com melancolia o que inevitavelmente passa. Mas, em contraponto à feliz totalidade entre o homem da tradição e a natureza, no mundo automatizado é necessário reinventar uma relação com a natureza, e não, como se costuma fazer, querer dominá-la. Se, por um lado, perde-se a memória coletiva, por outro, essa individuação mostra ganhos no campo da percepção-consciência. A sociedade moderna vive a informação que chega a todo instante como uma espécie de bombardeio. Mas a perda da memória possibilitou o aparecimento de uma estética intrinsecamente ligada à vivência, ao choque, levando ao aparecimento das vanguardas no início do século XX, tão caras a Walter Benjamin. Além disso, o cinema, para ele, só existe porque uma nova sensibilidade baseada nos choques e nas vivências foi produzida.

Não se pode contestar o processo de reificação levado ao extremo de que falava Marx, e Benjamin concordava; contudo, visto o problema por outro prisma, a sociedade foi capaz de produzir algo de libertador, buscando uma ruptura com a memória fixa de grupos sociais. Walter Benjamin, bem diferente dos marxistas tradicionais que veem

tudo como mercadoria, com valor de uso e de troca - inclusive o homem - apostou em um mundo moderno que não fosse inteiramente negativo. Mesmo vivendo na “meia-noite do século”, não deixou jamais de ver aspectos positivos no presente. Sem qualquer traço de regressão ou mitificação, o passado lhe serve apenas como referência, destacando sempre a importância da interrupção do fluxo da história. Mesmo sendo testemunho de tantas catástrofes, que acabou levando-o ao suicídio, não perdeu jamais a esperança de uma barbárie purificadora.

Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2000. (Obras escolhidas; v. 3)
- . “Experiência e pobreza”; “O narrador”; “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996. (Obras escolhidas v. 1)
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- LÖWY, Michael. “Distante de todas as correntes e no cruzamento dos caminhos: Walter Benjamin”. In: *Redenção e utopia – o judaísmo libertário na Europa central*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico).
- ROUANET, Sérgio Paulo. “Do trauma à atrofia da experiência”. In: *Édipo e o anjo – itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.