

# NOTAS SOBRE NARRAÇÃO E EXPERIÊNCIA EM WALTER BENJAMIN

---

Wagner de Avila Quevedo

Mestrando em Teoria Literária - UNICAMP

**Resumo:** O objetivo deste texto é elucidar alguns escritos clássicos sobre o conceito de experiência (*Erfahrung*) em Walter Benjamin, mostrando sua relação com a narração (*Erzählung*) e a memória.

**Palavras-chave:** Narração; Experiência; Memória.

**Abstract:** The aim of this text is to explain some classical's writings on Walter Benjamin's concept of experience (*Erfahrung*) as it is related to those of narrative (*Erzählung*) and memory.

**Keywords:** Narrative; Experience; Memory.

## I

Walter Benjamin desenvolveu uma teoria da narração (*Erzählung*) na qual encontram lugar, por um lado, a experiência (*Erfahrung*) e, por outro, a memória (*Erinnerung*) que articula num mesmo plano as condições individuais e coletivas de transmissibilidade da narração. A relação entre esses conceitos, entre outras coisas pelo fato de ser histórica, não é unilateral. Cada momento se plasma diferentemente no decorrer das transformações estruturais da humanidade, seja nas esferas pública e privada, na percepção (*aisthesis*) do tempo ou ainda nos meios de produção material. A narração, concebida no seio da epopéia, toma a forma do romance, na qual não há mais uma experiência cuja transmissão é articulada na memória coletiva, mas em uma possível rememoração (*Eingedenken*) do autor que tenta restituir ao vivido a forma da experiência. Este último conceito tem dupla significação na obra de W. Benjamin: por um lado, serve para interpretar a *mémoire involontaire* de Marcel Proust e, com isto, tentar colocar alternativas literárias à narração quando ela perde sua força de origem; por outro, o *Eingedenken* serve para caracterizar o trabalho de salvação (*Rettung, apokatastasis*) do passado através de sua atualização, tarefa cara à filosofia da história de Benjamin. Ela não visa recuperar uma experiência que, em sentido forte, está perdida para a modernidade, mas *produzir* uma experiência em que seja possível ao homem a apropriação da atualidade.

A cristalização dessas transformações é a vida moderna que já não pode ser objeto de uma narração em sentido tradicional, pois a existência individual nas grandes metrópoles não deixa espaço para a constituição da experiência. No limiar dessa impossibilidade aparece a imagem de Proust como “a mais alta expressão fisionômica que poderia ganhar a crescente discrepância entre poesia e vida”<sup>1</sup>. Benjamin começa sua *démarche* pela compreensão literária da vida moderna na poesia de Baudelaire, sendo sua pergunta pela possibilidade da lírica no capitalismo<sup>2</sup> parte da discrepância evocada pela imagem de Proust. Baudelaire representa a existência do artista numa época em

---

<sup>1</sup> Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972ss. Doravante citada por GS, vol, nº, *Título do Texto*, pp. O leitor poderá encontrar os textos traduzidos em: Benjamin, W. *Obras Escolhidas*. 3 volumes, São Paulo: Brasiliense, 1985ss., à exceção de *Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts* (*Paris, a capital do século XIX*), cuja tradução se encontra em Benjamin, W. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, Imprensa Oficial, 2006; e *Über das Programm der kommenden Philosophie* (*Sobre o programa da filosofia vindoura*), ainda sem tradução. Para a citação supra, ver: GS, II, 1. *Zum Bilde Prousts* (*A imagem de Proust*, Brasiliense, vol. I), p. 311.

<sup>2</sup> GS, I, 2. *Über einige Motive bei Baudelaire* (*Sobre alguns temas em Baudelaire*, Brasiliense, vol. III), pp. 607-8.

que a vida do espírito foi reduzida ao consumo de mercadorias denominadas bens culturais<sup>3</sup>. A relação que a sociedade civil estabelece com a produção de mercadorias é a de uma apropriação fantasmagórica dos novos meios de produção social, cuja forma se manifesta sobretudo na transferência ilícita de conceitos do domínio da arte tradicional para os novos meios – além da repetição, também fantasmagórica, de um passado que volta como um desejo reprimido da humanidade<sup>4</sup>. Ao ler Baudelaire, Benjamin vê no *spleen* e no *idéal* a percepção tensa do tempo na modernidade: no ideal se encontra a força da rememoração em oposição à avalanche dos segundos, do tempo linear e do tédio (*Langeweile*, que é também demorar-se, *weilen*, na duração, *Lange*, do tempo). O lugar de uma experiência histórica genuína<sup>5</sup> remete às festas e aos cerimoniais, retomados no calendário como dia da rememoração (*Tag des Eingedenkens*), em que se conjugam elementos de uma percepção do tempo e do passado individual e coletivo. Benjamin percebe a rememoração nas *Correspondences* de Baudelaire: elas “são o dado da rememoração. Elas não são um dado histórico, mas da pré-história. O que os dias festivos tornam grandioso e significativo é o contato com uma vida anterior”<sup>6</sup>. No contato com a *vie antérieure* do *idéal* o tempo se torna atemporal, ao contrário do *spleen* em que a percepção dos segundos está no plano de uma consciência preparada para os choques. Benjamin denuncia ambas as percepções do tempo em Baudelaire como a-históricas, uma vez que, de um lado, há um salto não mediado numa pré-história e, de outro, um mergulho – também sem mediações – na atualidade<sup>7</sup>.

Baudelaire, no entanto, reconheceu o fracasso de uma experiência genuína, pois soube ver na rememoração os elementos de culto impossíveis na grande cidade e, portanto, colocou-se em um ponto de vista semelhante ao de Proust: “os cultos com seu cerimonial, suas festas, os quais em Proust talvez em lugar nenhum pudessem ser

---

<sup>3</sup> GS, I, 2. *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire (A Paris do Segundo Império em Baudelaire, Brasiliense, vol. III)*, sobretudo *Die Moderne*, pp. 570ss.

<sup>4</sup> GS, II, 1. *Kleine Geschichte der Photographie (Pequena história da fotografia, Brasiliense, vol. I)*, pp. 368-85. Ver também as formulações em GS, I, 2. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, Brasiliense, vol. I)*, pp. 435-69; e no Exposé do *Passagen-Werk*, GS, V, 1. *Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts*, pp. 45-59.

<sup>5</sup> Assim denomina Thomas Weber. Cf. Weber, Thomas. *Erfahrung* In: *Benjamins Begriffe*. Orgs. Michael Opitz e Erdmut Wizisla, Frankfurt a. M.: Surkamp, 2000, p. 240.

<sup>6</sup> GS, I, 2. *Über einige Motive bei Baudelaire*, p. 639

<sup>7</sup> Weber, T. *Op. cit.*, p. 242.

pensados”<sup>8</sup>, constituem a experiência (*Erfahrung*) já inalcançável. A compreensão da vida moderna em seus diversos aspectos e em sua relação com o tempo não escapa a Proust, de modo que na *Busca do tempo perdido* são mostradas com ironia as transformações ocorridas nas camadas dominantes do XIX. Um de seus temas centrais é o da assimilação da burguesia pela aristocracia<sup>9</sup> e, inversamente, desta pela burguesia, uma vez que os aristocratas perderam, já desde a revolução francesa, sua função política própria em decorrência do declínio econômico. Os salões dos Verdurin e dos Guermantes, juntamente com os casamentos entre as famílias, são caricaturas deste processo. Benjamin reconhece em Proust o mimetismo dessas condições e sua conseqüente denúncia. O seu procedimento de romancista, facilitado pelo vício da curiosidade e da lisonja<sup>10</sup>, permitiu-lhe ir fundo no mistério da classe burguesa, o de sua base econômica. Proust encobre esse mistério com um véu, mas “não a serviço desta classe (...). O que ela vive, começa a ser compreendido através dele”<sup>11</sup>. Isto tem um sentido político forte, na medida em que “muito do grandioso dessa obra permanecerá oculto ou encoberto até que essa classe tenha dado a conhecer seus traços mais fortes na luta final”<sup>12</sup>. Mas a dificuldade do autor é outra: diante de uma classe cujo processo de atrofiamento da experiência já é irreversível, Proust considera a redenção como desafio privado<sup>13</sup>.

Benjamin lê a obra de Proust a partir da memória: ele ressalta a descrição poética da vida ligada ao modo como o autor a recorda, não como a viveu. Para o autor que recorda desempenha o “papel principal não aquilo que ele viveu, mas o tecido de sua reminiscência (*Erinnerung*), o trabalho de Penélope da *rememoração* (*Eingedenken*)”<sup>14</sup>. Enquanto Ulisses se encontra desviado pela cólera de Poseidon do caminho de Ítaca, Penélope tece uma mortalha para o pai do marido, e utiliza sua tarefa como pretexto contra as investidas dos pretendentes à sua mão:

“Mas não insteis sobre as núpcias, conquanto vos veja impacientes,  
té que termine este pano, não vá tanto fio estragar-se,

---

<sup>8</sup> GS, I, 2, p. 611.

<sup>9</sup> GS, II, 1. *Zum Bilde Prousts*, p. 316.

<sup>10</sup> GS, II, 1, p. 317: “Proust desenvolveu, nos anos de sua vida de salão, não apenas o vício da lisonja num grau eminente (poder-se-ia dizer teológico), mas também o da curiosidade”.

<sup>11</sup> GS, II, 1, p. 319.

<sup>12</sup> *Idem, Ibidem*.

<sup>13</sup> GS, I, 2. *Über einige Motive bei Baudelaire*, p. 643. Nota.

<sup>14</sup> GS, II, 1. *Zum Bilde Prousts*, p. 311.

para mortalha de Laertes herói, quando a Moira funesta  
da Morte assaz dolorosa o colher e fizer extinguir-se.  
Que por qualquer das Aquivas jamais censurada me veja,  
por enterrar sem mortalha quem soube viver na opulência”<sup>15</sup>.

No entanto, o pretendente Antínoo, tentando imputar culpa a Penélope diante do filho, o já homem feito Telêmaco, fala de sua artimanha<sup>16</sup> para desviar as ofertas:

“Passa ela, então, a tecer uma tela mui grande de dia:  
à luz dos fachos, porém, pela noite destece o trabalho”<sup>17</sup>.

O duplo trabalho de Penélope, diz Benjamin, está mais próximo do esquecimento que da reminiscência, o que também ocorre com a *mémoire involontaire* de Proust, onde a rememoração (*Eingedenken*) espontânea, “na qual a reminiscência (*Erinnerung*) é a trama (*Einschlag*) e o esquecimento a urdidura (*Zettel*)”<sup>18</sup>, é um símile inverso do trabalho astucioso de Penélope. Nesta tessitura ao contrário do esquecimento é o dia que desmancha o que durante a noite se teceu, e isto é percebido no limiar em que nos encontramos ao despertar: fracos e semi-conscientes, seguramos apenas algumas franjas do tapete da existência vivida, tecido pelo esquecimento. Depois, durante o dia, essas poucas franjas, fios e ornamentos são desmanchados pelas ações conscientes orientadas para fins. O trabalho da reminiscência é o da *mémoire volontaire* de Proust, o mesmo trabalho diurno de Penélope, pois seu trabalho noturno, pode-se assim ler, é pela memória de Ulisses. O trabalho da memória é assim metaforizado justamente porque é difícil dizê-lo como numa proposição. A metáfora da tecelagem aplicada a Proust tenta dar conta da seguinte situação: aquilo que lhe toma de assalto pela memória involuntária remete a uma série infinita de recordações devido à legislação (*Gesetzlichkeit*) própria da reminiscência (*Erinnerung*) que age nos limites da

---

<sup>15</sup> *Odisséia*, trad. Carlos A. Nunes. Canto II, 97-102.

<sup>16</sup> Artimanha e astúcia são próprias tanto de Penélope como de Ulisses, especialmente ao enfrentar o Ciclope Polifemo, e tal tema é explorado por Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*. Sobre isto, ver a interessante análise de J.-M. Gagnebin do Canto IX, à luz da *Aufklärung* frankfurtiana, em *Homero e a dialética do esclarecimento* In: Gagnebin, J.-M. *Lembrar, escrever, esquecer*. Ed. 34, São Paulo, 2006. Também Kafka, anos antes, com não pequena astúcia, compôs sobre a astúcia de Ulisses em *O silêncio das sereias* (Kafka, Franz. *Narrativas do Espólio*. Trad. Modesto Carone, São Paulo: Cia das Letras, 2002).

<sup>17</sup> *Odisséia*, II, 104-5.

<sup>18</sup> *Idem, Ibidem*.

obra. Diz Benjamin: “um acontecimento vivido é finito, pelo menos encerrado na esfera do vivido, o lembrado é ilimitado, porque apenas chave para tudo que veio antes e depois dele”<sup>19</sup>. O outro sentido em que a reminiscência prescreve o modo de tessitura está na unidade do texto<sup>20</sup>, não na pessoa do autor nem na ação<sup>21</sup>. As intermitências da ação são, segundo Benjamin, o lado inverso do *continuum* da reminiscência (*Erinnerung*), o modelo invertido da tapeçaria: “assim queria Proust e assim deve-se compreendê-lo quando disse que preferia ver sua obra completa impressa em duas colunas, sem parágrafo, em um volume”<sup>22</sup>. As lacunas da memória são entrecortadas por impressões não assimiladas na consciência e que voltam à tona na rememoração.

## II

O conceito de experiência está por trás da percepção do tempo que Benjamin vislumbrara em Baudelaire. Suas elaborações se encontram espalhadas em torno do projeto das passagens (*Passagen-Werk*), sendo a experiência histórica, tanto individual quanto coletiva, “o ponto de referência para a mudança e ao mesmo tempo inércia”<sup>23</sup>. A preocupação de Benjamin com o tema vem desde sua juventude, quando se pôs, em um pequeno panfleto de 1913 (*Erfahrung*<sup>24</sup>), contra a experiência dos mais velhos e a favor do movimento estudantil (*Jugendbewegung*) de que participava. Já em 1917 ganha contorno o projeto sobre Kant, intitulado *Sobre o programa da filosofia vindoura*, onde elabora um conceito de experiência voltado para a metafísica, reivindicando um aprofundamento da *Erfahrung* kantiana em termos de uma experiência abrangente. Como é sabido, Kant fixa os limites da experiência à intuição pura (espaço e tempo),

---

<sup>19</sup> GS, II, 1, p. 312.

<sup>20</sup> GS, II, 1, p. 311: “se os romanos chamam um texto o tecido (*das Gewebte*), então nenhum o é tanto mais e densamente (*dichter*) como o de Marcel Proust”.

<sup>21</sup> Benveniste, Émile. *L’homme dans la langue* In: *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1978, p. 258ss. O ponto de enunciação discursivo da linguagem se dá a partir da relação das pessoas *je – tu*, sendo a terceira pessoa uma não-pessoa. Do ponto de vista lingüístico, a subjetividade é entendida como “a unidade psíquica que transcende a totalidade das experiências vividas que ela engloba, que assegura a permanência na consciência”. Diz Benveniste: “é o ego que diz ego”, pelo que se conclui que o estatuto lingüístico da subjetividade repousa na noção de pessoa gramatical. A afirmação aparentemente trivial de que “a subjetividade é a capacidade do locutor de se colocar como sujeito” é a garantia da unidade do discurso através de um eu que, especialmente no caso da rememoração de Proust, se transforma a cada momento. Poderíamos observar, com Paul Ricoeur (*L’Identité narrative*, apud. Gagnebin, J.M. *História e narração em WB*, p. 84.), que o eu-*ipsei*, em oposição a um eu-*idem*, é o que mantém a unidade de um texto que, da perspectiva do narrador, está sempre em modificação e elaboração. O constante é o eu da enunciação.

<sup>22</sup> GS, II, 1. *Zum Bilde Prousts*, p. 312.

<sup>23</sup> Weber, T. *Op. cit.*, p. 230.

<sup>24</sup> Na tradução brasileira de Marcos Vinícius Mazzari: Benjamin, W. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2002, pp. 21-5.

somente pela qual nos podem ser dados objetos, cuja condição de cognoscibilidade é complementada pela constituição no entendimento de conceitos puros (categorias), a partir de juízos, que dão forma a esses objetos<sup>25</sup>. Para Benjamin, este conceito é pobre porque limitado a meros objetos físicos; ele pretende ligar em uma metafísica futura o entendimento e a experiência, separados na filosofia de Kant, à consciência transcendental: “toda experiência genuína toca a consciência pura, teórico-epistêmica (transcendental)”<sup>26</sup>. As condições da experiência seriam as mesmas do conhecimento, compreendidas *a priori* e estendidas a todos os objetos do pensamento, inclusive Deus. Ao elevar o conceito de experiência a tal patamar, ele propõe considerar a empiria (*empeiria*) não mais limitada a objetos da ciência da natureza.

No ensaio sobre Baudelaire, já do Benjamin tardio (1939), a crítica ao conceito de experiência das filosofias da vida – especialmente Dilthey, Klages, Jung – reivindica uma linha de investigação histórica, onde a *Erfahrung* deve ser compreendida em sua existência na sociedade. Ele percebe no final do século XIX uma tendência desta filosofia a “se apoderar da verdadeira experiência em oposição à experiência que se precipita na existência normalizada, desnaturalizada das massas civilizadas”<sup>27</sup>. A filosofia da vida retira esta “experiência verdadeira”, cuja denominação deve ser lida com cuidado, de fora da sociedade: de uma poesia, de uma natureza e mesmo de épocas míticas. Funciona naquele momento como uma espécie de complemento à pobreza de experiência do homem moderno nas grandes metrópoles, e é um grande mote para a sociedade civil fazer de sua existência privada objeto de uma ideologia da experiência. Benjamin soube muito bem diagnosticar os efeitos desta ideologia: “a obra de Dilthey *A vivência e a poesia* é uma das primeiras do gênero; ele termina com Klages e Jung, que se envolveu com o fascismo”<sup>28</sup>. O resultado é que este conceito de experiência defendido pelas filosofias da vida prescinde de seu vínculo com o concreto, o social e o histórico, em suma, com a própria vida que reivindica. Para Benjamin, *Erfahrung* (do

---

<sup>25</sup> Kant, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*, B 161, a respeito da dedução transcendental das categorias: “esta unidade sintética [a síntese de toda apreensão] não pode ser outra que a ligação do múltiplo de uma intuição dada em geral em uma consciência originária, em conformidade com as categorias, aplicada somente à nossa intuição sensível. Segue-se que toda síntese, através da qual mesmo a percepção é possível, repousa sob as categorias, e, uma vez que a experiência (*Erfahrung*) é o conhecimento através de percepções encadeadas, as categorias são as condições de possibilidade da experiência e valem, portanto, *a priori* também para todos os objetos da experiência”.

<sup>26</sup> GS, II, 1. *Über das Programm der kommenden Philosophie*, p. 162.

<sup>27</sup> GS, I, 2. *Über einige Motive bei Baudelaire*, p. 608.

<sup>28</sup> *Idem, ibidem*.

verbo *fahren*, ir através de, atravessar, ir até o fim, percorrer) é um conceito de articulação no duplo sentido de expressão e de arranjo/concatenação (*Verknüpfung*): “*Erfahrung* é uma dimensão da práxis humana na qual é articulada a relação consigo mesmo e com o mundo, de modo que a relação com o mundo se torne articulável como relação consigo e vice-versa”<sup>29</sup>. Esta articulação fornece ao indivíduo uma auto-imagem que é social e histórica, e por isso deve ser sempre elaborada. Suas condições se diferenciam através de relações de trabalho, comunicação e memória. Nesse sentido, a estrutura da experiência, determinada pelo mundo do trabalho, é decisiva para a da memória: na articulação da experiência, o trabalho possui um lugar privilegiado, pois estrutura, por assim dizer, todo o processo da relação homem/mundo, homem/homem. A apropriação do mundo pelo trabalho é, em sentido marxista, auto-apropriação, ao que corresponde na práxis da memória “a conjunção da *rememoração* (*Eingedenken*) histórica e *presença de espírito* (*Geistesgegenwart*) tanto quanto de conteúdos de memória coletivos e individuais”<sup>30</sup>. Desta construção, resultam três teses a respeito da experiência: 1. ela é produto do trabalho; 2. é uma questão da tradição/transmissão (*Überlieferung*); 3. está ligada à comunicação (*Mitteilung*).

O universo do trabalho é também o do narrador e está no foco da teoria da narração circunscrita por Benjamin em seu ensaio sobre Nikolai Lesskow, publicado em 1936. A figura do narrador está ligada a ofícios do mundo antigo e medieval: na fonte criativa do narrador, está a “experiência que vai de boca em boca”<sup>31</sup>, a mesma que confere grandeza às narrativas escritas, desde que tenham conservado os traços da oralidade. O narrador é tanto aquele que conta sobre algo distante, a partir de suas viagens, como o que permanece em casa e conta a partir do conhecimento da história e tradição de sua terra. Neles estão, respectivamente, o marinheiro e o camponês, os quais produziram sua própria linhagem de narradores: “a real extensão do reino das narrações não é pensável em todo seu alcance histórico sem a íntima interpenetração destes dois tipos arcaicos”<sup>32</sup>. É justamente nas corporações de ofício que se dá a conjunção do aprendiz viajante e do mestre sedentário, o qual um dia também foi viajante: no trabalho medieval o saber sobre o distante se une com o saber sobre o passado, do modo como

---

<sup>29</sup> Weber, T. *Op. cit.*, p. 236.

<sup>30</sup> *Idem*, p. 237.

<sup>31</sup> GS, II, 2. *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows (O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Lesskow*, Brasiliense, vol. I), p. 440.

<sup>32</sup> *Idem, Ibidem*.



ele é confiado ao sedentário. Nikolai Lesskow, ao qual Benjamin atribui a figura do narrador, viajou no interior de uma Rússia ainda feudal como representante comercial de uma empresa inglesa. A segunda fase de sua obra é dedicada a narrativas que ele foi recolhendo ao longo de viagens. Neste ensaio, com cuja redação Benjamin se ocupou entre 1928 e 1936, encomendado pela revista *Orient et Occident*<sup>33</sup>, outros temas entram em conjunção para o estabelecimento dos elementos de sua teoria da narração. O texto possui dois movimentos: o que reconstitui o espaço social da narração e o que demonstra como este espaço e a tradição por ele constituída deveriam desaparecer – e daí também a sensação de nostalgia por parte do leitor deste ensaio.

A narração está ligada à arte de “dar conselhos” (*Rat*), de modo que o que conta neste processo é a capacidade do narrador/conselheiro dar continuidade a uma história. A narração prescinde de explicações, deixando ao interlocutor a liberdade de interpretação, e sua exatidão não tem a ver com a plausibilidade, uma vez que na origem de muitas narrações se encontra o miraculoso como o mais exato: “é certamente já metade da arte do narrador livrar uma história de explicações, na medida em que ele a reconstitui”<sup>34</sup>. Benjamin reconhece em Lesskow um mestre nessa arte e o aproxima mesmo de Heródoto: nas *Historiai*, a narração conserva suas forças e é capaz de se desenvolver sempre que recontada, pois não se fecha à interpretação, e sempre suscita espanto e reflexão<sup>35</sup>. A renúncia da interpretação encontra seu lugar no desenrolar mesmo do trabalho manual, através do qual se dá a narração: o ouvinte, interessado em se apropriar da matéria narrada, renuncia às sutilezas psicológicas da ação a ponto de se tornar mais fácil a ele memorizar os fatos e assim poder transmiti-los. Essa renúncia é própria do demorar-se na duração do tempo da *Lange-weile*, que se dá em função da repetição do trabalho manual, e é onde o trabalhador esquece a si mesmo e pode se deixar gravar profundamente, uma vez desatento, por aquilo que ouve. Esta demora também vale para o trabalho de Proust: todas as coisas que o eu rememora de forma mais viva, aquelas que lhe tomam de assalto pela *mémoire involontaire*, foram

---

<sup>33</sup> GS, II, 3. *Anmerkungen der Herausgeber*, p. 1276.

<sup>34</sup> GS, II, 2. *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, p. 445.

<sup>35</sup> GS, II, 2, p. 445-46: ver o exemplo da queda do rei egípcio Psammenit (Cap. XIV da *História* de Heródoto) sob o domínio do persa Cambises, que se revolta diante da humilhação por parte deste último somente ao ver um servidor, soldado seu, sendo subjugado. Este episódio é aberto a interpretações sobre o motivo da revolta de Psammenit. Benjamin, em suas notas para o ensaio, oferece algumas, entre elas a de seu filho Stefan Benjamin: “Porque o soldado era *tmahr* [palavra da língua infantil?] [explicação: mais corajoso (*tapferer*)]” (GS, II, 3. *Anmerkungen der Herausgeber*, p. 1288).

gravadas, reconhece o narrador, nos momentos de maior desatenção<sup>36</sup>. No mundo do narrador, o dom narrativo é dado pelo trabalho no estado de *Lange-weile* como distensão psíquica (paralelo ao estado de sono como distensão física), e Benjamin se vale de uma bela imagem para descrevê-lo: “o tédio (*Langeweile*) é o pássaro de sonho que choca o ovo da experiência (*Erfahrung*)”<sup>37</sup>.

Se o ouvinte se deixa gravar com o narrado, também a narração deixa marcas do narrador no narrado, tal como no trabalho artesanal o oleiro deixa a marca da mão na argila do vaso. Benjamin aproxima Lesskow deste mundo de marcas e rastros e vai além do artesanal, tentando buscar as afinidades eletivas da narração com as causas que geram, na natureza, a perfeição de algumas coisas acabadas. Por analogia ao mundo natural, a narração só tem fim no tempo quando chega a uma perfeição (*Vollkommenheit*). A narração perfeita vem à tona pelo processo de superposição de várias camadas finas e transparentes de narrações sucessivas<sup>38</sup>. A perfeição está ligada a um tempo que tem como horizonte a morte e a entrada na eternidade. A narração retira suas forças da experiência do moribundo, que conserva sua autoridade em relação à experiência vivida e a torna transmissível. Ele se encontra no limiar, na soleira da porta de uma casa em que ainda não nos é permitido entrar, e dali nos pode narrar algo sobre o qual tem plena autoridade. Esta autoridade é a da história natural, pois a morte faz parte dela e a narração só a compartilha na medida em que insere o narrado na história natural. Assim procede o autor alemão Johann Peter Hebel numa pequena narrativa em que a vida da personagem é incorporada ao curso de acontecimentos históricos<sup>39</sup>. Nela, “a morte aparece num turno tão regular como o homem da foice (*Sensenmann*) nas procissões que param seu cortejo ao meio dia, diante do relógio da catedral”<sup>40</sup>.

Esta forma narrativa, cuja temporalidade é projetada na eternidade, aparece de forma mais ampla na crônica, onde estão contidas todas as maneiras pelas quais uma

---

<sup>36</sup> Ver a bela análise de Samuel Beckett: Beckett, Samuel. *Proust*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003, pp. 30-1: “estritamente falando, só podemos lembrar o que foi registrado por nossa extrema desatenção e armazenado naquele último e inacessível calabouço de nosso ser, para o qual o Hábito não possuía a chave”.

<sup>37</sup> GS, II, 2. *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, p. 446.

<sup>38</sup> GS, II, 2, p. 448.

<sup>39</sup> GS, II, 2, p. 450-1.

<sup>40</sup> GS, II, 2, p. 451. Morte, em alemão, é um substantivo masculino: *der Tod*.

história pode ser contada: “o cronista é o narrador da história”<sup>41</sup>. O cronista, à maneira de Heródoto, apresenta os fatos e prescinde de explicações, da mesma forma como os cronistas medievais, para os quais o plano da salvação oferece o cânon de interpretação – a explicação é substituída pela exegese (*Auslegung*), pela qual os fatos são inseridos no fluxo das coisas da ordem divina. A perspectiva do cronista se conserva no narrador Lesskow de forma secularizada, pois já não pode decidir se a história se insere na ordem natural ou sagrada. O curso da história está fora de qualquer categoria historiográfica, pois o narrador mantém fidelidade, embora anacrônica, a uma época ingênua em que o homem se sentia em harmonia com a natureza: o olhar do narrador “não desvia daquele mostrador diante do qual desfila a procissão das criaturas, na qual, sempre depois, a morte tem seu lugar como chefe ou como último retardatário miserável”<sup>42</sup>.

A relação da morte com o tempo se repete na figura com a foice diante do relógio da catedral, e nesta representação alegórica se encontra precisamente a luta contra o tempo e a morte tal como também aparece em Marcel Proust<sup>43</sup>. No quadro em que se dão essas relações com a morte e com o tempo, na narrativa épica e no mundo do trabalho, também é importante a relação que os homens estabelecem com a memória: “a memória (*Gedächtnis*) é a mais épica das faculdades”<sup>44</sup>. A reminiscência (*Erinnerung*) é a deusa *Mnemosyne*<sup>45</sup>, musa da poesia épica: a epopéia é uma zona indiferenciada e abrangente de todas as narrativas, de modo que nela já estão contidos em germe a narração e o romance, e por trás dela está, como núcleo comum às narrativas, a *reminiscência*, que “funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração para geração”<sup>46</sup>, inclusive as musas (*Mnemosyne*, mãe das nove musas). A memória épica (*Gedächtnis*) é a musa da narração (*Erzählung*) e a rede tecida pelo narrador de uma história com outra, trabalho que Benjamin compara com o de Scherazade (*As mil e uma noites*) que, para escapar à morte, durante a narração, imagina sempre uma nova história. Esse espaço de memória, de onde provém a narração épica, é

---

<sup>41</sup> *Idem, Ibidem*. Cf. também GS, I, 2. *Über den Begriff der Geschichte (Sobre o conceito de História*, Brasiliense, vol. I), tese III, p. 694: “o cronista que narra os acontecimentos sem diferenciar os grandes dos pequenos, leva em conta a verdade de que nada aconteceu que seja perdido para a história”.

<sup>42</sup> GS, II, 2. *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, p. 452.

<sup>43</sup> Gagnebin, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 145ss.

<sup>44</sup> GS, II, 2. *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, p. 453.

<sup>45</sup> O léxico alemão registra para o substantivo feminino grego *he mnemosíne*, de onde provém o nome da deusa, desde Homero, os germânicos *Erinnerung* e *Gedächtnis*. Cf. Bauer, W. *Griechisch-Deutsches Wörterbuch zu den Schriften des Neuen Testaments und der übrigen urchristlichen Literatur*. Berlin: Alfred Töpelmann, 1952.

<sup>46</sup> GS, II, 2. *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, p. 453.

contraposto pelo surgimento do romancista, que não funda mais sua narração na memória, mas na rememoração (*Eingedenken*). Na origem da narração está a *Erinnerung*, responsável pela tradição/transmissão, e no seu desdobramento a *Gedächtnis* e o *Eingedenken*: “é a rememoração (*Eingedenken*), como musa do romance, que surge ao lado da memória (*Gedächtnis*), a musa da narração, depois que, com a queda do épico, a unidade de sua origem se decompôs na reminiscência (*Erinnerung*)”<sup>47</sup>.

A tendência histórica da epopéia e da narração é o seu desaparecimento. Na literatura de Lesskow, assim como nos contos de fada e nos provérbios, também nas parábolas de Kafka<sup>48</sup>, sobreviveriam ainda elementos de uma narração no sentido tradicional, mas ao lado disto, já desde a epopéia, os elementos do romance começam a se colocar. A leitura desse movimento de declínio da narração e surgimento do romance está ligada ao esclarecimento de alguns conceitos que se ligam em sua origem com aqueles em torno da *Erzählung*, mas também põe em evidência o fato de que a faculdade humana de narrar é um construto histórico e que se modifica ao lado das metamorfoses da percepção.

### III

Benjamin afirma que, com *Matière et mémoire*, Bergson dá ao leitor a impressão de que a experiência é o objeto para o qual apenas o poeta é o sujeito adequado, e desmente essa leitura a partir de Proust: “pode-se considerar *Em busca do tempo perdido* de Proust como a tentativa de produzir a experiência, como Bergson a entende, sob as condições sociais atuais em uma via sintética. (...) Proust não se esquiva do debate desta questão”<sup>49</sup>. Entretanto ele dá a ela um tom que encerra uma crítica

---

<sup>47</sup> GS, II, 2, p. 454.

<sup>48</sup> Kafka, F. *Das erzählerische Werk*. 2 ed. Berlin: Rütten & Loening, 1988, p.372-3: Exemplar é uma pequena narração do espólio, *Von den Gleichnissen (Sobre as parábolas)*, que M. Carone verteu de forma perspicaz por *Sobre os símiles* (Kafka, Franz. *Narrativas do Espólio*. Trad. Modesto Carone, São Paulo: Cia. das Letras, 2002). Nela o narrador menciona as queixas das pessoas comuns sobre a linguagem dos sábios, sempre expressa em parábolas, sobre o que alguém diz: “Por que vocês se defendem? Se seguissem as parábolas, teriam também se tornado parábolas e, com isso, livres dos esforços do dia-a-dia”. Um outro disse: ‘Aposto que isso também é uma parábola’. O outro disse: ‘Você ganhou’. O segundo disse: ‘Mas infelizmente só na parábola’. O primeiro disse: ‘Não, na realidade; na parábola você perdeu’”. A abertura a interpretações em Kafka, um rastro épico numa obra anti-épica, é um tema presente também em *Diante da Lei* (Kafka, F. *Vor dem Gesetz* In: *Das erzählerische Werk*., p. 209.), que foi incorporada ao texto de *O processo*, mas não será aqui trabalhado por extrapolar o espaço deste texto.

<sup>49</sup> GS, I, 2. *Über einige Motive bei Baudelaire*, p. 609.

imane a Bergson: a memória pura da teoria de Bergson se torna memória involuntária em Proust, em oposição à memória voluntária a serviço da inteligência. Com isto inverte-se a proposição: não se trata mais em Proust, como seria o caso em Bergson, segundo Benjamin, de recuperar ou produzir o horizonte sob o qual se entende o conceito de experiência. A propósito: já a partir de Baudelaire é necessário antes um leitor capaz de suportar os choques da metrópole e que deve desistir da *experiência*, apesar do *idéal*, para assimilar esses choques como *vivência (Erlebnis)*. Mas a busca do tempo perdido também está ligada a um momento privado do sujeito, cuja salvação está numa dimensão para a qual a atividade da inteligência é nula, pois o fluido do tempo se encontra fora de seu controle e seu efeito não ocorre em um objeto real: “é uma questão do acaso se com ele nos chocamos antes de morrermos, ou se jamais o encontraremos”<sup>50</sup>. No entanto, a obra de Proust “fornece um conceito que careceria de condições (*Anstalten*) para restaurar no presente a figura do narrador”<sup>51</sup>. Nessa medida, não lhe é desconhecido o universo do leitor de Baudelaire e, por isso mesmo, sua tentativa de salvação repousa no conceito de *mémoire involontaire*, inicialmente ligado à tarefa de relato da infância na *Recherche*. O relato contém os traços da situação em que esta se constituiu: “isto pertence ao inventário da pessoa privada, isolada e multifacetada”<sup>52</sup>. O mundo de Proust é o outro de Nikolai Lesskow. Neste mundo, ambos os materiais da memória são fundidos em algo novo, onde “a rememoração voluntária e a involuntária perdem assim sua exclusividade recíproca”<sup>53</sup>. Em última instância, não se trata para Proust do *quê* lembrar, mas do *como* lembrar: no *como* está implícita a tarefa de criação artística, a vocação de escritor de Marcel, e no *como* entram tanto memória voluntária quanto involuntária. De modo geral, na literatura de Baudelaire e de Proust, consciência e memória trabalham na assimilação (ou seja, no que fazer com ela) da vivência (*Erlebnis*), uma vez que já não é dado aos autores transmitir uma *experiência*.

Decisiva para a compreensão da *Erlebnis* é a formulação da teoria do choque em Baudelaire, a partir de elementos retirados de *Além do princípio do prazer* de Sigmund Freud. Seguindo a exposição de Benjamin, Freud estabelece uma relação entre memória

---

<sup>50</sup> GS, I, 2, p. 610.

<sup>51</sup> GS, I, 2, p. 611.

<sup>52</sup> GS, I, 2, p. 611.

<sup>53</sup> *Idem, Ibidem.*

(no sentido da memória involuntária de Proust) e consciência sob forma de hipótese. Seu discípulo Theodor Reik formulara uma teoria da memória, semelhante à distinção proustiana entre memória voluntária e involuntária, onde a memória (*Gedächtnis*) é “o escudo da impressão; a reminiscência (*Erinnerung*) tende para sua desagregação. A memória é essencialmente conservativa, a reminiscência destrutiva”<sup>54</sup>. Freud parte deste princípio para formular a tese de que a consciência surge no lugar de um rastro de reminiscência (*Erinnerungsspur*), e tornar-se consciente é incompatível com o deixar um rastro de memória (*Gedächtnisspur*) no mesmo sistema. O traço mnemônico só é conservado se o fenômeno abandonado em seu lugar nunca mais voltar à consciência, o que equivale dizer que, em Proust, o elemento da *mémoire involontaire* é aquilo que não foi vivenciado (*erlebt*), não foi experimentado como vivência (*Erlebnis*). Os rastros duradouros, como fundamento da memória em casos de excitação, não são compatíveis com a consciência, e pertencem a outro sistema: “segundo Freud, a consciência como tal não receberia em geral traços de memória”<sup>55</sup>. Sua função é outra, a de proteção contra estímulos: “para o organismo vivo, a proteção contra estímulos tem uma tarefa mais importante do que a recepção de estímulos; ele está equipado com uma reserva própria de energia e deve se esforçar para conservar as formas particulares de conversão de energia que nele atuam diante da influência niveladora, portanto destrutiva, das energias desmedidas, provenientes de fora [do sistema]”<sup>56</sup>. A quebra desse sistema é o choque, com o qual Benjamin descreve a vivência (*Erlebnis*) das massas nas metrópoles modernas, tema de seus escritos mais longos sobre Baudelaire<sup>57</sup>. Quanto mais um estímulo quebrar a conservação de energia do sistema, tanto menos este terá condições de aparar os choques, ou então: a quebra do escudo contra estímulos, que é a consciência, produz o choque traumático, e o medo, segundo a teoria psicanalítica, proviria da falha na disposição para a angústia. Para que seja possível a recepção de choques, é necessário um treinamento no domínio de estímulos, para o qual são chamados tanto o sonho quanto a reminiscência (*Erinnerung*). Esse treinamento cabe à consciência, de modo que ela forneça à recepção de estímulos condições mais favoráveis. O sistema que assim consiga aparar os choques dá ao incidente que lhe

---

<sup>54</sup> GS, I, 2, p. 612.

<sup>55</sup> GS, I, 2, p. 613.

<sup>56</sup> *Idem, Ibidem.*

<sup>57</sup> GS, I, 2. *Das Paris des Second Empire bei Baudelaire*, p. 513ss.

excita o caráter de vivência (*Erlebnis*) em sentido estrito, estéril para a experiência (*Erfahrung*) poética<sup>58</sup>, pois a defesa o choque dá “ao acontecido, à custa da integridade de seu conteúdo, uma posição temporal exata na consciência”<sup>59</sup>.

Mas não só do ponto de vista psíquico se compreende a vivência. Quando se pensa em experiência como articulação das relações do homem consigo e com o mundo, e se elas se dão pela forma do trabalho, as modificações na estrutura deste devem provocar também modificações irreparáveis na articulação da experiência. *O Narrador e Sobre alguns temas em Baudelaire* mostram que as ações do homem moderno têm cada vez menos chance de assimilar a experiência, tendência contra a qual Benjamin propõe apresentar criticamente os determinantes sócio-históricos do processo de alienação que subjazem à transformação da *Erfahrung*. Se no meio de produção artesanal, onde o trabalho é determinado pelo fato de que o trabalhador é mestre e dono do seu trabalho, e a experiência aparece como exercício e transmissão de habilidades, como produto do trabalho e, inversamente, o trabalho como produto da experiência<sup>60</sup>, então a passagem do artesanato para a manufatura e, posteriormente, para a indústria, provoca uma mudança estrutural na experiência. Mudança que poderíamos estender à totalidade social: mudança estrutural da sociedade, da esfera pública<sup>61</sup>, da percepção (*aisthesis*). O trabalhador da manufatura passa a constituir uma classe de trabalhadores despreparados (*ungelehrter Arbeiter*) da indústria: na maquinaria se materializa a inversão em que “não é o trabalhador que emprega/utiliza (*anwendet*) as condições de trabalho, mas, inversamente, as condições de trabalho que empregam/utilizam o trabalhador”<sup>62</sup>. Ao passar do artesanato para a máquina, o trabalhador deixa de ser autônomo (*selbständig*) para ser apropriado/usurpado (*angeeignet*) pelos meios de produção. O que era exercício vira adestramento, no qual o sujeito tem de responder com movimentos corporais diante da esteira de produção. Ora, este tipo de trabalho é vedado à experiência (*Erfahrung*), e a rapidez com que o homem tem de assimilar o processo fragmentado da linha de montagem força sua percepção a assimilar o choque que é aparado como vivência (*Erlebnis*). É quase como se fosse um jogador ocioso, pois

---

<sup>58</sup> GS, I, 2. *Über einige Motive bei Baudelaire*, p. 614.

<sup>59</sup> GS, I, 2, p. 615.

<sup>60</sup> Weber, T. *Op. cit.*, p. 243ss.

<sup>61</sup> Habermas fala, p.ex., da constituição de um espaço público burguês e sua ideologia, desde o século XVIII até seu declínio no XX. Cf. Habermas, J. *Strukturwandel der Öffentlichkeit (Mudança estrutural da esfera pública)*. Darmstadt: Hermann Luchterland, 1962.

<sup>62</sup> Cit. em Weber, T. *Op. cit.*, p. 245.

seus signos são o da inutilidade, o vazio, o não poder acabar (*nicht-vollenden-dürfen*), a ausência de conexão dos momentos particulares do manuseio<sup>63</sup>. Também o jogo anula o ordenamento da experiência, porque nele o jogador deve arriscar, e não seguir algo pré-ordenado. Na experiência, a apropriação do mundo pelo homem é elaborada de forma dinâmica na figura do desejo: “o desejo agarra no tempo de antemão, a experiência estrutura”<sup>64</sup>. Benjamin retoma uma famosa afirmação de Goethe segundo a qual quanto mais cedo e mais distante no tempo um desejo é projetado, tanto mais se pode esperar por sua realização. O desejo nesse mundo alienado do trabalho industrial, em que a burguesia de Proust desfila como a “camorra dos consumidores”, manifesta-se como *cobiça* por lucro da sociedade de consumo.

O desejo também é atrofiado e reprimido, juntamente com a experiência. Mas o reprimido sempre volta e, no caso da sociedade de consumo, volta como fantasmagoria. Marx observara que a sobreposição do valor de uso pelo valor de troca de um bem transfigura a relação da mercadoria com o seu valor de uso, de modo que este é subtraído a mercadoria vira fetiche. Benjamin utiliza a análise de Marx sobre o fetichismo da mercadoria, no livro I de *O Capital*, para entender a fantasmagoria como dispositivo da sociedade de massas. A fantasmagoria é abstração transfigurada que se realiza na mercadoria e nas formas de sua apresentação: as exposições universais, a indústria do entretenimento e a propaganda. Nelas, o trabalho aparece como sobrenatural e mágico, não mais como trabalho, o que, juntamente com o fenômeno estético da mercadoria nas passagens e nas lojas, dá origem a efeitos fantasmagóricos. É evidente que numa sociedade assim os elementos da experiência e da narração já não podem se desenvolver, de modo que o mais apropriado ao fomento da circulação de mercadorias é a transmissão de informações – não mais de experiência. Este é o sopé do declínio da narração, onde mesmo a literatura, como resto daquela fonte épica, foi varrida para dentro da máquina de consumo de bens culturais. Baudelaire foi um dos primeiros a lidar com isso sem ilusões. Proust foi um dos últimos a se retirar do seio desse turbilhão para dentro do isolamento da criação artística. Benjamin se depara com a tarefa de narrar o depauperamento da experiência e o declínio da narração justamente

---

<sup>63</sup> GS, I, 2. *Über einige Motive bei Baudelaire*, p. 633.

<sup>64</sup> Weber, T. *Op. cit.*, p. 246-7.



no momento em que todo esse processo de atrofiamento caminhou para a barbárie: a guerra<sup>65</sup>.

#### IV

O que esperar de uma sociedade que caminha para a barbárie da guerra, para o atrofiamento da experiência e o fim da narração, ao lado do domínio das massas consumidoras e a necessidade premente de administrá-las? A salvação é um tema também caro à filosofia da história de Walter Benjamin. Nela, o conceito de rememoração (*Eingedenken*) cumpre uma função política e teológica que vai além da rememoração espontânea de Proust, pois está ligado à *restitutio* e à *apokatastasis* (segundo a teoria da salvação de Orígenes) subjacente às teses sobre o conceito de história. A práxis do historiador compreende a tarefa de salvação do passado para o presente, o que não depende do acaso mas de um trabalho de reflexão e meditação em torno de um passado que é, em sua origem, uma promessa cuja realização está sempre ameaçada – assim como a salvação de todas as almas no paraíso (*apokatastasis*)<sup>66</sup>. Da apropriação do passado faz parte a apropriação da experiência como força produtiva, individual e sócio-histórica, e exige ao mesmo tempo uma destruição da escrita histórica da cultura como expropriação. A *Erfahrung* se torna uma atividade desconstrutiva na figura do sábio e do caráter destrutivo<sup>67</sup>. Deve-se destruir o fetichismo da mercadoria, mostrá-lo em sua contradição, bem como o contexto de sua transmissão, criticando a história cultural que faz da cultura “bens culturais”, negando a *Erlebnis*. Deve-se tomar consciência de que “a tradição dos oprimidos nos ensina que o estado de exceção em que vivemos é a regra”<sup>68</sup>. O sábio deve ser representado na figura do intelectual que

---

<sup>65</sup> Ver Weber, T. *Op. cit.*, p. 250: “5. *Vivência total – guerra total*”.

<sup>66</sup> Ver Gagnebin, J.M. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 14., tb. p. 62.

<sup>67</sup> GS, IV, 1. *Denkbilder (Imagens do Pensamento, Brasiliense, vol. II)*, pp. 396-8: *Der destruktive Charakter (O caráter destrutivo)*.

<sup>68</sup> GS, I, 2. *Über den Begriff der Geschichte*, p. 697. Giorgio Agamben destaca-se pela consequência com que desenvolve essa tese de Benjamin, partindo de um outro texto de 1921, *Zur Kritik der Gewalt (Crítica do Poder/Crítica da Violência)* e de seu diálogo teórico com Carl Schmitt (*Teologia Política*), fundamental também para a teoria da soberania de *Origem do drama barroco alemão* (GS I, 1. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, p. 245ss.). Cf. Agamben, G. *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004, e, sobretudo, Agamben, G. *Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: UFMG, 2007. Uma interessante leitura das teses se encontra também em Löwy, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005, além de Gagnebin, J.-M. *Zur Geschichtsphilosophie Walter Benjamins. Die Unabgeschlossenheit des Sinns*. Erlangen, 1978.

trabalha agora no sentido de reconstituir historicamente algumas experiências genuínas: “realizar uma experiência com a história, que para todo presente é um original (*ursprüngliche*), de forma que a história se torne presente histórico”<sup>69</sup>. Na esteira dessa tarefa destrutiva/desconstrutiva, a atualização de experiências históricas é uma quebra com a tradição, uma ação revolucionária e um novo começo. Mas nessa tarefa não pode ser desconsiderado tudo que passou, como se acordássemos todo dia em um mundo novo: é preciso o rememorar (*Eingedenken*) que não nos deixa esquecer que por trás de todo documento de cultura há um documento de barbárie<sup>70</sup>. É preciso um olhar destrutivo para o historiador, uma condição heurística em que se revela como o mundo foi simplificado de forma monstruosa, provado em sua capacidade de destruição<sup>71</sup>.

A barbárie é também uma chance e assim podemos terminar nosso texto. Benjamin sugere que a pobreza de experiência em que mergulhamos no XIX e XX é “apenas uma parte da grande pobreza, que novamente recebeu um rosto – de tal força e precisão como o do mendigo na idade média”<sup>72</sup>: a pobreza de experiência da humanidade. Ele afirma no mesmo texto um conceito de barbárie positivo, mostrando como grandes pensadores sempre começaram suas construções a partir de pouco ou quase nada: Descartes, Klee, Einstein, Brecht, Loos e Scheerbarth, o autor de *Lisabéndio*, são construtores. A Bauhaus com sua arquitetura de vidro, um material alheio ao rastro, “inimigo do segredo”<sup>73</sup>, é o estilo adequado à nossa pobreza, em oposição ao interior burguês. A obra de Scheerbarth apresenta personagens inteiramente novos (Benjamin os chama de “gente”), tais como foram produzidos e transformados pela técnica, sobre-humanos e admiráveis. Eles servem para colocar em evidência a pobreza e construir a partir dela. A cultura deve ser jogada pela janela, no sentido da história cultural. É certo que a insistência num conceito de barbárie não poderia persistir em função da barbárie real<sup>74</sup>. Mas a tarefa de narrar continua, a partir de Benjamin, suscitando a elaboração de alternativas. Este texto é um primeiro passo para uma linha de investigação dessa possibilidade, especialmente orientada para o estudo da obra de Proust, Kafka e Samuel Beckett. Se nos encontramos numa época de desorientação (*Ratlosigkeit*) e pobreza, a

---

<sup>69</sup> Weber, T. *Op. cit.*, p. 256. Cit. em GS, II, 2, p. 468.

<sup>70</sup> GS, I, 2, p. 696.

<sup>71</sup> GS, IV, 1. *Denkbilder*, p. 397.

<sup>72</sup> GS, II, 1. *Erfahrung und Armut (Experiência e pobreza, Brasiliense, vol. I)*, p. 215.

<sup>73</sup> GS, II, 1, p. 216.

<sup>74</sup> Gagnebin, J. M. *Op. cit.*, p. 62.

chance dada pela nova barbárie deve ser aproveitada. Para evitar a queda em tudo o que provocou este estado de barbárie, é necessário ter cuidado ao propor uma saída, de modo que não se proceda a uma nova e sempre repetida “galvanização” da experiência. Em autores como Kafka e Beckett, esta é a hipótese, o absurdo de nossa pobreza é levado a um grau extremo, de modo que nos convida a permanecer em um *no man’s land* narrativo<sup>75</sup>, no limiar de Proust, no silêncio de Beckett<sup>76</sup>. Para ler estes autores, Benjamin é um excelente interlocutor, uma vez que se tenha por fio condutor sua teoria da narração e da experiência, mesmo que ao fim se possa prescindir dela.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Estado de Exceção*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Homo Sacer. O poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett. O silêncio possível*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2001.
- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. 3 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002
- \_\_\_\_\_. *Pequenos poemas em prosa*. Ed. bilíngüe. Florianópolis: UFSC, 1996.
- BAUER, W. *Griechisch-Deutsches Wörterbuch zu den Schriften des Neuen Testaments und der übrigen urchristlichen Literatur*. Berlin: Alfred Töpelmann, 1952.
- BECKETT, Samuel. *Proust*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Coleção Grandes Cientistas Sociais*. nº.50. São Paulo: Ática, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Gesammelte Schriften*. (Edição da obra por Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, com a colaboração de Adorno e Scholem) Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972ss.(Vol. I, 1974; Vol. II, 1977; Vol. III, 1972; Vol. IV, 1972; Vol. V, 1982; Vol. VI, 1985; Vol. VII, 1989).

---

<sup>75</sup> Gagnebin, J. M. *Op. cit.*, p. 64.

<sup>76</sup> Andrade, Fábio de Souza. *Samuel Beckett. O silêncio possível*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2001.

\_\_\_\_\_. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (vol. I, 1985, *Magia e Técnica, Arte e Política*; vol. II, 1987, *Rua de Mão Única*; vol. III, 1989, *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*).

\_\_\_\_\_. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2002.

BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1978.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

\_\_\_\_\_. *Zur Geschichtsphilosophie Walter Benjamins. Die Unabgeschlossenheit des Sinns*. Erlangen, 1978.

HABERMAS, Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Darmstadt: Hermann Luchterland, 1962.

HOMERO. *Odisséia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

KAFKA, Franz. *Das erzählerische Werk*. 2 ed. Berlin: Rütten & Loening, 1988.

\_\_\_\_\_. *Narrativas do Espólio*. Trad. Modesto Carone, São Paulo: Cia das Letras, 2002.

KANT, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1974.

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

WEBER, Thomas. *Erfahrung* In: *Benjamins Begriffe*. Orgs. Michael Opitz e Erdmut Wizisla, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000.