

## **MODERNIDADE E NARRAÇÃO EM WALTER BENJAMIN**

*Angela Lima Calou*

### **RESUMO**

O presente texto assume por escopo a exposição das considerações de Walter Benjamin contidas no ensaio *O Narrador* (1936) acerca da relação entre experiência e narração no contexto da modernidade, em sua crescente dinamização das forças seculares produtivas. Para o autor berlinense, numa época empobrecida de experiência, a dimensão orientadora da palavra é esvaziada, processo cuja resultante seria o esgotando das narrativas populares que somem, ao passo que o romance e, posteriormente, a informação jornalística afirmam-se como formas literárias predominantes.

**Palavras-chave:** Narração. Experiência. Modernidade. Benjamin. Leskov.

### **MODERNITY AND NARRATION IN WALTER BENJAMIN**

#### **ABSTRACT**

*The present text takes as its scope the exposition of Walter Benjamin's considerations contained in the essay *The Narrator* (1936) about the relation between experience and narration in the context of modernity, in its increasing dynamization of secular productive forces. For the berlin author, in an impoverished age of experience, the guiding dimension of the word is emptied, in a process whose result would be the exhausting of the popular narratives that appear, whereas the novel and later the journalistic information affirm themselves as predominant literary forms.*

**Key-words:** *Narration. Experience. Modernity. Benjamin. Leskov.*

Hoje, os objetivos são muito mais importantes, mas o tempo se encarrega de deslizar por cima, e tudo vai diminuindo e diminuindo, até finalmente desaparecer...

Nikolai Leskov

I

Enquanto em *Experiência e pobreza* (1933) Walter Benjamin nos apresenta, a partir de suas impressões sobre a Primeira Guerra, o definhamento da relação entre presente e passado condensado no esgarçamento da tradição, ressaltando, no entanto, a possibilidade de identificação de encaminhamentos positivos no interior desse declínio, em *O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1936), o empobrecimento da experiência associa-se a uma reflexão sobre as condições materiais do trabalho, em sua relação com a memória e a estruturação cotidiana na modernidade.

Este ensaio é constituído por um duplo percurso: de início, Benjamin apresenta a disposição social na qual floresce a narração, para em seguida exibir o paulatino desaparecimento deste espaço da tradição, assinalando a deposição histórica da figura do narrador. Amparando-se no texto de 1933 de forma a reproduzir, em alguns momentos, suas passagens mais penetrantes, Benjamin retoma a sua tese central, de modo a situá-la enquanto premissa a partir da qual a extinção da arte de narrar deverá ser extraída:

Por mais familiar que seja o seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de distante e que se distancia mais e mais. [...] Uma experiência quase cotidiana nos impõe a exigência dessa distância e desse ângulo de observação. É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente. Quando se pede num grupo que alguém narre alguma coisa, o embaraço se generaliza. É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências (BENJAMIN, 1994b, p. 197-8).

Tendo por horizonte o trabalho narrativo de Nikolai Leskov, Benjamin visualiza e interpreta este decréscimo incrustado na faculdade de intercambiar experiências, isto é, na arte de contar baseada na capacidade de articulação da expressibilidade do discurso e na forma de sua recepção. Percebendo o escritor russo oitocentista como emblema de um direcionamento literário cuja riqueza evade progressivamente os espaços sociais, relaciona a diluição da presença do narrador no interior da modernidade capitalista – isto é, na atualidade do século XX – à disposição enfraquecida deste período histórico de constituir e processar a experiência na medida em que o conteúdo transmitido pelas

narrativas advenha diretamente do arranjo e tessitura da “matéria viva da existência” – como se os signos condensados na escrita e na oralidade daquele que narra não fossem outro que a catalisação em cifras do desdobramento de uma realidade comum.

Que “as ações da experiência estejam em baixa” justifica, em boa medida, para Benjamin, esta “distância” da contemporaneidade em relação às narrativas, em suma, o desaparecimento dos traços que caracterizam “a grandeza e a simplicidade” dos mais eminentes narradores. Este distanciamento seria resultante de um processo que a Guerra torna evidente em fatos como o gesto emudecido dos combatentes tornados à casa, extirpados de palavras e de acontecimentos edificantes, dignos de transmissão em função de promulgarem o significado de uma dimensão orientadora.

Conforme Jeanne Marie Gagnebin (2009, 59): “A Primeira Guerra manifesta [...] a sujeição do indivíduo à força impessoal e todo-poderosa da técnica que só faz crescer e transforma cada vez mais nossas vidas de maneira total e tão rápida que não conseguimos assimilar essas mudanças pela palavra”. O silêncio dos combatentes é o elemento que exterioriza a própria desorientação, pois o campo de batalha, território ao qual foi submetido o “frágil e minúsculo corpo humano”, contempla não a intenção de lembrar afirmada na reapropriação e transmissão da experiência através do discurso, mas a necessidade inescapável de esquecer que, soberana ante a ausência do polo da lembrança, encerra como impossibilidade forma e conteúdo do comunicar. A abertura das páginas de um jornal – dirá Benjamin (1994b, 198) – corrobora essa impressão, a saber, a de que “não somente a imagem do mundo exterior mas também a do mundo ético sofreram transformações que antes não julgaríamos possíveis”.

Estas transformações atuam no centro da indisposição de nossa época ao tom das narrativas tradicionais, avariando os rudimentos imiscuídos na base de sua produção e desarticulando os dispositivos promovedores de sua receptibilidade. Na medida em que abalam o valor da tradição e o estatuto da experiência, incidem sobre a capacidade de narrar, visto que a fonte a qual recorrem os narradores revela-se nessa mesma experiência que passa de geração a geração, de pessoa a pessoa, na qual confluem vozes que se fazem anônimas, interpenetrando-se em múltiplas perspectivas responsáveis pela articulação do saber da tradição.

Em que consistem, pois, para Benjamin, estas transformações, este processo evocado pela Guerra, que assinala que o declínio da arte de narrar determina-se em relação conjunta ao empobrecimento da experiência? O que se lamenta, enquanto perda,

Doutoranda em Filosofia pela UFBA. Brasileira. Residente em Salvador – BA. E-mail:  
[angelacalou@yahoo.com.br](mailto:angelacalou@yahoo.com.br).

quando em face do diagnóstico de escassez das narrativas genuínas? O que diferencia positivamente a narrativa de outras expressões discursivas? Com que tinta se contorna o rosto fugidio do narrador? E por que Leskov, dentre todos, é o seu último retrato melhor acabado?

## II

Para Benjamin (idem, *ibidem*), a determinação da figura do narrador faz-se plenamente verificável ante dois grupos específicos: “‘Quem viaja tem muito a contar’, diz o povo e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair de seu país e que conhece suas histórias e tradições”. Estes grupos exemplificariam dois “estilos de vida” responsáveis pela produção de dois segmentos de narradores cujos representantes arcaicos são o camponês sedentário e o marinheiro comerciante, compreendidos como tipos ancestrais que homologam historicamente o reino das narrativas. De acordo com Benjamin, cabe à sua interpenetração a visualização da extensão real deste reino em toda sua determinação histórica. É nas corporações medievais que essa interpenetração ganha impulso, por meio do amálgama de ambos os tipos em uma circunstância espaço-temporal comum. A partilha do trabalho no interior das oficinas reuniu muitas vezes o mestre sedentário e o aprendiz migrante: os mestres, tendo sido no passado aprendizes ambulantes, fixam-se, posteriormente, em sua pátria ou em solo estrangeiro, de forma que “no sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado recolhido pelo trabalhador sedentário” (Idem, 199).

Leskov, que não era marinheiro comerciante ou camponês fixado, carregou consigo, no entanto, características biográficas similares a estes modos de vida, mostrando-se hábil na tematização de tópicos distantes no espaço e no tempo. Empregado como agente russo em uma firma inglesa, encontra em seu trabalho utilidade para a produção literária, na medida em que esse consistia em viagens pelo território de seu país, as quais “enriqueceram tanto a sua experiência do mundo como seus conhecimentos sobre as condições russas” (Idem, *ibidem*).

Em seus percursos, imerge profundamente no conhecimento de seu povo, entrelaçando a suas narrativas os signos da narratividade exuberante da oralidade

Doutoranda em Filosofia pela UFBA. Brasileira. Residente em Salvador – BA. E-mail:  
[angelacalou@yahoo.com.br](mailto:angelacalou@yahoo.com.br).

tradicional que influenciaria de modo capital a sua obra – cuja personagem central exhibe-se, em muitos contos, na face do justo. Para Benjamin, Leskov condensaria magistralmente as principais características dos narradores natos. Sob o olhar do crítico berlinense, a estrutura comum e mais significativa subjacente à atividade do narrador incide no senso prático que dá fisionomia às suas narrativas:

Ela [a narrativa] tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos (Idem, p. 200).

Palavra e existência relacionam-se intrinsecamente na produção da narrativa enquanto estória que evoca um direcionamento, um encaminhamento oferecido ao curso da ação. Se evocar significa trazer à voz, o que fala neste caso é a tradição. Esta sugere um conjunto de práticas comuns, pois apenas na pressuposição de uma comunidade de valores é possível conceber que há sabedoria constituída no tempo e que esta poderá ser acessada como o útil ensinamento de um espólio coletivo: “As histórias do narrador tradicional não são simplesmente ouvidas ou lidas, porém escutadas e seguidas; elas acarretam uma verdadeira formação (*Bildung*), válida para todos os indivíduos de uma mesma coletividade” (GAGNEBIN, 2009, 57) . Como “homem que sabe dar conselhos”, o narrador encerra dentro de si a imagem do sábio. Onde, porém, habita, em nossas circunstâncias, o semblante da sabedoria?

Se prosseguirmos na leitura de *O Narrador*, encontraremos uma constatação já presente na reflexão de *Experiência e pobreza*: o mutilamento da dimensão de utilidade de conselhos e provérbios, da palavra em sua efetividade, como o reverso dos centavos que apreçam a experiência moderna, a nos conduzir ao encontro da certeza de que “essa orientação prática se perdeu e explica nossa habitual desorientação (*Rat-losigkeit*), isto é, nossa incapacidade de dar e receber um verdadeiro conselho (*Rat*)” (Idem, 57-58). Para pensar com Benjamin (1994b, 200):

Se “dar conselhos” parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Em consequência, não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros. Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada.

O conselho, compreendido como o esforço de construção sugestiva, situa-se enquanto ponto central entre duas mobilidades de forças: a capacidade de verbalização de uma história, ou seja, de sua narração; bem como a habilidade de acolher a história narrada de modo a sugerir-lhe uma continuidade. A possibilidade do aconselhamento acena para a reciprocidade da palavra fundada na partilha da memória vinculada a práticas sociais que fixam as significações coletivas.

“Se conselho fosse bom se vendia” é uma fórmula expressiva e atual do estatuto não apenas do conselho em nossos dias, mas daquilo que a este subjaz – a sabedoria. Este ditado amplamente popular configura-se como o relato da sobriedade desorientada de nossa época, do individualismo de um sujeito esvaziado de subjetividade assim como da capacidade do adensamento de relações intersubjetivas. Máximo paradoxo, a máxima insinua o levante contra todas as máximas; aconselha, pois, o desaconselhamento, em um processo semântico que incide em autoinvalidação. Se por meio de um provérbio soado como conselho diz-se, contudo, sobre a inutilidade do próprio conselho, o que se faz evidente é a reificação da linguagem, a morte do provimento do “conselho tecido na substância viva da existência”, isto é, da sabedoria. Assim, de acordo com Benjamin (Idem, 200-1), é possível afirmar que “a arte de narrar está definhando porque a sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção”.

### III

Se as narrativas figuram ao olhar crítico como um discurso em estertor, é na evolução secular das forças produtivas que este filósofo encontrará o móbil indicativo deste esgotamento. É nesse sentido que a compreensão do conceito de experiência relaciona-se – a partir da reflexão sobre o lugar da narração na modernidade – a um terceiro matiz em *O Narrador*.

Como expusemos, em acepção forte a noção de experiência remete às impressões inscritas em uma temporalidade que perpassa o desdobramento das gerações, assumindo por pressuposto uma tradição baseada na continuidade da transmissão da palavra, “continuidade e temporalidade” – afirma Jeanne Marie Gagnebin (2009, 57) – “das sociedades ‘artesaniais’ [...] em oposição ao tempo deslocado e entrecortado do trabalho no capitalismo moderno”.

É intrínseco à organização pré-capitalista do trabalho um ritmo que associa a virtuosidade à lentidão. Quando as mãos, a fala e os olhos constituem o maquinário unívoco da produção, a organicidade apropria-se da rítmica do fazer, permitindo que em seu meio se instaurem também o gesto e a palavra que evidenciam a construção de um laço entre a existência e o discurso sobre a existência. Afeito à totalização em oposição à indumentária fragmentada da disposição industrial que age sob a prerrogativa de um funcionamento dissociado em cadeias, o trabalho artesanal promoveria “uma sedimentação progressiva das diversas experiências e uma palavra unificadora”, inscrevendo-se “em um tempo mais global, tempo onde ainda se tinha, justamente, tempo para contar” (GAGNEBIN, 1994, 11).

A pressuposição de um tempo vivo cujas transformações resultam em uma velocidade assimilável à faculdade perceptiva humana é o elo da corrente constituída entre uma geração e outra, uma vez que permite, em seus interstícios, o florescimento da partilha do sentido e do sentimento de pertencimento à coletividade. De tal sorte que “no passado o ancião que se aproximava da morte era o depositário privilegiado de uma experiência que transmitia aos mais jovens” (Idem, 10), circunstância distinta na atualidade, na qual o arrebatamento e a excitação da rapidez da condição urbana inviabilizam a validade de um discurso continuado, outorgando-lhe por insígnia a inutilidade, obsolescência.

É no tempo vivo, pelo contrário, tão próprio àquela perspectiva de organização social deposta, que a narrativa tradicional é gestada, consistindo, conforme afirma Benjamin (1994b, 205), em “uma forma artesanal de comunicação”, na medida em que o narrador manipula profundamente a matéria do vivido, dando-lhe forma, insuflando-lhe o ar de seus próprios pulmões, na efetiva não dissociação do plano individual e da dimensão da totalidade, o que nos permite depreender que a narrativa

Não está interessada em transmitir o “puro em-si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (Idem, ibidem).

Concomitantemente ao processo evolutivo das forças produtivas, isto é, do desenvolvimento do alto capitalismo, a narração é privada de seu meio substancial: a comunidade da experiência cuja base prática é fundada no enlaço entre memória e tradição comuns. Para Benjamin, é nesse instante da produção da história que a

sapiência do conselho passa a dar lugar à desorientação generalizada, a coletividade integrada ao indivíduo isolado, o tempo vivo à morte do tempo. É quando “a história do *si* vai, pouco a pouco, preencher o papel deixado vago pela história comum” (GAGNEBIN, 2009, 59).

A narrativa tradicional – produto espiritual que pressupunha caracteres de um arranjo societário associado à relação com uma base material diversa – passa a ser solapada por outras formas discursivas imanentes à especificidade das modernas formas de sociabilidade burguesas e que apenas no interior das mesmas poderiam, com efeito, obter fisionomia. Benjamin analisa o aparecimento e a determinação dessas formas discursivas, considerando o surgimento do romance como o primeiro indício do declínio da arte de narrar.

#### IV

Associado diretamente à invenção da imprensa e vinculado, desse modo, à possibilidade de existência material do livro, o romance afasta-se da tradição oral, distinguindo-se dos contos de fada, das novelas e lendas àquela profundamente relacionados. Não procedendo da tradição oral e não a alimentando, esta forma de prosa diferencia-se radicalmente da narrativa, ante a observação de que

O narrador retira da experiência o que ele conta: sua experiência ou a relatada pelos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição da vida humana, levar o incomensurável a seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive (BENJAMIN, 1994b, p. 201).

A matéria da narrativa, experiência coletada pelo narrador, torna-se também experiência para aquele que a recebe, em potência avaliado como um futuro emissor, havendo uma processualidade de troca entre os sujeitos partícipes. O romance, em sentido oposto, acirra a cisão entre a esfera pública e a esfera privada. Sua forma geométrica é, metaforicamente, a de um grafo: dois vértices associados por meio de uma aresta. Se os vértices representam, de um lado, o isolamento daquele que escreve e, por outro, o indivíduo leitor igualmente isolado e solitário, a aresta é o próprio romance, que há um só e mesmo tempo os vincula e dissocia. Prenhe de intenções psicológicas, o



romance também nisso se distancia das narrativas que, em sua generalidade, admitem uma linguagem simples e direta, não fazendo do psiquismo o núcleo de um nó górdio a que se deva desatar.

*Dom Quixote* será para Benjamin o primeiro grande livro do gênero, dado como sumo exemplo da ausência de um caráter formador introduzido como pano de fundo da escrita. Herói do desaviso, triste figura da razão desencontrada, o Cavaleiro de Cervantes põe a descoberto o imaginário lançado contra um real que a sua “falta de sal na moleira” não rejeita enfrentamento. Devassando moinhos de vento na vez de gigantes, sobre a carne magra de um cavalo que não passa de um rocim, o engenhoso fidalgo, imagem de coragem e de generosidade, pode, no entanto, nada ou quase nada ensinar, pois sua errância e desventuras são “totalmente refratárias ao conselho” e, de todo, isentas da “menor centelha de sabedoria” (Idem, *ibidem*).

Se se pode extrair das peripécias de um Quixote elementos que condensem o saber, trata-se, certamente – à semelhança da teologia negativa de Maimônides – de uma “sabedoria negativa”: o leitor, verdadeiro Sancho Pança da estória, ao seguir o sonho diurno de um dos “mais nobres heróis da literatura” (Idem, *ibidem*), aprende apenas sobre os descaminhos que não deve empreender.

Se a consolidação da burguesia ocasiona o florescimento das condições que suscitam a realização do romance moderno, instaura mais tarde, entretanto, outro modo de comunicação que, conforme Benjamin (Idem, 202), é ainda mais ameaçador, não somente à forma das narrativas, mas ao próprio romance, impingindo-lhe uma crise. A informação jornalística é esta forma de comunicação contraposta ainda mais radicalmente à narrativa, pois desconsidera as dimensões da perspectiva de tempo e de espaço – isto é, das terras estranhas e distantes, bem como da anterioridade da tradição – que reservam àquela o estatuto legitimante da autoridade de seu saber.

Enquanto a ideia de espaço que predomina no interior das narrativas significa-se na remissão a terras longínquas no sentido dos saberes e fascínios que estas podem oferecer, o espaço que prepondera e determina o interior da informação é a geografia de superfície das páginas dos jornais: as notícias nelas contidas são desconexas entre si, obedecendo não ao ritmo natural da escrita daquele que as concebe, mas à necessidade de adequação a uma extensão pré-definida. Também a ideia de tempo sofre ali transformação. Se nas narrativas a temporalidade remetia ao “longe temporal da tradição”

(Idem, ibidem), na informação o tempo é o arremate da demora, ruptura da duração, entremostrando-se de tal sorte perecível como se oriundo dos relógios derretidos de Dalí.

A informação é um presente incontinuo desprovido da lembrança do futuro e da menção ao passado, apoiado na plausibilidade que opera interregnos no interior da capacidade humana de imaginar. Enquanto a narrativa “dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência” (Idem, p. 202-3), a informação, clara e concisa, deve – pelo bem do *admissível* como premissa – aspirar verificação imediata. Disto decorre que a informação jornalística exterioriza uma concepção de experiência que se deixa reduzir a *experimentum*, o que significa a afirmação de uma compreensão que identifica ciência e experiência de modo que esta última passe a ser regulada pelo ideal de certeza da primeira. Transformada em experimento, a experiência é medida, regulada e quantificada pelo sujeito que a usufrui, por sua vez limitado a sujeito do conhecimento. Por resultante, “tudo aquilo que é da ordem da incerteza e que porta em si a impureza e a ambiguidade, enfim, que não se submete à clareza das regras do método científico, deve ser menosprezado ou esquecido” (SILVA, 2011, 14). Diz-se, assim, que

Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio. Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações (BENJAMIN, 1994b, p. 203).

Como as folhas de um calendário arrancadas pela reposição ininterrupta dos dias, a informação esgota a si em sua auto exposição. Refratária à densidade do pensamento, vai de encontro à narrativa ao banir de seus domínios o elemento miraculoso por meio do estabelecimento de uma “linguagem padrão”. Reage, destarte, ao aspecto de amplitude que é próprio ao episódio narrado, onde, diferente daquela, “o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor”, que “é livre para interpretar a história como quiser” (idem, ibidem). A abertura proposta pelas narrativas guarda a sua capacidade de “suscitar o espanto e a reflexão” (Idem, 204). É o caso de Heródoto, tomado por Benjamin como o primeiro narrador grego, extraordinário exemplo da “escola” a qual Leskov teria certamente visitado:

No capítulo XIV do terceiro livro de suas *Histórias* encontramos um relato muito instrutivo. Seu tema é Psammenit. Quando o rei egípcio foi derrotado e reduzido ao cativo pelo rei persa Cambises, este resolveu humilhar seu cativo. Deu ordens para que Psammenit fosse posto na rua em que passaria o cortejo triunfal dos persas. Organizou esse cortejo de modo que o prisioneiro pudesse ver sua filha degradada à condição de criada [...]. Enquanto todos os egípcios se lamentavam com esse espetáculo, Psammenit ficou silencioso e imóvel, com os olhos no chão; e, quando logo em seguida viu seu filho, caminhando no cortejo para ser executado, continuou imóvel. Mas, quando viu um dos seus servidores, um velho miserável, na fila dos cativos, golpeou a cabeça com os punhos e mostrou os sinais mais profundos de desespero (Idem, p. 203-4).

Para Benjamin, este relato nos auxilia na compreensão do que seja a verdadeira narrativa, na medida em que conserva sua vivacidade à revelia da passagem do tempo. Assim como Montaigne aventurou-se na resposta à pergunta “por que o rei só se lamenta quando reconhece seu servidor?”, Benjamin o fez, e também nós podemos fazê-lo hoje. Nenhuma das prováveis interpretações que tenha este relato esgota às demais, de forma que seja possível dizer que a narrativa “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, 204). A informação – em completo desacordo com esta característica – deposita na fugacidade do novo e somente nela o seu valor por inteiro, acercando-se da brevidade da qual a narração quer escapar.

A brevidade atenta contra o ciclo de assimilação da narrativa, constituído por meio de quatro etapas: a narração propriamente dita, a absorção de seu conteúdo pela memória do ouvinte, a identificação deste conteúdo armazenado como experiência à sua própria experiência e, a disposição de, um dia, repassá-lo. Para Benjamin (Idem, 204-5), é no tédio que se verifica a base desta processualidade, pois “se o sono é o ponto mais alto da distensão física, o tédio é o ponto mais alto da distensão psíquica”, ou ainda: “O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta”. O que se representa nestas imagens é que contar e ouvir histórias requer a entrega ao ritmo no qual a história é contada, uma espécie de relaxamento no sentido de um voltar-se inteiramente a ela. Se esse ritmo possui um rosto, seus traços, conforme apontamos anteriormente, são aqueles das mais antigas formas de trabalho manual, cuja prerrogativa concentra-se na paciência da completa imersão do artífice.

É essa “paciência”, intimamente relacionada à atividade artesanal, que Benjamin chama de “tédio”. Tédio este que não deve ser entendido, de uma forma usual, como aborrecimento, incômodo ou chateação, mas imergência em um ritmo executado

em uma tonalidade de tempo que se mantém isenta de variações violentas. No trabalho manual forjava-se uma comunidade de ouvintes baseada neste modo de existência e que se fazia responsável pela conservação das histórias. Estes operadores mantinham-se relacionados pelo fluxo contínuo e compartilhado do ritmo lento de um fazer conformado à velocidade natural do corpo. O tédio, subproduto dessas relações, apresenta-se, assim, como o grau zero da arte de narrar, posto que enquanto “distensão” identifique-se como atmosfera propícia à constituição de uma abertura dos canais receptivos à presença da palavra, à consecução do estado biopsíquico em que é possível fixá-la profundamente.

Os “ninhos” habitados por este pássaro onírico são, porém – junto a seus locatários – progressivamente extintos da vida moderna, deslocados não por um sussurro ou pelo mínimo som de um graveto partido pelo descuido de um pé, mas pelo bramido furioso das grandes cidades, no qual se amontoam as vozes indiscerníveis de uma multidão mais que crescida. Se pensarmos como Leskov, para quem “a literatura não é [...] uma arte, mas um trabalho manual” (*apud* BENJAMIN, 1994b, 206), compreenderemos o impacto sofrido pela arte de narrar quando da passagem da atividade manual à técnica industrial.

Se antes, a palavra era mímese da forma artesanal de trabalho, preenchendo, junto ao movimento das mãos, a duração do tempo, hoje mimetiza a rapidez irrefreada da indústria: “Com efeito, o homem conseguiu abreviar até a narrativa. Assistimos em nossos dias ao nascimento da *short story*” (*idem, ibidem*, 206). Se antes, o homem era mímese da natureza, “imitando sua paciência”, conforme afirma Valéry, hoje é mímese da cidade e “não cultiva o que não pode ser abreviado” (*apud* BENJAMIN, 1994b, 206), de modo a ser suplantada a “lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas” (*idem, ibidem*). Plena desta incapacidade de superposição paulatina das camadas do vivido é a atualidade do estado de coisas que, sob a empobrecida regência lógica do princípio do efêmero, adequa-se a uma conotação que articula a temporalidade exclusivamente sob um aspecto quantitativo, conclamando o desuso da ideia de que “a pressa é inimiga da perfeição” – massivamente preterida em favor de outro dito: “tempo é dinheiro” informamos, em nossos dias, a moderna preleção, o áspero “provérbio de uma humanidade que perdeu a experiência” (AGAMBEN, 2008, 23).

O polo oposto à efemeridade congrega-se na concepção de eternidade. De acordo com Benjamin (1994b, 207), é na morte que esta ideia “tem sua fonte mais rica”. Ante a força imperativa do efêmero em meio às “transformações que correspondem ao desaparecimento da antítese tempo-eternidade na percepção cotidiana” (Gagnebin, 2009, 64), constata-se a face transfigurada da relação que estabelecemos com a morte, mais apropriadamente, da recusa dessa relação no transcurso do século XIX pela sociedade burguesa – para Benjamin, outro aspecto indissociável do declínio da experiência e do esgotamento da narração.

Se é verdade, como quer Valéry (*apud* BENJAMIN, 1994b, 207), que “o enfraquecimento nos espíritos da ideia de eternidade coincide com uma aversão cada vez maior ao trabalho prolongado”, podemos dizer que este embotamento da referência do eterno é também significativo na ordenação hodierna do acontecimento da morte. Benjamin depreende que, durante o século XIX, foi possível à sociedade burguesa, inconscientemente por meio da atividade de suas instituições higiênicas e sociais públicas e também privadas, tornar exequível uma medida que, não obstante a implicitude, fosse talvez sua intenção primordial: assegurar ao homem, este “cadáver adiado” – para pensar com Fernando Pessoa –, o desencontro do cadáver efetivo.

Expulsa do mundo dos vivos, a morte adere ao estatuto de um evento privado. Opondo-se ao caráter público do marco da finitude outrora resguardado e predominante, a moderna sociedade despede-se das “imagens da Idade Média, nas quais o leito de morte se transforma num trono em direção ao qual se precipita o povo, através das portas escancaradas” (*idem, ibidem*). A morte abandona o tempo: sua inscrição nos relógios – *Dubia omnibus, ultima multis* – é decisivamente apagada; a morte abandona também os espaços: reclusa aos sorvedouros idênticos dos sanatórios e hospitais. É assim que a travessia de sua vertigem nos é evitada, transmutada em silêncio monologante subutilizado enquanto experiência.

No contexto da teoria da narração benjaminiana, a relevância da atual hostilidade geral à presença do moribundo deve ser compreendida à luz do fato de que “é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível” (*idem, ibidem*). Isso significa que a palavra do moribundo, ante a iminência do fim, ostenta a forma da autoridade que reconhece sua existência como feixe de experiência e sabedoria a ser transmitido. Lembremos que no ensaio *Experiência*

e *pobreza*, é a parábola a respeito de uma mensagem transmitida por um moribundo que sustém, no início do texto, a imagem de uma autêntica experiência. Essa autoridade expressa na morte e que está, para Benjamin, na origem da narrativa, faz com que aquela se transforme em peça da tradição, e como tal, figure como “sanção de tudo o que o narrador pode contar” (Idem, 208). Até os “pobres-diabos” possuíam o regalo de um “último desejo”, de modo que sua palavra, já sibilina, fosse atentamente ouvida. O momento da morte, como ponto-limite da história natural, representa um desdobramento que – antes de seu vislumbre no contexto de uma perspectiva individual – teremos apenas sob a forma de acontecimento transmitido, aspecto no qual reside a autoridade do moribundo.

O conjunto de métodos que higieniza o evento da morte na modernidade expropria seu potencial narrativo, inviabilizando a possibilidade de sua recepção, na medida em que a destina ao isolamento, destituindo-a de seu caráter exemplar ao suprimir a relação entre moribundo e expectante e, portanto, o seu vir-a-ser enquanto experiência constituída e significativa. A palavra do moribundo não é, pois, salva do esquecimento, de modo que em nossos dias, a morte – como quis Manuel Bandeira – seja “morte absoluta”, morre-se “tão completamente” que o irônico estribilho da composição poética de Brecht – “apaguem os rastros” – realiza-se em escala universal.

O esgarçamento da interação baseada no intercâmbio de experiências, do qual a supressão do arrolamento com a morte é face, representa, para Benjamin, a inevitabilidade de um duplo desgaste: a perda da memória do indivíduo, bem como do sentido da história. Esta perda incide no centro do definhamento da arte da narração, uma vez que a relação estabelecida entre narrador e ouvinte baseia-se no interesse de conservação do que foi narrado, na possibilidade e acessibilidade da reprodução da narrativa, viabilizadas através da articulação, pela memória, do sentido da história apreendida. A memória é, assim, “a mais épica de todas as faculdades” (Idem, p. 210), posto que funda o registro da historiografia ao qual se vinculam as diversas formas épicas. Inscrita na base da epopeia, na cultura helênica Mnemosyne é mãe das musas das artes. Compreendida como reminiscência, ela “funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração” (Idem, 210-1).

De acordo com Benjamin, tanto a narrativa quanto o romance remontam à epopeia. No entanto, em seus desdobramentos históricos fundam-se sobre modos diferentes de manejo da memória. Pressupõe-se, assim, uma concepção da faculdade da

Doutoranda em Filosofia pela UFBA. Brasileira. Residente em Salvador – BA. E-mail:

[angelacalou@yahoo.com.br](mailto:angelacalou@yahoo.com.br).

memória enquanto monismo diferenciado: na dimensão da narrativa, a memória é reminiscência; na esfera do romance, ela é rememoração<sup>1</sup>. Isso significa, por um lado, que as narrativas dirigem-se a fatos difusos, podendo ser consideradas como articuladoras de uma “memória breve”, cuja característica é a “sóbria concisão que as salva da análise psicológica” (Idem, 204). Significa, por outro, que o romance profere uma “memória perpetuadora”, na medida em que sua atividade não se dirige a episódios generalizados, mas pauta-se no encaixe de um herói específico às voltas com sua peregrinação ou combate.

A generalidade das narrativas contrapõe-se à especificidade do romance, fato que a rigor sinaliza para a disparidade de referência que ambos tomam como ponto de partida. Se a narrativa tradicional evoca os conteúdos da experiência coletiva em uma comunidade unificada, o romance evoca os tópicos da experiência individual em uma sociedade fragmentada. É essa distinção que comporta a possibilidade de visualização das relações diferenciadas que travam com a faculdade da memória. Produto do contexto de uma comunidade de práticas e de sentido, a experiência que a narração traz a lume pela memória não difere do presente experimentado, na medida em que permanece o vínculo de significação de valores estendido entre uma geração e outra. O romance, em direção oposta, engendra-se no interior de um processo progressivo de desagregação da experiência coletiva, de esfacelamento da tradição e do horizonte comum significante. Busca rememorar o que já não é dado, por meio de uma faculdade também já submetida à amnésia oriunda da fragmentação, tornando-se, assim, um imenso território no qual se busca o “sentido da vida”. Esta seria, com efeito, uma das “duas palavras de ordem que distinguem entre si o romance e a narrativa” (Idem, 212): em um caso “o sentido da vida”, em outro “a moral da história”, responsáveis, respectivamente, pelo caráter cerrado do primeiro e da perspectiva de abertura da segunda:

Numa narrativa a pergunta – e o que aconteceu depois? – é plenamente justificada. O romance, ao contrário, não pode dar um único passo além daquele

---

<sup>1</sup> Benjamin (1994b, p. 211) afirma que Mnemosyne “era para os gregos a musa da poesia épica”. De acordo com os estudiosos do helenismo, porém, Mnemosyne é mãe de todas as musas, dentre as quais se encontra Calíope, essa sim a musa característica da poesia épica. O trabalho à luz de traduções torna a compreensão do parágrafo 13 do ensaio *O Narrador* difícil, dado o impasse referente à tradução dos termos *Erinnerung* e *Eingedenken*. Enquanto Sérgio Paulo Rouanet os traduz, respectivamente, como “rememoração” e “reminiscência”, Jeanne Marie Gagnebin faz o exato contrário em relação ao conceito *Eingedenken*, traduzindo-o como “rememoração”, ao passo que para *Erinnerung* faz uso dos vocábulos “lembrança” e “lembrar”. Assumiremos aqui, a tradução proposta por Rouanet, embora pensemos que a rigor não haja em termos correlatos da língua portuguesa, uma distinção substancial que evidencie com clareza a oposição proposta por Benjamin.

Doutoranda em Filosofia pela UFBA. Brasileira. Residente em Salvador – BA. E-mail: [angelacalou@yahoo.com.br](mailto:angelacalou@yahoo.com.br).

limite em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra *fim*, convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida. (Idem, p. 2013).

As narrativas asseguram a onipresença do narrador no cenário da leitura. Até mesmo aquele que lê um poema, pode fazê-lo em voz alta, encontrando por vezes um ouvinte ocasional para quem declamá-lo. O leitor do romance, porém, é caracterizado por Benjamin como o mais solitário entre os leitores. Se o romance persegue o sentido de uma vida como o centro de sua movimentação, o leitor solitário alia-se a esta procura. Este sentido buscado enquanto perdido é revelado por meio da morte como desfecho: seja real, no seio da vida lembrada do protagonista; seja figurada, na morte do romance propriamente dito, isto é, em seu fim. O percurso diagramado pelo romancista absorve o leitor solitário como preenchimento provisório, matéria emprestada sobre a qual se debruçar a teia de produção caseira do pensamento. No processo da leitura, o leitor apropria-se do conteúdo romanesco ciosamente e, na medida em que o deflora, empenha-se em transformar o que é extrínseco, alheio, em traço íntimo, interior. Realiza, dessa forma, nas páginas do romance, a infinidade de mundos possíveis que a existência se nega a conceder-lhe. De modo que:

O romance não é significado por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino. O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro (Idem, p. 214).

A julgar pelo esvaziamento da experiência na modernidade, constatado por Benjamin em *O Narrador* a partir do desenvolvimento das forças produtivas capitalistas, poderíamos dizer – embora ele mesmo não o faça – que o dia 16 de junho de 1904 vivido por Leopold Bloom, o anti-herói de James Joyce em sua apresentação da degradação e da exaltação que enlaçam a vida social de uma cidade, caberia em uma única e miserável página. O cotidiano descrito em *Ulisses* é isento de expressividade, sem grande valor e inegavelmente equivalente a outro qualquer. As mais de oitocentas páginas que constituem seu retrato depositam a genialidade não na vivência anódina de Bloom, mas no que se topa por trás do livro: a *Odisseia* de Homero como elemento de orientação interna dos capítulos; e, a gigantesca originalidade do autor irlandês, evidenciada em um virtuosismo linguístico-experimental. As vinte e quatro horas nas quais o leitor solitário perseguirá o sentido da vida de Bloom, são enriquecidas pela acuidade de Joyce, não sendo o caso, categoricamente, de que o fossem em si mesmas.



É assim que a épica moderna é possível apenas enquanto paródia da épica antiga. A *Odisseia*, ao deter-se em feitos grandiosos, mais que as aventuras de Odisseu – “herói de mil estratégias que tanto vagueou, depois de ter destruído a acrópole sagrada de Troia, que viu cidades e conheceu costumes de tantos homens e que no mar padeceu mil tormentos, quando lutava pela vida e pelo regresso dos seus companheiros” (HOMERO, 1969, 28) –, narra o universo grego.

O mito, como imagética da experiência social desse povo, está por trás do Ulisses homérico. Protegido por Palas Atena, retira do decênio em retorno à Ítaca a matéria de sua vasta sabedoria. Esta ser partilhada com Penélope, ao fim da longa jornada. O Ulisses moderno – Leopold Bloom – retorna silencioso a casa. Salvo a ordem de que no dia seguinte é a vez da esposa fazer o café, nada tem a transmitir à sua antipenélope Molly – aquela que já não pode esperar. Nada tem a transmitir-lhe como experiência, pois o que há de contar se regressa com pouco menos do aquilo com que saiu? Se assoma mais desventuras inenarráveis que aventuras das quais poderia extrair elementos edificantes? É apenas no acúmulo desses elementos exemplares que se define o narrador como aquele que, por excelência, “figura entre os mestres e os sábios”, sendo capaz de elaborar conselhos na medida em que “pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia)” (BENJAMIN, 1994b, 221), perpetrando a associação de suas palavras àquelas encontradas na tradição.

## V

Na atribulada vida contemporânea esta associação é diluída ante as prerrogativas da vivência temporal fragmentada e descontínua da era da indústria. Segundo Katia Muricy (2009, 203): “Esta temporalidade rompe com a memória [...], que está vinculada a um tempo artesanal ou orgânico [...]”.

Conforme Jeanne Marie Gagnebin (1994, 11): “o depauperamento da arte de contar parte, portanto, do declínio de uma tradição e de uma memória coletiva, ligada a um trabalho e um tempo partilhados, em um mesmo universo de prática e de linguagem”. Em *O Narrador* verifica-se, em suma, que esta perda não se define como evento inesperado, abruptado, mas como peça oriunda de um lento processo situado na extensão do florescimento e consolidação da moderna sociedade industrializada.

Doutoranda em Filosofia pela UFBA. Brasileira. Residente em Salvador – BA. E-mail: [angelacalou@yahoo.com.br](mailto:angelacalou@yahoo.com.br).

O significado deste processo plasma-se no “divórcio entre os interesses interiores do homem e os de sua vida coletiva” (MURICY, 2004, 202) e, portanto, o indicativo de que a cultura não mais referenda a tradição. Diante da compreensão de que a faculdade de narrar é um produto histórico que se modifica paralelamente às metamorfoses operadas no interior da faculdade perceptiva humana, Benjamin assoma os elementos que constituem a base de sua análise da modernidade. O diagnóstico aferido formula-se, portanto, na constatação do fenômeno de uma mudança profunda na estrutura da experiência e da percepção estética ante o advento do capitalismo e da revolução da técnica.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte, MG: Ed. da UFMG, 2005.

BENJAMIN, W. Experiência e Pobreza. In\_\_\_: **Magia e técnica, arte e política**. 7ª ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo – SP, 1994a.

\_\_\_\_\_. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In\_\_\_: **Magia e técnica, arte e política**. 7ª ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo, SP: Brasiliense, 1994b.

LESKOV, N. **Apenas um retrato de mulher**. Tradução de Otto Schneider. São Paulo, SP: Edições Melhoramento, 197?.

**Lady Macbeth do distrito de Mzensk**. Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo, SP: Ed. 34, 2009.

CERVANTES, M. **Don Quijote de La Mancha**. Madrid, Espanha: Alba Libros, 2009.

GAGNEBIN, J. Walter Benjamin ou a história aberta. In\_\_\_: **Magia e técnica, arte e política**. 7ª ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo, SP: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2009.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo, SP: Ediouro, 2009.

JOYCE, J. **Ulisses**. Tradução de Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro, RJ: Objetiva, 2005.

MURICY, K. **Alegorias da dialética. Imagem e pensamento em Walter Benjamin.** Rio de Janeiro, RJ: Nau, 2009.

SILVA, F. **Descartes: a metafísica da modernidade.** 2ª ed. São Paulo, SP: Moderna, 2005.