**Capítulo 1*. Erfahrung* e Destruição: Sobre o diagnóstico de pobreza da experiência**

1.1. A Máscara dos Adultos

A reflexão sobre a experiência (*Erfahrung*) em Benjamin atravessa toda a obra do autor, desde os seus primeiros escritos, no início da década de 1910, até o seu último texto publicado: *Sobre o Conceito de História,* de 1940. A experiência, todavia, não é epistemologicamente definida pelo autor, como se ela fosse um conceito acabado e fechado, mas antes é um entendimento que vai ganhando corpo e se ampliando no decorrer do trabalho de Benjamin, ao ponto de se tornar uma formulação central do autor, na medida em que se configura como um fio condutor de suas reflexões estéticas, históricas e sobre a linguagem.

O termo aparece, pela primeira vez, no ensaio de Benjamin intitulado *Erfahrung,* de 1913[[1]](#footnote-1), quando o autor, com então 21 anos, ainda cursava o primeiro ano de faculdade. Neste texto, a experiência é entendida como modificações do caráter dos indivíduos no decorrer dos anos (da juventude a vida adulta). Nesta acepção do termo, todavia, a experiência foi tomada apenas do ponto de vista individual, sem compreender, ainda, a dimensão coletiva que a caracterizará nos textos mais maduros do autor (Pereira, 2009, p. 14). No entanto, não é por isso que o texto aludido não tenha validade. Embora o ensaio ainda não apresente um entendimento mais concreto sobre a *Erfahrung*, ele antecipa reflexões que estarão presentes nos textos da década de 1930 e que embasarão a crítica de Benjamin à modernidade.

Em *Erfahrung* ([1913] 2005)*,* Benjamin escreve, sob um tom bastante irônico, sobre a suposta experiência dos adultos, emoldurada por um autoridade de quem viveu muito tempo e que, portanto, “sabe mais da vida” do que os jovens. Sob essa pretensa experiência os adultos, criticados por Benjamin, recorrem aos anos vividos para mostrar que são mais sábios que os jovens, considerados por eles como inexpressíveis. Benjamin, todavia, questiona essa experiência dos adultos, que definem o que foi vivido pelos jovens como uma “embriaguez infantil que precede a longa sobriedade da vida séria” ([1913] 2005, p. 21). Segundo Benjamin, no entanto, a experiência desses adultos, na verdade, não passa de ilusão, já que o que eles experimentaram foi a falta de sentido da vida (Idem, Ibidem, p. 22). Ao caracterizar, assim, o individuo adulto como um filisteu, cuja experiência é carente de espírito e sentido, Benjamin descreve a experiência destes indivíduos como “cinzenta e prepotente, [que] aconselha o jovem a zombar de si mesmo. Sobretudo porque ‘vivenciar’ sem o espírito é confortável, embora funesto” ([1913] 2005, p. 23). Segundo Muricy: “o termo filisteu designa, (...) um ‘indivíduo de mentalidade estreita’, de pouca fé e demasiadamente ávido por ‘novas experiências’. Essas ‘novas experiências’ são, contudo, inexpressivas, impenetráveis e sempre iguais” (Muricy apud Pereira, 2009, p. 245). Em 1913, Benjamin adverte, ainda, que os jovens, ao contrário do que pensam os adultos, são os únicos a possuírem uma *experiência verdadeira,* dado que suas experiências são condensadas de conteúdo e de reflexão, diferente da adquirida pelo filisteu, que de acordo com o autor, não tem sentido algum.

Se prestarmos atenção, a crítica à experiência dos adultos, que Benjamin desenvolve no texto de 1913, é, na verdade, uma crítica à conduta da vida adulta, que corresponde, por sua vez, a um comportamento, *próprio de uma determinada sociedade.* Por trás do julgamento da autoridade dos adultos sobre os jovens, existe uma sociedade que modela as atitudes destes adultos e que tem tão pouco sentido quanto aquilo que foi vivenciado pelos mais velhos. Este adulto, pois, não é um indivíduo isolado de seu contexto histórico, ele é o filisteu (o adulto interessado apenas pelo material), cuja conduta se orienta pela a da sociedade na qual ele está inserido, guiada pelo progresso técnico e material e responsável por “um desenvolvimento da história que em civilizado não haveria de resultar” (Pereira, 2009, p. 244). Embora, portanto, o texto de 1913 careça da densidade da concepção sobre a experiência, desenvolvida pelo autor nos anos procedentes, o ensaio, escrito um ano antes da primeira guerra mundial, começa a dar sinais dos problemas que o autor só desenvolve depois da experiência da primeira grande guerra, quando Benjamin adverte categoricamente sobre o resultado desastroso do desenvolvimento técnico.

Por volta da década de 1930, todavia, Benjamin retoma o debate sobre a experiência a partir de uma nova problemática: a destruição do passado devido à morte da experiência histórica. Nesta nova fase do estudo sobre a experiência, Benjamin desenvolve o diagnóstico supracitado, no qual a verdadeira experiência, a *Erfahrung,* se esfacela na sociedade moderna e é substituída, gradualmente, por uma experiência falsa, a *Erlebnis¸* ou *experiência vivida[[2]](#footnote-2),* característica do indivíduo *solitário* (Gagnebin, 1987, p. 9). Esta substituição da *Erfahrung* pela *Erlebnis[[3]](#footnote-3),* acontecimento constitutivo da modernidade,é resultado da incapacidade do sujeito de vincular a sua experiência pessoal às experiências individuais e coletivas. Aqui, o entendimento sobre a experiência adquire uma dimensão carente no texto de 1913, a coletiva, que não apenas amplia o entendimento sobre a experiência, como lhe oferece outro sentido. A legitimidade da verdadeira experiência passa a ser pautada por esta dimensão, que é emoldurada pela tradição. A *Erfahrung* na obra de Benjamin é caracterizada, a partir dos escritos da década de 1930, como um discurso vivo, que é compartilhado por uma coletividade e pode ser retomado e transformado de geração a geração. Para Gagnebin a experiência em Benjamin: “se inscreve numa temporalidade comum a várias gerações - ela se supõe, portanto, uma tradição compartilhada e retomada na continuidade de uma palavra transmitida de pai para filho” (Gagnebin, 1999, p. 66). É por meio dessa continuidade e temporalidade que a experiência adensa sua autoridade (Idem, Ibidem). E esse é um entendimento chave para compreender experiência nos escritos de Benjamin. Percebemos autoridade quando o indivíduo retira da sua experiência – ou da experiência do outro – o que ele narra, e o ouvinte incorpora o que foi narrado como ensinamento de vida. No seu ensaio *Sobre Alguns Temas em Baudelaire* (1939)Benjamin define que a experiência “pertence à ordem da tradição, tanto na vida coletiva como na vida privada. Ela se constitui menos em dados isolados, rigorosamente fixados pela memória, que em dados acumulados, quase sempre inconscientes, que nela se concentram” (Benjamin, [1939] 2000, p. 34).

A autoridade abordada a partir de 1933, contudo, é diferente da refletida em 1913 por dois motivos: a) a partir da década de 1930 a autoridade é emoldurada pelo conhecimento coletivo se diferenciando, dessa forma, da autoridade individual do filisteu do artigo *Erfahrung*; e b) a autoridade individual dos adultos era baseada em uma experiência enganosa do filisteu desprovida de conteúdo e espírito, enquanto que aqui, a experiência se relaciona indissociavelmente com a tradição: os velhos, os viajantes e os moribundos são aureolados por uma autoridade que vem de longe (Idem, Ibidem, *passim*).

A nova problemática referida não se trata apenas de uma reflexão estética e de mudanças da produção e compreensão artística, as análises da morte da narração e do narrador tradicional (*O Narrador*, 1936), ou da atrofia da aura na obra de arte (*A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, 1936), ou ainda do empobrecimento das condições de acolhimento das poesias líricas (*Sobre Alguns Temas em Baudelaire*, 1939), tratam, sobretudo, de uma reflexão sobre a modernidade, e demonstram como as mudanças estéticas são indissociáveis das transformações sociais, econômicas e culturais. A obra do autor é um discurso filosófico *sobre* e *da* modernidade sob a forma de uma filosofia do *tempo* histórico (Benjamin, A. e Osborne, P.: 1997, p. 13. Grifos meu). A teoria de Benjamin sobre a experiência se encadeia com sua filosofia histórica, devido ao seu interesse pelo tempo (Idem, Ibidem) e pela sua crítica radical ao progresso (Lowy, 1990, p. 192), crítica que dava seu primeiro sinal no texto de 1913.

Na medida em que venho me debruçando sobre o diagnóstico benjaminiano do esfacelamento da experiência (*Erfahrung*) na sociedade moderna, se torna cada vez mais evidente, que essa problemática é uma das questões centrais na obra de Benjamin, dado que ela se configura como um cenário no qual convergem muitas de suas reflexões. Embora a questão aqui tratada se destaque nos textos *Experiência e Pobreza* (1933), *O Narrador* (1936) e *Sobre Alguns Temas em Baudelaire* (1939), ela está fragmentada em quase toda a obra do autor e é retomada com frequência. Além dos textos mencionados, o estudo sobre a aura (1935) e a filosofia da história do autor (1940) são indissociáveis da compreensão da experiência em Benjamin. Diante disso, cabe investigar profundamente o diagnóstico de tempo benjaminiano. Além de ser uma reflexão significativa sobre a modernidade, essa análise será importante quando, nos próximos capítulos, repensarei a questão da experiência para refletir sobre a cultura popular brasileira. Por enquanto, neste capítulo, a fim de dar conta da investigação aludida irei analisar como se coloca esta problemática nos textos citados. Antes disso, porém, caberia realizar uma discussão mais minuciosa a respeito dos diferentes tratamentos dados por Benjamin ao conceito de experiência em textos como *Experiência e Pobreza* (1933)e *O Narrador* (1936), já que esses são os dois textos que inauguram a nova problemática da experiência abordada por Benjamin.

1.2. Do Narrador Tradicional à Pobreza da Experiência: o desaparecimento da *erfahrung* e a intensificação da *erlebnis*

*Experiência e Pobreza* (1933) e *O Narrador* (1936) são talvez os textos mais importantes[[4]](#footnote-4) no que diz respeito às reflexões sobre a experiência. Isoladamente, não são suficientes para compreender mais precisamente esse conceito benjaminiano, mas uma análise mais cuidadosa dos dois textos referidos se faz importante devido ao fato de eles possuírem de um lado, semelhanças na constatação do diagnóstico de esfacelamento da experiência e, do outro, diferenças no tratamento dado por Benjamin ao conceito de experiência. Ambos os textos apresentam o mesmo diagnóstico: “as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que desapareçam de todo” (Benjamin, [1936] 1994, p. 198). Essa constatação foi demonstrada por Benjamin, pela primeira vez, no texto *Experiência e Pobreza* por meio do silêncio dos combatentes na volta do campo de batalha (Em *O Narrador* essa citação será retomada):

Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres de experiências comunicáveis, e não mais ricos. Porque nunca houve experiência mais radicalmente desmoralizada que a experiência estratégica pela guerra das trincheiras, a experiência econômica pela inflação. A experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes. Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente de tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano”. (Benjamin, [1933] 1994, p. 114-115)

Todavia, embora a Primeira Guerra Mundial seja um exemplo extremo do declínio da *Erfahrung*, como podemos confirmar na citação supracitada, pois nela as energias da tecnologia foram colocadas a serviço da destruição em escala até então sem precedentes, o declínio da experiência é histórico: tal perda não sucedeu abruptamente por causa da guerra. O empobrecimento da experiência se deu com o surgimento da burguesia e das sociedades industrializadas. A Primeira Guerra Mundial deixou, então, manifesto (o que a Segunda evidenciaria de uma forma ainda mais cruel), um processo que se deu concomitantemente com o desenvolvimento secular das forças produtivas e que continua a existir até hoje: a destruição do passado. Esse marco, a guerra, é significativo para a atrofia da experiência por dois motivos: a) com ela houve um crescimento intensificado da técnica (que desde o início da formação da sociedade burguesa tem sido responsável pela degradação da experiência) dado que a guerra mundial revela “a sujeição do sujeito às forças impessoais e toda poderosas da técnica, que só fez crescer e transformar cada vez mais nossas vidas de maneira tão total e tão rápida que não conseguimos assimilar essas mudanças pela palavra” (Gagnebin, 1999, p. 58); e b) o esquecimento passa a ser um dado significativo na contemporaneidade, a destruição do passado atinge o seu cume com a guerra, pois, o sofrimento que esse acontecimento revelou “não pode ser simplesmente contado” (Idem, Ibidem, p. 63).

Esse diagnóstico comum em ambos os textos revela que é “como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia inalienável: a faculdade de intercambiar experiências” (Benjamin, [1936] 1994, p. 198). Em *Experiência e Pobreza*, isso se evidencia quando Benjamin explana sobre a parábola do pai que no leito de morte conta a seus filhos que existe um tesouro enterrado em seus vinhedos. Na parábola, os filhos, após a morte do pai, vão até os vinhedos e cavam à procura do tesouro mencionado pelo pai. Porém, não encontram nada. Quando o outono se aproxima, no entanto, a vinhas produzem mais do que nas outras regiões, e, então, os filhos percebem o que o pai quis lhes dizer: “a felicidade não está no ouro, mas no trabalho” (Benjamin, [1933] 1994, p. 114). Após relatar essa parábola, todavia, Benjamin argumenta que a experiência não é mais possível: “quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração?” (Idem, Ibidem). Em *O Narrador*, esse problema aparece quando Benjamin afirma que “o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo distante, e que se distancia ainda mais” (Benjamin, [1936] 1994, p. 197), isso porque “a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente” (Idem, Ibidem).

Para Gagnebin (1987, p. 10-11), esse diagnóstico comum nos dois textos, ocorre por três motivos: a) pelo empobrecimento do dom de ouvir - “a experiência transmitida pelo relato deve ser comum ao narrador e ao ouvinte: uma comunidade de vida e de discurso que o rápido desenvolvimento do capitalismo, da técnica, sobretudo, destruiu”; b) Devido à atrofia da comunidade artesanal – “esse caráter de comunidade de vida e palavra apoia-se ele próprio na organização pré-capitalista do trabalho, em especial na atividade artesanal”; e c) pelo empobrecimento da dimensão prática, se não é mais possível comunicar experiência, não é mais possível, também, dar conselhos.

A partir desse diagnóstico, no entanto, o autor difere nos tratamentos dados a esse fenômeno nos dois textos. Na introdução do livro *A Filosofia de Walter Benjamin*, A. Benjamin e P. Osborne afirmam que coube um papel central na obra de Walter Benjamin à ideia de destruição “como condição de possibilidade de experiência (*Erfahrung*) no sentido forte, filosófico, de uma verdadeira experiência” (1997, p. 12). Segundo esses autores, “para Benjamin, ‘destruição’ sempre significou a destruição de alguma forma *falsa* ou *enganosa* de experiência como condição produtiva para a construção de uma nova relação com o objeto” (Idem, Ibidem). Essa é uma chave interessante para ler a obra de Benjamin e será importante para compreender o tratamento dado por Benjamin à experiência no texto de 1933*.*

A visão de Benjamin sobre a história esboçada nas *Teses* é a de catástrofe “que acumula ruínas sobre ruínas e os dispersa em nossos pés” (Benjamin, [1940] 1994, p.226). Essa história é a dos vencedores, da barbárie e da destruição (negativa). Diante disso, no texto *Experiência e Pobreza*, ao constatar o empobrecimento da *Erfarung* na sociedade moderna em detrimento de um novo tipo de experiência, a *Erlebnis*, ou mais precisamente, ao perceber que a experiência verdadeira foi destruída e foi substituída por uma experiência falsa e enganosa, Benjamin afirma o nascimento de uma nova barbárie, a positiva. Essa barbárie surge em contraponto à barbárie negativa dos vencedores. Com a primeira, Benjamin invoca uma destruição positiva aos “objetos” que surgiram a partir da destruição negativa da história: ele argumenta que é necessário destruir a *Erlebnis* que surgiu no lugar da *Erfahrung* destruída. A barbárie proposta por Benjamin é apoiada pela “estirpe de construtores” ([1933] 1994, p. 116), são indivíduos que, em qualquer tempo, são capazes de, por meio do *gesto destrutivo*, construir algo novo. Esses construtores criam a partir de uma *tábula rasa* novos espaços desvinculados ao patrimônio cultural - que torna-se, com o declínio da experiência, um fardo morto. A barbárie positiva, segundo Benjamin, “impele a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco” (Idem, Ibidem). O autor afirma que sempre existiram, entre os grandes criadores, homens que operam a partir de uma tábula rasa, “queriam uma prancheta: foram construtores” (Idem, Ibidem). Baudelaire, Brecht e os surrealistas são exemplos dessa estripe de construtores, para Benjamin. A barbárie positiva é a tarefa da atualidade, pois o que Benjamin chama, segundo Muricy (1999, p. 185) de “conceito novo e positivo de barbárie” presume, “por um lado, como impulso para a ruptura com o passado cultural, ‘uma desilusão total com o século’, [mas] supõe também, por outro, uma ‘total fidelidade a esse século’, um compromisso definitivo do homem moderno com a sua precária atualidade” (Idem, Ibidem).

O caráter destrutivo da estirpe de construtores “nada tem de um caráter no sentido psicológico. O caráter é antes um de seus alvos” (Wohlfarth, 1997, p. 168). O objetivo do gesto destrutivo é de criar *espaços livres*. Por isso Benjamin cita Brecht em seu poema “Apague os Rastros”[[5]](#footnote-5) para afirmar que a função da barbárie positiva é a de eliminar os vestígios da sociedade burguesa e criar espaços *verdadeiramente novos*. Verdadeiramente novos porque Irving Wohlfarth demonstra que o capitalismo burguês foi o primeiro “a ser motivado pela necessidade de criar espaço livre” (Idem, Ibidem), mas ele ocupou os espaços aludidos e criou “um mundo imperialista ‘a sua própria semelhança’ (Marx)” (Idem, Ibidem, p. 181). Diante disso, na barbárie positiva exaltada por Walter Benjamin:

A relação do destruidor com a ordem existente fica, portanto,**invertida***.* Agora é *ele* [destruidor] que a chama [ordem] a prestar contas, como se *ele* representasse o juízo final. Nenhum padrão positivo (‘que a vida merece ser vivida’) é invocado, somente o negativo (‘destruição do que merece ser destruído’). Mas não *meramente* negativo. A destruição não toma um valor novo, positivo (...) A eterna objeção de que o destrutivo não tem quaisquer ideias construtivas sobre o que ‘pôr no lugar’, é esvaziada desde o início. O caráter destrutivo abre espaço, contudo, como lugar-tenente de um poder ausente. (Idem, Ibidem, p. 171-172. Grifos do autor, negrito meu)

O caráter destrutivo da barbárie positiva é o contrário da barbárie negativa que Benjamin atribui à burguesia. Essa barbárie negativa é a reação da burguesia à pobreza da experiência. Interpretando Benjamin, Gagnebin (1999, p. 59) demonstra que a burguesia, ao perder as referências coletivas devido à falta de capacidade de intercambiar experiências e para neutralizar a frieza e o anonimato sociais instituídos pela organização capitalista do trabalho, passa por um duplo processo de interiorização. A primeira, a psicológica, reflete a segunda, a espacial, e a arquitetura passa a valorizar o *interior*. Na primeira interiorização a história individual vai tomando o espaço da história comum. A autora afirma que a segunda interiorização, que faz a arquitetura privilegiar o interior, acontece porque a burguesia, despossuída de uma vida comum e coletiva, tenta quase que de forma desesperada, deixar sua marca. Benjamin afirma que essa reação burguesa é típica de um homem “cujos vestígios sobre a terra estavam sendo abolidos” ([1933] 1994, p. 118), então, esses indivíduos, espalham seus vestígios no interior de suas habitações. O autor imagina que ao entrar em um quarto burguês talvez a impressão mais forte que brote se traduza na frase “não tens nada a fazer aqui” (Idem, Ibidem, p. 117). E não tem nada para fazer naquele lugar porque não há mais espaço nele, os vestígios estão por toda parte, eles são “os bibelôs sobre as prateleiras, as franjas ao pé das poltronas, as cortinas transparentes atrás das janelas, o guarda-fogo diante a lareira” (Idem, Ibidem).

No ensaio *A Paris, Capital do Século XIX* (1935), Benjamin retoma a falar do *interior* burguês afirmando que para o homem privado moderno, o “interior da residência representa o seu universo” (Idem, [1935] 1991, p. 36). O autor se refere a essa residência como o *estojo* do indivíduo burguês. No *interior* dessas residências os rastros são acentuados: para esses sujeitos, “habitar significa deixar rastros” (Idem, Ibidem), por isso na barbárie positiva Benjamin evoca a destruição dos rastros. Nos estojos, os sujeitos modernos colocam todos os seus pertences, “preservando, assim, os seus vestígios, como a natureza preserva no granito *uma fauna extinta”* (Idem, Ibidem, p. 43-44. Grifo meu). Essa atitude, segundo o autor, é determinada pelo hábito. No salão burguês, “o ‘interior’[[6]](#footnote-6) obriga o habitante a adquirir o máximo possível de hábitos, que se ajustam melhor a esse interior que a ele próprio” (Benjamin, [1933] 1994, p. 118).

Em oposição aos “rastros” deixados pela burguesia, o que chamarei aqui de “cultura do veludo” - já que, segundo Benjamin, o veludo é o material preferido dos burgueses, porque é um tecido que “guarda todo o contato” (Idem, [1935] 1991, p. 43) - e a nova sensibilidade ligada à vivência (*Erlebnis*), Benjamin, ao anunciar a *nova barbárie* (positiva), anuncia, também, seus mensageiros: “a ‘*cultura de vidro’* dos romances de Paul Scheebart” (Muricy. 1999, p. 185. Grifo da autora). O autor argumenta que Scheebart atribui uma grande importância à tarefa de hospedar seus personagens “em acomodações adequadas à sua condição social, em casa de vidro”. O autor argumenta que não é por acaso que o vidro “é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas do vidro não tem aura. O vidro é em geral o inimigo do mistério. É também o inimigo da propriedade” (Benjamin, [1933] 1994, p. 117). Compreendendo a cultura de vidro, podemos entender porque “Apague os Rastros” de Brecht fora escolhido por Benjamin para anunciar o caráter destrutivo e a barbárie positiva. No caráter destrutivo, o construtor da cultura do vidro elege o homem-estojo [da cultura de veludo] como “seu adversário” (Muricy, 1999, p. 188).

A partir da análise de *Experiência e Pobreza*, podemos confirmar como a destruição é uma chave importante para compreender esse texto, já que: “crucial para todos esses casos de destruição é a compreensão que Benjamin tem da temporalidade do presente como o momento da destruição” (A. Benjamin e P. Osborne, 1997, p. 13). Todavia, como Benjamin apresenta um novo tipo de destruição, a positiva, que afirma ser “o caráter destrutivo a consciência do homem histórico” (W. Benjamin apud A. Benjamin e P. Osborne, 1997, p. 12), percebemos uma espécie de otimismo em Benjamin ao exaltar a pobreza da experiência. O esfacelamento da *Erfahrung,* embora tenha um lado desumano, pois é o fim da história, da memória e da tradição, tem também, um lado libertador, pois com a sociedade burguesa pôde-se perceber que o nosso patrimônio cultural não tem valor algum já que a nossa experiência não é mais capaz de vinculá-lo a nós (Benjamin, [1933] 1994, p. 115).

Segundo o autor (Idem, Ibidem), a “horrível mixórdia de estilos” (a barbárie negativa do indivíduo burguês) e “as concepções do mundo do século passado; mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente” (a guerra mundial e a ascensão do fascismo) “que hoje em dia é uma prova de nossa honradez confessar nossa pobreza”.

Em *O Narrador*, Benjamim novamente confirma a nova sensibilidade (ligada à *Erlebnis)* que se intensifica na sociedade moderna com o empobrecimento da *Erfahrung:* com o desaparecimento das narrações a nova sensibilidade será ativada com o surgimento do romance. Porém, em *O Narrador,* escrito de forma mais melancólica,não se percebe a visão otimista que Benjamin exalta em *Experiência e Pobreza,* quando este anuncia o surgimento de uma nova barbárie, a positiva. No texto de 1936, Benjamin assume um tom mais nostálgico, “tom comum, aliás, à maioria dos teóricos do desencantamento do mundo, quando evoca as ‘comunidades’ de outrora, nas quais memória, palavras e práticas eram compartilhadas por todos” (Gagnebin, 1999, p. 56). Em *O Narrador*, Benjamin afirma a “continuidade e temporalidade das sociedades ‘artesanais’” (Gagnebin, 1999, p. 57), em oposição “ao tempo deslocado e entrecortado do capitalismo moderno” (Idem, Ibidem).

O autor estabelece, então, uma tipologia para entendermos melhor a figura do narrador, apresentado como aquele que narra tomando como base a experiência individual e coletiva. Essa compreensão só é possível se tivermos em mente dois grupos: “aqueles que viajam e têm muito o que contar” e “aqueles que sempre residiram em suas terras e conhecem suas tradições e histórias”. Os representantes arcaicos desses dois grupos seriam, respectivamente, os comerciantes/marinheiros e os camponeses sedentários. Esses dois tipos fundamentais produziriam as primeiras famílias de narradores e são imprescindíveis para entender a extensão real do reino narrativo. Na Idade Média, o sistema corporativo contribui para essa extensão, pois uniram-se os dois saberes, o do aprendiz – ou migrante, que trazia conhecimentos das viagens, e o mestre – ou trabalhador sedentário -, com o saber do passado e da tradição.

A relação entre o narrador e o ouvinte é estabelecida pelo interesse de preservar aquilo que foi narrado. As histórias dos narradores tradicionais são escutadas e seguidas e não apenas ouvidas e lidas. Elas servem para toda uma coletividade. Criam um lugar comum. O senso prático é uma característica significativa em todos os narradores natos, isso porque as narrativas tem sempre uma função utilitária, que pode “consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida” (Benjamin, [1936] 1994, p. 200). De qualquer maneira, para Benjamin “o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (Idem, Ibidem). No entanto, para o autor, dar conselhos não é mais comum na sociedade porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis: “o conselho tratado na substância viva da experiência tem um nome: sabedoria. A arte de narrar está definhando porque a sabedoria – lado épico da verdade – está em extinção” (Idem, Ibidem, p. 200-201). Com o desenvolvimento das forças produtivas, a narração vai perdendo os seus ouvintes e o narrador vai perdendo a capacidade de contar: “o primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno” (Gagnebin, 1999, p. 201). O nascimento do romance “escreve Benjamin, é o ‘*indivíduo isolado*’- e ele se endereça à solidão do leitor que solitariamente o lerá” (Muricy, 1999, p. 188). O tempo, no romance, “é um tempo fragmentado e descontínuo que corresponde à experiência temporal da era industrial” (Idem, Ibidem).

A nova sensibilidade que identificamos em *Experiência e Pobreza*, relacionada à *Erlebnis,* que faz o homem-estojo se refugiar no *interior* de sua residência e o torna um homem isolado e privado, está relacionada, em *O Narrador,* ao leitor de romance. O homem-estojo é solitário: “[ele] se apodera ciosamente da matéria de sua leitura. Quer transformar em coisa sua, devorá-la, de certo modo” (Benjamin, [1936] 1994, p. 213). Para Benjamin, o romance é “pura interioridade, não conhece dimensão exterior, e constitui, assim, o polo antagônico da postura épica pura, a narração” ([1930] 1986, p. 126). A natureza da narração se distingue da que caracteriza o romance. A distinção aludida acontece, porque o romance se diferencia de todas as outras formas de prosa: contos de fada, lendas e mesmo novelas, porque “ele nem procede da tradição oral e nem a alimenta” (Benjamin, [1936] 1994, p. 202). Enquanto que o narrador retira da sua experiência aquilo que será narrado, o romancista “separou-se do povo e daquilo que este cultiva. A célula máter do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar de modo exemplar sobre seus desejos, porque ele próprio está perplexo, “incapacitado de aconselhar” (Idem, [1930] 1986, p. 126). O romancista é o “autentico mudo” (Idem, Ibidem).

Segundo Benjamin, a musa das narrativas é a reminiscência, a memória, “que funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração” ([1936] 1994, p. 210). É por isso que o sujeito da narração, diferente do sujeito solitário do romance, é coletivo. O leitor de romance, desprovido de referência coletiva, busca isoladamente no romance a explicação para o sentido da vida: “enquanto a narrativa se caracterizava por sua abertura, o romance clássico, em sua necessidade de resolver a questão do significado da existência, visa à conclusão” (Gagnebin, 1987, p. 15).

Todavia, mesmo que o romance seja o primeiro indício do desaparecimento das narrativas - na sociedade burguesa, “da qual a imprensa, no alto capitalismo, é um dos instrumentos mais importantes – destacou-se uma forma de comunicação (...) que nunca havia influenciado decisivamente a forma épica” (Benjamin, [1936] 1994, p. 210), e é estranha até mesmo ao romance. Essa nova forma de comunicação, a informação, que é antiga em sua origem, se tornou ameaçadora com o desenvolvimento das forças produtivas. A informação, segundo Benjamin, mais do que o romance, foi a que contribuiu categoricamente para o fim das narrativas: “essa forma lapidar mostra claramente que o saber que vem de longe encontra hoje menos ouvintes que a informação sobre acontecimentos recentes” (Idem, Ibidem). O saber que vem de longe, que assume uma *autoridade* espacial e temporal – contida em terras estranhas ou na tradição – vem perdendo os ouvintes que se interessam cada vez mais pelas várias notícias que são contadas todas as manhãs nos jornais do mundo todo. A razão para isso, segundo Benjamin, “é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações” (Idem, Ibidem, p. 203). Como a narrativa torna-se escassa na sociedade moderna, o ouvinte não consegue mais vincular as experiências individuais às coletivas e, dessa forma, as histórias não são mais compreendidas se não forem explicadas. Por meio da forma épica “o leitor é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma *amplitude* que não existe na informação” (Idem, Ibidem, p. 204. Grifo meu). Com a consolidação da informação (forma industrial de comunicação), a verdade perde sua amplitude e se resume àquilo que esta relata.

A amplitude supramencionada é uma característica fundamental que distingue as narrativas da informação. Enquanto que a informação “só tem valor no momento em que é nova” (Benjamin, [1936] 1994, p. 204), a narrativa “não se entrega, ela conserva suas *forças* e depois de muito tempo é capaz de se desenvolver” (Idem, Ibidem). As narrativas são emolduradas por *forças germinativas* ausentes em qualquer outra forma de comunicação que não tem em seu substrato a experiência. Benjamin relata em *O Narrador* uma história de Heródoto, primeiro grande narrador conhecido de acordo com o autor, e que torna essa ideia mais compreensível. O relato é sobre Psammenit, rei egípcio que foi derrotado e preso no cativeiro pelo rei persa Cambises. O rei persa resolveu humilhar o rei Psammenit e fez um cortejo no qual este fora obrigado a ver sua filha desmoralizada na condição de criada. Todos os egípcios presentes lamentavam o espetáculo, mas o rei derrotado não disse uma palavra e abaixou a cabeça. Cambises não satisfeito fez o filho de Psammenit andar no cortejo a caminho da morte. O rei humilhado continuou imóvel. Todavia, quando Cambises fez com que um velho miserável caminhasse no cortejo, Psammenit “golpeou a cabeça com os punhos e mostrou os sinais do mais profundo desespero” (Benjamin, [1936] 1994, p. 203-204). Heródoto, narrador da história, não disse mais nada. Segundo Benjamin, essa é um exemplo de uma verdadeira narrativa, pois conserva as suas *forças germinativas* e é “capaz, depois de milênio, de suscitar espanto e reflexão” (Idem, Ibidem, p. 204):

Assim, Montaigner alude à história do rei egípcio e pergunta, porque ele só se lamenta quando reconhece o seu servidor? Sua resposta é que ele “já estava tão cheio de tristeza, que uma gota a mais bastaria para derrubar as comportas”. É a explicação de Montaigner. Mas poderíamos também dizer “O destino da família real não afeta o rei, porque é seu próprio destino”. Ou “muitas coisas que não nos afetam na vida nos afetam no palco, e para o rei o criado era apenas um ator”. Ou “as grandes dores são contidas, e só irrompem quando ocorre uma distensão. O espetáculo do servidor foi essa distensão”. (Idem, Ibidem)

A experiência coletiva, que é comum aos narradores, não o é nem para a informação e nem para o romance, que se dirigem ao sujeito solitário moderno. Nas narrações, essa experiência coletiva não representa nem um escândalo nem um impedimento até mesmo para o mais profundo choque da experiência individual, que é, segundo Benjamin, a morte (Idem, Ibidem, p. 205). A ideia de morte em *O Narrador*, mais precisamente, a ideia de que a morte “vem perdendo, na consciência coletiva, sua presença e sua força de evocação” (Benjamin, [1933] 1994, p. 207) é importante para entender também o processo de perda da experiência. Benjamin argumenta que a sociedade burguesa, durante o século XIX, produziu um efeito de “permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte” (Benjamin, [1933] 1994, p. 207), com as instituições higiênicas e sociais. A morte, que antes era um acontecimento público passa a ser individual, pois no final da vida as pessoas são levadas a hospitais ou asilos e morrem isoladamente.

Para o autor, isso tem um efeito negativo, no que diz respeito à comunicabilidade da experiência, pois “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). Se analisarmos ao pé da letra essa afirmação, ela nos pareceria contraditória, pois não faria sentido restringir ao momento da morte a comunicabilidade da experiência e a faculdade da narração. Mas Benjamin não está pensando a morte e nem a capacidade de narrar como um evento individual - como afirmei exaustivamente, a experiência é coletiva. Então, antes de ele afirmar que a morte do individuo isolado é o momento em que a sabedoria se torna transmissível, o que está querendo afirmar é que: é a repetição da morte, é a passagem das gerações, é a história natural, que torna a experiência possível. Quando Benjamin relata a história narrada por Johann Peter Hebel, *Reencontro inesperado*, isso fica mais claro. A história começa com o noivado de dois jovens. Na véspera do casamento, no entanto, o jovem morre no fundo de uma geleira subterrânea. A jovem passa o resto da vida fiel ao seu noivo até que, já velha, encontra o cadáver do corpo na geleira e morre pouco depois. O autor dessa narrativa precisava fazer o leitor perceber a passagem dos anos, até a jovem se tornar anciã, e faz isso contando interruptamente fatos históricos não encadeados de forma cronológica, como “a cidade de Lisboa foi destruída por um terremoto (...) O rei Gustavo da Suécia tomou a Finlândia dos Russos, a Revolução Francesa e as grandes guerras começaram” (Idem, Ibidem, p. 208) misturados com fatos da vida cotidiana, “e os camponeses semeavam e ceifavam. O moleiro moeu..” (Idem, Ibidem). Benjamin argumenta que jamais nenhum narrador conseguiu inscrever a sua própria história na *história natural* como nessa cronologia e pede atenção especial para que o leitor perceba como a morte reaparece regularmente nessa passagem de tempo. Gagnebin, interpretando Benjamin, afirma que, se morrer e narrar possuem laços efetivos “pois a autoridade da narração tem sua origem mais autêntica na autoridade do agonizante que abre e fecha atrás de nós a porta do verdadeiro desconhecido, então o declínio histórico da narração e recalque social do morrer andam juntos” (Gagnebin, 1999, p. 64-65).

As semelhanças e diferenças entre *Experiência e Pobreza* e *O Narrador,* como podemos perceber, são importantes para compreender a questão da experiência em Benjamin. No entanto, como já foi falando anteriormente, uma questão em especial é significativa para a compreensão desse debate: a relação entre destruição e a obra de Benjamin. A questão da destruição é recolocada em *O Narrador*, mas de uma forma que merece um maior cuidado: “a reação de Benjamin é dupla. ‘O caráter destrutivo’ é contrabalanceado por ‘O Narrador’, que escolhe o traço da mão do artesão como marca registrada de um mundo de ‘experiência’ em desaparecimento” (Wohlfarth, 1997, p. 182). É importante lembrar o que Wohlfarth afirmou - e que foi exposto aqui nesse capítulo - que a destruição, para Benjamin, é a “destruição do que deve ser destruído” (Idem, Ibidem, p. 171), logo “não são, pelo menos originalmente, esses traços autênticos [*Erfahrung*] que causam a destruição, mas antes os substitutos secundários [*Erlebnis*] que ocultam seu apagamento histórico real”. Para Benjamin, “preservar pistas *autênticas* e destruir seus substitutos *falsos* são atividades complementares” (Idem, Ibidem, p. 183). Grifo do autor) – o problema do lembrar e esquecer em Benjamin (questão importante para a compreensão da experiência e que será analisada mais adiante). Embora, em *O Narrador,* a experiência falsa da contemporaneidade também seja tratada - com o surgimento dos romances, e mais decisivamente da nova forma de comunicação, a informação - Benjamin se concentrará menos na *destruição* de uma forma falsa e enganosa de experiência (bastante caracterizada em *Experiência e Pobreza*), para se dedicar à verdadeira experiência que está desaparecendo na sociedade moderna. Todavia, apesar das diferenças no tratamento dado por Benjamin à experiência nos textos de 1933 e 1936, podemos compreender, pela citação, que *Experiência e Pobreza* e *O Narrador* são textos complementares.

1.3. O Duplo Caráter da Destruição da Experiência Tradicional e da Atrofia da Aura

A análise do ensaio *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica* (1935) é muito importante para compreendermos a questão da experiência em Benjamin. Segundo o próprio autor, em uma correspondência endereçada a Theodor Adorno em 04 de junho de 1936, esse ensaio dialoga com o texto *O Narrador:* “Escrevi recentemente um trabalho sobre Nikolái Leskov[[7]](#footnote-7) que, sem pretender o mais remoto alcance dos meus trabalhos sobre teoria da arte, revela alguns paralelos com a tese do ‘declínio da aura’, na medida em que a arte de narrar chega a seu término” ([1936] 2012). Esta não é a única ocasião em que Benjamin faz a relação entre os textos de 1935 e 1936. Em um *currículo vitae* escrito entre 1939 e 1940, último ano de sua vida, Benjamin afirma que o texto *A Obra de Arte* é uma reflexão sobre determinadas artes, “em especial o cinema, a partir da mudança de função a qual a arte, no seu conjunto, está submetida no decurso da condução social. (*O meu ensaio O Narrador, que apareceu em 1936 numa revista Suíça, aborda uma problemática análoga no domínio literário*)”. (Benjamin, [1939-1940?] 1992, p. 234-235. Grifo meu). As mudanças referidas no campo das artes, de acordo com Benjamin, seja no cinema ou na literatura, acontecem, como sabemos, devido à atrofia da *Erfarhrung* na sociedade moderna, e com isso, da tradição, da memória e da história. Percebo, além da relação indicada por Benjamin entre *A Obra de Arte* e *O Narrador,* um diálogo significativo entre o ensaio sobre a reprodutibilidade técnica e *Experiência e Pobreza*, na medida em que esses textos, embora reconheçam o lado negativo da destruição da tradição e da história, exaltem, ao mesmo tempo, o lado libertário desse processo: com a barbárie positiva no texto de 1933 e com a aproximação das massas à arte em 1935. A reflexão sobre o processo de atrofia da aura é indissociável a do empobrecimento da experiência, e pretendo mostrar essa relação intrínseca nessa seção. Todavia, tentarei analisar de forma mais cuidadosa o texto sobre o cinema, pois ele é um ensaio muito singular na obra de Benjamin, dado que ele se diferencia de outros textos do autor na reflexão sobre o progresso técnico.

Em *A obra de arte*, Benjamin acompanha o movimento histórico e social no qual as artes passam da esfera ritual – quando a arte possui caráter aurático – para o campo autônomo – quando a aura é destacada da obra de arte. A passagem da arte aurática para a arte pós-aurática está estritamente relacionada, como afirmei, com a evolução secular das forças produtivas, assim como a transformação da *Erfahrung* em *Erlebnis*.

Aqui, cabe uma pequena digressão para compreender esse processo. No texto *Experiência e Pobreza*, como foi salientado anteriormente, Benjamin propõe o surgimento de uma barbárie positiva que é realizada por uma *estirpe de construtores*, que através de uma *tabula rasa* elaboram uma nova forma de experiência desvinculada do passado cultural dos vencedores. Um desses construtores, para Benjamin, é Baudelaire. A barbárie positiva desse poeta pode ser percebida no seu poema *A Perda do Halo*[[8]](#footnote-8). No poema referido, um poeta atravessa um boulevard quando percebe que seu halo caiu na rua cheia de lama. Mas essa não é uma rua qualquer. É a rua reurbanizada de Paris, linear e larga, projetada no Período de Napoleão III, pelo Barão de Haussmann. O poeta, no entanto, continua a sua caminhada na multidão, quando encontra um homem que se espanta ao ver o poeta imerso na massa. Pois como o halo representa o sagrado da arte, o homem considerava o poeta um homem santo, acima do bem e do mal. O poeta conta então ao homem que perdeu o seu halo na multidão, e quando pensou em pegá-lo de volta, percebeu que a perda de sua aureola tinha sido apropriada, pois sem ela, ele podia andar despercebido na multidão, igual a qualquer um, sem sua distinção. Esse poeta, então, se torna um anti-herói, que ao perder sua distinção, sua santidade, se torna um homem comum e, com isso, se torna livre. *A Perda do Halo* de Baudelaire corresponde à perda da aura na obra de arte de Benjamin.

Benjamin descreve a aura pela primeira vez em 1931, no texto *A Pequena História da Fotografia[[9]](#footnote-9)*, como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: *a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja*” ([1931] 1994, p. 101. Grifo meu). Ou na tradução mais precisa de Gasché: “uma aparição única de uma distância” (1997, p. 197). Essa tradução é interessante porque o entendimento da definição de Benjamin sobre a aura evidencia que a distância mencionada não é meramente espacial. Segundo Gasché (1997, p. 197) a cláusula “por mais perto que ela esteja” indica uma distância *substantiva*, se não substancial. Já a declaração “uma aparição única de uma distância” manifesta a distância como “algo” *inatingível*: a aura da obra de arte como algo inalcançável[[10]](#footnote-10). Para demonstrar o que seria um objeto essencialmente distante no campo cultural e histórico (nas obras de artes), Benjamin recorre à aura dos objetos naturais, justamete porque a aura é tratada por Benjamin, salienta Gasché (Idem, Ibidem, p. 196), como algo fundamentalmente da ordem da natureza: “observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra em nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho” (Benjamin, [1931] 1994, p. 101)[[11]](#footnote-11).

A autenticidade da obra de arte aurática (a aparição única de uma distância) é a característica principal da aura *-* “mesmo na reprodução mais perfeita um elemento está ausente: o aqui e o agora da arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra” (Idem, Ibidem, p. 167). A autenticidade da obra de arte aurática confirma que essa figura singular (a aura) é composta de elementos espaciais e temporais, na medida em que é na existência única, na *singularidade,* que “se desdobra a história da arte” (Idem, Ibidem). A existência original de uma obra de arte mostra o lugar de onde ela veio (“as transformações que ela sofreu”) (Idem, Ibidem)-; e onde ela se encontra (“relações de propriedades em que ela ingressou”) (Idem, Ibidem). A unicidade de um objeto instaura um registro histórico desse objeto, indica uma origem e uma função, “corresponde a seu poder de instituir uma **tradição,** isto é, um *continuum* entre sua própria existência única e tudo o que ela se torna sujeita ao longo de sua existência” (Gasché, 1997, p. 196. Itálico do autor, negrito meu). Para Benjamin, “o aqui e o agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo” (Benjamin, [1935] 1994, p. 167).

Embora a autenticidade instaure uma tradição, é importante ressaltar que as tradições são variáveis, diferente da aura, que é única: “uma antiga estátua de Vênus, por exemplo, estava inscrita numa certa tradição entre os gregos, que faziam dela um objeto de culto, e em outra tradição na Idade Média, quando os doutores da Igreja viam nela um ídolo malfazejo” (Idem, Ibidem, p. 171). Todavia, embora exista uma modificação de significação do objeto aureolado, já que cada tradição confere ao objeto qualidades próprias de determinada cultura; o que não é variável, no entanto, o que continua singular em todas as tradições é a unicidade da obra, ou seja, a sua aura (Idem, Ibidem). Uma estátua de Vênus continuará sendo a mesma estátua de Vênus produzida em tal momento, em determinado lugar e para uma funcionalidade específica. Na sua existência única, a estátua carregará a sua história, desde sua produção até o momento no qual, em uma determinada tradição, ela varie de função, se transforme (dado que a história é dinâmica), mas continue sendo o mesmo objeto.

A qualidade de autenticidade da aura faz com que a obra de arte não se caracterize apenas pela sua unicidade, o *valor de eternidade* é uma característica importante da aura de uma obra de arte. O aqui e agora *irrepetível* da aura confere à obra de arte aurática uma eternidade. Como a arte aurática é única, pois a reprodução dela não manifestaria o seu aqui e agora, era necessário reproduzir valores eternos, obras de arte “eternas” que conseguissem resistir à passagem de gerações. O objetivo de quem produzia obras de arte auráticas, no entanto, não era necessariamente o de preservar a unicidade da obra e por isso lhe conferir valores eternos. A atrofia da aura decorre do desenvolvimento técnico da sociedade burguesa, o que nos evidencia que a qualidade aurática ou pós-aurática da obra de arte tem mais ligação com o estágio da técnica de determinada época do que com a intenção de indivíduos que as produziram.

Os gregos, segundo Benjamin, foram “obrigados, pelo estágio de sua técnica, a produzir valores eternos” ([1935] 1994, p. 175), pois eles só conheciam dois processos técnicos para a reprodução de obras de arte, o molde e a cunhagem: “as moedas e terracotas eram as únicas obras de arte por eles fabricadas em massa. Todas as demais eram únicas e tecnicamente irreprodutíveis” (Idem, Ibidem). A relação entre durabilidade e tradição também aparece na narração, mas não necessariamente no objeto material, como eram nas obras de artes, até porque a narração tem uma ligação intrínseca com o relato oral, e, muitas vezes, as formas literárias épicas não se materializavam em obras escritas. Todavia, o valor de eternidade também estava presente nas narrativas: “a durabilidade é um critério técnico por excelência da literatura épica, diferentemente dos demais gêneros literários. Não se trata de uma duração no tempo, mas no leitor. O verdadeiro leitor lê a obra épica para ‘guardar as coisas na memória” ([1930] 1986, p.128). Como podemos perceber a durabilidade também se relacionava com o estágio técnico de determinada sociedade, só era possível “guardar as coisas na memória” porque o substrato das narrativas é a *Erfahrung*, com o surgimento do romance, e, sobretudo, da informação, não existe durabilidade porque não existe memória.

O estágio técnico determina, para Benjamin, a função e a característica da obra de arte. Da mesma forma que o estágio técnico grego determinou que eles não reproduzissem a maioria das obras de artes da sua época, o que conferiu a essas obras a qualidade de serem únicas e singulares, ou seja, auráticas, a arte pós-aurática existiria apenas em uma sociedade em que seu estágio técnico atrofiasse a sua autenticidade. A obra de arte, de acordo com Benjamin, sempre foi reprodutível. Mas a *reprodutibilidade* *técnica* das imagens, só foi possível na sociedade burguesa: “é um processo novo e diferente, que vem se desenvolvendo ao longo da história em intervalos longos, mas de forma crescente” (Benjamin, [1935] 1994, p. 166). Benjamin cita a xilografia e a litografia como processos que se desenvolveram ao longo da história e que foram gradativamente mudando a função da arte. A fotografia, no entanto, será um marco importante na esfera das artes, que atingirá seu ápice com o cinema, pois com ela “pela primeira vez no processo de reprodução de imagens, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho” (Idem, Ibidem, p. 167). Com a reprodutibilidade técnica das imagens, a aura da obra de arte é atrofiada, pois não será mais possível distinguir, por meio desse tipo de reprodução, o que é cópia e o que é original.

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquiva do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional. (Idem, Ibidem, p. 168)

A fragmentação da aura descreve, então, o mesmo processo secular e de degradação que Benjamin analisa com o esfacelamento das narrativas. Se o romance é o “primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa” (Benjamin, [1936] 1994, p. 201), a fotografia – e depois o cinema – vão ser responsáveis por uma “alteração na esfera da arte” (Benjamin, [1935] 1994, p. 176), pois, devido a um “processo de aceleramento da reprodução de imagens” (Idem, Ibidem, p. 167), a aura da obra de arte se atrofia. Para compreender melhor que a atrofia da aura de uma obra de arte e o empobrecimento da *Erfahrung* na sociedade moderna se inserem em um mesmo processo de evolução das forças produtivas é necessário analisar o movimento no qual as artes passam do campo ritual – quando ela tinha *valor de culto* – para o campo de sua autonomia – quando as artes se caracterizavam pelo seu *valor de exposição* -, mencionada no inicio desta seção. Benjamin afirma que a arte aurática nunca se destaca completamente de sua função ritual, ou seja, “o valor único de uma obra de arte ‘autêntica’ tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja: ela pode ser reconhecida como ritual secularizado, mesmo nas formas mais profanas de culto ao belo” (Benjamin, [1935] 1994, p. 171). Tanto na antiguidade – quando a arte surgiu a serviço da magia e depois da religião – quanto na renascença – com o culto ao belo – as artes se caracterizaram pelo seu *valor de culto,* “o que importa é que elas existam e não que sejam vistas” (Idem, Ibidem, p. 172). As tradições variaram – na antiguidade as artes assumiram formas religiosas, enquanto que na renascença assumiram formas profanas – mas não há uma mudança significativa com a esfera da arte, aqui e ali as artes continuavam inseridas na sua função ritual, com valor teológico e qualidade aurática.

Com a reprodutibilidade técnica, entretanto, “a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, decorrente do ritual” (Idem, Ibidem, p. 171). Esse fenômeno possibilita duas modificações significativas da esfera da arte: a) Há uma modificação temporal - como a reprodutibilidade destaca da obra de arte a sua aura, a arte perde a sua *unicidade* e sua *durabilidade*, ou seja, perde a sua história, seus vestígios, já que não é mais possível diferenciar o original da cópia; e b) Há uma mudança espacial da função da arte - enquanto em sua qualidade aurática o que importava era a existência da arte e não sua exposição, a reprodutibilidade técnica aproxima a arte pós-aurática à massa. Essas modificações são resultado de fatores sociais específicos, segundo o autor aqui tratado: “deriva da difusão e intensidade dos movimentos de massa” (Idem, Ibidem, p. 170). No texto de 1931, dedicado à história da fotografia, Benjamin afirma que esses fatores sociais específicos ocorreram porque “fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas, em cada situação, através da reprodução” ([1931] 1994, p. 101). Nessa fase, a arte é qualificada pelo seu *valor de exposição* (passa a ser acessível a todos) e se caracteriza pela sua *transitoriedade* e *repetibilidade.* O fenômeno supradito corresponde ao *desencantamento* do mundo para Benjamin: o “crítico (massa-sujeito coletivo) é o primeiro cidadão do mundo *sem magia*” ([1935] 1994, p. 210. Grifo meu). Para o autor, “nesse mundo sem aura, ou magia, o poder do mito e da fatalidade foi superado sob todas as suas formas – ritualísticas e seculares” (Idem, Ibidem).

Com a fotografia a reprodução ganha uma amplitude capaz de destacar a aura das obras de arte, pois, com o processo de aceleramento de reprodução de imagens a autenticidade deixa de ser uma qualidade aplicável à produção artística. Entretanto, o esfacelamento da aura não se deu sem resistências: “a última trincheira é o rosto humano” (Benjamin, [1935] 1994, p. 174). Em *Pequena História da Fotografia,* Benjamin descreve os primórdios da técnica fotográfica, antecipando, inclusive, em muitos trechos, a sua teoria sobre a aura. No texto aludido, o autor afirma que as primeiras imagens produzidas por esse novo equipamento técnico eram imagens de pessoas (retratos individuais, em grupo e em família). Não é à toa, portanto, que o retrato em miniatura foi a maior vítima da fotografia: assim que as primeiras imagens foram fixadas na câmara obscura, “os *técnicos substituíram os pintores*” (Benjamin, [1931] 1994, p. 97. Grifo meu) e a maioria destes se “transformaram em fotógrafos” (Idem, Ibidem). Mesmo com essa transformação, porém, a aura que envolvia as pinturas dos antigos retratos em miniaturas acompanhou esses novos técnicos. E a magia, que envolvia as obras caracterizadas pelo seu valor de culto, paradoxalmente, estava ali, na reprodução mais exata, na medida em que o homem se encontrava na imagem reproduzida. Essas imagens, fruto desse novo equipamento técnico, eram aureoladas pelo “valor da saudade consagrada aos amores ausentes ou defuntos” (Benjamin, [1935] 1994, p. 174). Por isso, nas primeiras fotografias produzidas, quando a imagem que ficava fixada na câmara obscura era a do rosto humano, a aura ainda estava presente. Segundo Benjamin, nessas fotos antigas, “a aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto” (Idem, Ibidem).

Apesar de toda perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do *aqui e agora*, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás. (Benjamin, [1931] 1999, p. 94. Grifo meu).

O processamento técnico dessas primeiras imagens - quando a sensibilidade luminosa das chapas era fraca e precisava de longa exposição - fazia com que o fotógrafo precisasse deslocar o modelo para um lugar distante de tudo, lugar que possibilitava a concentração deste para que ele pudesse ficar parado na longa duração de sua pose. Com isso, esse processamento técnico levava o fotografado “a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele” (Idem, Ibidem, p. 96). Na *Pequena História da Fotografia*, Benjamin demonstra que a imobilidade do modelo “é a principal razão pela qual essas imagens, semelhantes a sua simplicidade a quadros bem desenhados ou bem pintados, evocam no observador uma impressão mais persistente e mais durável que as produzidas pelas fotografias modernas” (Idem, Ibidem, p. 96). Da mesma forma que o observador procurava nessas imagens o *aqui e agora* do indivíduo reproduzido na fotografia, as imagens que o aparelho capturava eram feitas para *durarem*. Quando a máquina registrava o homem, aquele momento era imortalizado pela reprodução, e seria rememorado sempre que essa imagem fosse observada, “imortalizada” em um álbum de fotografia.

O movimento que gradativamente vai retirando da obra de arte a sua aura, como podemos perceber, não acontece mecanicamente, mesmo com o surgimento de uma técnica tão poderosa no que diz respeito à reprodução de imagens. E aqui, posso voltar à afirmação que fiz mais acima de que a atrofia da aura e o esfacelamento das narrativas se inserem em um mesmo processo de evolução secular das forças produtivas: assim como as narrativas continuaram existindo mesmo quando a escrita assumiu o lugar do relato oral, e só começou a extinguir quando o relato oral foi definitivamente destacado do livro, com os romances; o valor de culto continuou presente com o surgimento de uma nova técnica de reprodução, e só começoua dar lugar ao valor de exposição, quando o homem se retirou da fotografia (Benjamin, [1935] 1994, p. 174). O valor mágico continuava presente, então, nas imagens produzidas dos rostos humanos, que eram aureolados como o poeta do poema de Baudelaire, que só perde seu halo quando este cai no meio da multidão.

O precursor desse movimento que retirou o homem da fotografia e, com isso, destacou a aura das imagens reproduzidas, segundo Benjamin, foi Eugène Atget, “o primeiro a desinfetar a atmosfera sufocante difundida pela fotografia convencional, especializada em retratos” ([1931] 1994 p. 101). Atget, é o primeiro a produzir imagens pós-auráticas, a partir do momento em que ele desloca a sua câmara para registrar os lugares solitários, privados e esvaziados de homens: os cafés, os pátios e as ruas da moderna Paris. As primeiras fotos registradas por esse novo aparelho que eram emolduras ritualisticamente por sentimento, sentido, recordações; são subtraídas pela indeterminação das novas imagens. Estas inquietam o observador, porque a contemplação livre não lhes é adequada (Benjamin, [1935] 1994, p. 174). Aqui, percebemos mais uma vez a necessidade da modernidade se “explicar”: assim como a informação (proveniente dos jornais modernos), é uma forma de comunicação na qual os fatos só podem chegar acompanhados de explicação – já que essa forma de comunicação foi responsável pelo esfacelamento da narrativa, e com isso, da atrofia da amplitude interpretativa oriunda dessa forma épica;nas fotografias pós-auráticas, encontradas nas revistas e jornais ilustrados, as legendas explicativas se tornam, pela primeira vez, obrigatórias (Idem, Ibidem, p. 175), para que o observador pudesse “seguir um caminho definido para se aproximar delas” (Idem, Ibidem). Com o cinema, segundo Benjamin, essas instruções que os leitores recebiam dos jornais ilustrados se tornam ainda mais imperiosas, na medida em que “a compreensão de cada imagem é condicionada pela sequência de todas as imagens anteriores” (Idem, Ibidem).

A mudança da função da arte que se inicia com a fotografia, se intensifica com o cinema. Para Benjamin, a mudança mais importante que essas novas técnicas de reprodução de imagem favorece é o deslocamento das artes, que antes eram usufrutos de alguns, para o domínio público. E aqui, volto a falar da presença significativa da ideia de destruição nesse autor. De forma semelhante à destruição positiva da nova barbárie da estirpe dos construtores, exaltado pelo autor em *Experiência e Pobreza*, em *A Obra de Arte,* Benjamin afirma que o cinema tem seu “lado destrutivo e catártico” ([1935] 1994, p. 170), por ter a função de liquidar o valor tradicional do patrimônio da cultura (Idem, Ibidem). Para o autor, uma das destruições que o cinema provoca é a de subtrair a relação individual e reservada que o sujeito possui com a obra de arte aurática, para instaurar uma relação coletiva e acessível da massa com o novo instrumento técnico. Benjamin considera que no cinema, mais do que qualquer outra forma de arte, “as reações do indivíduo, cuja soma constitui a reação coletiva do público, são condicionadas, desde o início, pelo caráter coletivo dessa reação. Ao mesmo tempo em que essas reações se manifestam, elas se controlam mutuamente” (Idem, Ibidem, p. 188). De acordo com Benjamin, esse caráter coletivo ultrapassa as relações de espectador que o sujeito possui com a nova técnica, e se torna uma questão política: a massa se relaciona com a técnica cotidianamente de uma forma perversa, é “diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos citadinos precisa alienar-se da sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho” (Idem, Ibidem, p. 179). Quando, à noite, essas mesmas massas assistem o intérprete de um filme representar diante de um aparelho sem perder sua dignidade humana, elas sentem “a vingança que o intérprete executa em nome delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho sua humanidade (...) como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo” (Benjamin, [1935] 1994, p. 170).

Benjamin argumenta, que quando o cinema for liberado da exploração do sistema capitalista, ele se tornará uma técnica revolucionária, pois, quando o ator está na frente de uma câmara, mesmo que sua relação aparente seja com o aparelho, essa relação é, na verdade, com a massa: a massa controla a atividade executada pelo intérprete. Daí, para Benjamin, o papel do cinema de renovação da humanidade: enquanto que o valor de culto confere um teor apolítico à obra de arte, o cinema tem um teor revolucionário. Devido a isso, o autor afirma que “a arte contemporânea será tanto mais eficaz quando mais se orientar em função de reprodutibilidade e, portanto, quando menos colocar em seu centro a obra original” (Idem, Ibidem).

Aqui é importante refletir sobre a peculiaridade do ensaio *A Obra de Arte* em relação aos demais textos produzidos por Benjamin, tendo como referência, claro, a reflexão sobre a experiência desenvolvida pelo autor. O que me parece ser a questão principal que singulariza o texto sobre o cinema é o tratamento dado por Benjamin, nesse ensaio, à questão do progresso. Segundo Lowy, e eu endosso, a crítica ao progresso atravessa toda o trabalho de Benjamin se consagrando como uma preocupação constante do autor, se não, como o questionamento central de sua obra. Mas, essa preocupação, esclarece Lowy, não aparece em certos textos entre 1933 a 1935, “principalmente no ensaio ‘Sobre a Obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade Técnica’” (1990, p. 190). É certo que, no texto referido, Benjamin elucida sobre o uso desastroso e *antinatural* da técnica na guerra: “que prova com suas devastações que a sociedade não estava suficientemente madura para fazer da técnica o seu órgão, e que a técnica não estava suficientemente avançada para controlar as forças elementares da sociedade” ([1935] 1994, p. 196), e que ele denuncia a *estetização da política,* prática e uso da técnica pelo fascismo. Todavia, mesmo que a crítica à técnica também esteja presente no texto sobre cinema, o que percebemos em *A Obra de Arte* é uma exaltação ao desenvolvimento das técnicas de reprodução. Podemos perceber isso na citação que mencionei a pouco de que a arte contemporânea se tornaria mais eficaz com o desenvolvimento da reprodutibilidade. É claro que se pensarmos na obra de Benjamin como um conjunto, é muito evidente que ele não recusa que os conhecimentos e as atividades humanas progrediram, e sim faz uma crítica enérgica ao “progresso da própria humanidade que resulta necessariamente das descobertas técnicas, do desenvolvimento das forças produtivas, da dominação crescente da natureza” (Benjamin apud Lowy, 1990, p. 192). Só que, no texto de 1935, parece que até o progresso da própria humanidade é aceito, e eu acrescentaria, inclusive, desejado. Não é a toa que o momento de libertação da massa e de autonomia é oferecido por um aparelho técnico e novo, o cinema. Interpreto que essa forma de pensar o progresso, encontrada em *A Obra de Arte,* singulariza esse texto diante dos demais produzidos por Benjamin. Podemos refletir sobre essa peculiaridade comparando esse ensaio com *O Narrador* e com os textos sobre Baudelaire, mais especificamente, com *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*.

Antes de refletir sobre as particularidades d’*A Obra de Arte*, cabe enfatizar, mais uma vez, que as contradições encontradas na obra de Benjamin não são - do meu ponto de vista - uma demonstração de como a obra do autor é frágil. Mas antes, são evidencias que não há uma linearidade e homogeneidade na história, assim como não há na reflexão sobre ela.

Existe uma semelhança significativa entre *A Obra de Arte* e *O Narrador,* reconhecida, inclusive, pelo próprio Benjamin. E diante disso, escolhi fazer uma reflexão sobre esse texto, na medida em que ele nos ajuda a entendermos a questão da experiência nesse autor. Como já adiantei anteriormente, o mesmo processo que ocorre com as obras de artes, de atrofia da aura, acontece na literatura, com o esfacelamento das narrativas tradicionais. Esses processos se inserem em um mesmo movimento de empobrecimento e desaparecimento da experiência tradicional. Se refletirmos sobre as qualidades das obras auráticas (temporalidade, espacialidade, autoridade e durabilidade) percebemos que também essas são características da *Erfahrung*. Da mesma forma que, se pensarmos sobre o desaparecimento de ambas na sociedade moderna, percebemos resultados em comum: fim da tradição, da história e da memória. Aura, experiência, tradição, culto, são, para Benjamin, expressões do passado. E esse é o lugar dessas formas porque o desenvolvimento das forças produtivas fez com que essas expressões não pudessem continuar existindo na sociedade burguesa. Investigar sobre esse processo de atrofia da aura e empobrecimento da experiência é importante por se tratar de uma reflexão da e sobre a modernidade. Todavia, mesmo que aura e *Erfahrung* tenham afinidades, há diferenças significativas entre ambas em Benjamin, e acredito que essas distinções sejam exemplos, do que afirmei acima, do tratamento diferente dado por Benjamin ao progresso no texto de 1935. Se voltarmos à definição da aura “como aparição única de uma distância”, podemos afirmar, como já discutimos no começo desta seção, que Benjamin queria dizer com isso que a aura da obra de arte é *inacessível*, distante e reclusa. Se ela é inacessível é também *incomunicável*. Ora, desse ponto de vista a aura é oposta a *Erfahrung* que é, na sua essência, uma forma de *comunicabilidade* coletiva. A *Erfahrung* só é inacessível, só é incomunicável, quando ela deixa de existir, quando ela se atrofia. A incomunicabilidade será a característica da experiência falsa da modernidade que toma o lugar da *Erfahrung:* a *Erlebnis*. Aqui, encontramos um paradoxo em Benjamin: o esfacelamento da aura e a morte da *Erfahrung* estão inseridos em um mesmo processo de desenvolvimento secular das forças produtivas, no entanto, enquanto que esse processo atrofia a comunicação e coletividade com o esfacelamento da experiência (*O Narrador*); ele cria comunicação e coletividade com o desaparecimento da aura, já que o cinema é um meio de comunicação coletiva (*A Obra de Arte*)*.* Se analisarmos os textos em que o autor aborda a questão da experiência, perceberemos que é recorrente o fato de que na modernidade o sujeito moderno é solitário, privado e incapaz de se comunicar. E essa incomunicabilidade, inclusive, é resultado da intensificação da mediação da técnica nas relações sociais. *A Obra de Arte* se singulariza, porém, por ir pelo caminho contrário e exaltar um instrumento técnico, o cinema, como um meio que favorece uma comunicação coletiva e autônoma para as massas.

[Incongruência](http://www.dicionarioinformal.com.br/incongru%C3%AAncia/) análoga ocorre se pensarmos a questão do *choque* examinado nos textos sobre Baudelaire e no ensaio do cinema. Em *Sobre Alguns Temas em Baudelaire* (1939), Benjamin descreve a experiência falsa da modernidade a partir da experiência do choque, a *Chokerlebinis*. Segundo Benjamin, a experiência do choque é incompatível com a *Erfahrung*, porque se caracteriza pela sua qualidade de *experiência vivida*. E, como na modernidade há uma intensificação do choque em todos os domínios: econômico, cultural e social; o sujeito moderno se torna um autômato que tem sua memória totalmente liquidada e que responde aos choques constantes através de gestos reativos e repetitivos*.* A intensificação da *Chokerlebinis,* que claramente é negativa para Benjamin em *Sobre Alguns Temas,* ocorre com os operários, que são obrigados a adestrar os seus movimentos à esteira de produção, e com os indivíduos perdidos nas multidões das grandes cidades. A forma de comunicação responsável pelo desaparecimento das narrações, a informação, também é uma comunicação que se impõe através do choque. Voltaremos a falar sobre o *Chokerlebinis* de forma mais aprofundada na próxima seção deste capítulo, aqui, cabe, por enquanto, afirmar que essa experiência, para o autor, é uma “experiência hostil e ofuscante, da época da grande indústria” (Benjamin, [1939] 2000, p. 34). Em *A Obra de Arte*, porém, a questão do choque aparecerá de forma diferente da desenvolvida no texto sobre Baudelaire, sendo apresentada a partir de uma visão menos negativa, já que o choque é uma imposição do cinema, e esse aparelho, como já foi mencionado inúmeras vezes aqui, de acordo com Benjamin, é revolucionário.

As obras de artes auráticas exigem uma contemplação intensa e individualizada, contemplação esta inacessível às massas, já que essas obras impunham uma distancia que protegia a sua existência original. A percepção das obras de artes auráticas era caracterizada pelo resguardo e acolhimento daquela obra, pela contemplação de quem a observava. No cinema, por sua vez, a sequência de imagens não são acolhidas pelo observador, elas são impostas, penetram, justamente pelo seu efeito de choque, caracterizado pela sequência ininterrupta de imagens. Devido a isso, o observador “precisa ser interceptado por uma atenção aguda” (Benjamin, [1935] 1994, p. 192). Esse é o exercício que o filme institui à massa, e, segundo Benjamin, somos obrigados a aprender com esse novo aparelho técnico. Essa nova percepção, imposta pelo cinema, quebra com a observação interdita e estática da obra de arte aurática, impõe uma fragmentação da arte e não permite a contemplação. Benjamin descreve que esse efeito, que é a antítese do efeito causado pelas obras auráricas, foi o que o dadaísmo tentou produzir antes do surgimento do cinema, por meio da literatura e das artes plásticas. Só que com o surgimento desse aparelho, esses choques adquiriram uma dimensão ainda não vista na arte: “[serviram] para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana” (Idem, Ibidem, p. 174). Diferente, portanto, dos choques mencionados em *Sobre Alguns Temas* – que transformam os indivíduos em autômatos -, no texto sobre a aura, o choque é o objeto de *inervação* humana (Idem, Ibidem, p. 174). Aqui, novamente, o tratamento distinto dado ao progresso em *A Obra de Arte*, singulariza esse ensaio em relação aos demais produzidos por Benjamin.

1.4. Entre o Spleen e o Ideal: multidão, chockerlebnis e Flâneur

Os textos de Benjamin sobre Baudelaire são importantes para a análise da questão da experiência, principalmente, o ensaio *Sobre Alguns Temas em Baudelaire* (1939), que somado aos textos *O Narrador* e *Experiência e Pobreza,* formam a tríade fundamental de Benjamin sobre a discussão da *Erfahrung*. *Sobre Alguns Temas,* juntamente com os textos *Paris do Segundo Império de Baudelaire[[12]](#footnote-12)* (1938) e *Parque Central* (1939), fazem parte do longo e inacabado projeto de Benjamin (1927-1940) intitulado *trabalho das passagens* (Passagen-Werk), que visava a reconstrução histórica da época moderna a partir de uma concepção de *história aberta* – crítica à historiografia linear e progressista burguesa. Segundo Gagnebin (1997, p. 3), *Sobre Alguns Temas* é uma versão atualizada do segundo capítulo de *Paris do Segundo Império de Baudelaire,* *O* *Flâneur*, publicado no ano precedente. A nova versão d’*O Flâneur* foi fruto da resposta crítica de Adorno sobre o texto de 1938. Conforme Adorno, a *Paris do Segundo Império* não dispunha de clareza teórica e, sobretudo, dialética. De *Sobre Alguns Temas* até o ano subsequente, ano da morte de Benjamin, o autor não teve tempo para refazer os primeiro e terceiro capítulos do texto de 1938, porém, o capítulo refeito, a nova versão d’*O Flâneur,* ganhou novos elementos teóricos “ligados a uma explicação dos conceitos de choque, de memória e de tempo em Baudelaire” (Idem, Ibidem), que são relevantes para a reflexão sobre a modernidade. A descrição do choque, por exemplo, se “desdobra como uma rica teoria histórica da percepção” (Oliveira, 2007, p. 222), por circunscrever o sujeito moderno como detentor de uma percepção psíquico-física fragmentada e constantemente interrompida.

Em *Sobre Alguns Temas*, os novos conceitos apropriados por Benjamin estão imbricados ao diagnóstico da morte da experiência histórica do autor. Para desenvolvê-los, Benjamin, inicialmente, acompanha as modificações histórico-sociais do final do século XIX e começo do XX e constata, em consonância com o diagnóstico supracitado, que a experiência dos leitores se transformou em sua estrutura, dado que “as condições de acolhimento de poesias líricas se tenham tornado menos propícias” (Idem, Ibidem, p. 33). Essa verificação descreve a mesma transformação que ocorreu com a atrofia da aura e com o esfacelamento da narração, descrita nas seções anteriores. No texto de 1939, Benjamin afirma que a poesia lírica vai tornar-se menos acolhida por três fatores: a) o lírico não é mais considerado um poeta; b) Depois de Baudelaire, a poesia lírica não registrou nenhum êxito popular; e c) o púbico se mostrava mais frio, inclusive com a poesia do passado (Idem, Ibidem). Em *Parque Central* Benjamin aponta que *As Flores do Mal (*livro de poemas de Baudelaire) é assinatura dessas mudanças, que consistem nas transformações na obra de arte, pela sua forma de mercadoria, e no público, pela sua forma de massa ([1939] 1994, p. 168).

Para demonstrar que a experiência dos leitores se modificou em sua estrutura, o autor aprofunda a reflexão sobre o esfacelamento da *Erfahrung* e intensificação da *Erlebnis*, quando afirma que a mudança de percepção dos indivíduos vem se desenvolvendo juntamente com as transformações da sociedade burguesa. Ao apontar que a “experiência é um fato da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva” (Benjamin, [1939] 1999, p. 34) e que, portanto, “as formas da vida interior do homem não têm por *natureza* esse caráter irremediavelmente privado” (Idem, Ibidem. Grifo meu) característico da *Erlebnis*, Benjamin demonstra, que, no entanto, os fatos da vida interior *vão adquirindo um caráter puramente privado*, quando diminui, devido a fatores externos, a possibilidade desses fatos da vida interior serem incorporados à experiência (Idem, Ibidem). Esses fatores externos mudam, deste modo, a forma de percepção dos indivíduos, que, na época das grandes indústrias, passa a ser acionada pela *Erlebnis*. A questão da mudança de percepção na sociedade moderna já estava presente desde 1933, pois ela é indissociável do desaparecimento da *Erfahrung*, dado que a percepção do individuo se modifica em sua estrutura justamente porque passa a ser pautada pela *experiência vivida.* O romance (1936), a informação (1936, 1939) e o cinema (1935, 1939) são exemplos de acontecimentos externos que contribuem para o enfraquecimento da possibilidade dos sujeitos incorporarem as suas experiências individuais às coletivas. Os dois primeiros agem no campo literário, o romance sendo responsável pela individualização do leitor, o homem-objeto, e a informação por destacar definitivamente as formas épicas e a sua *força germinativa* da história, a partir da sua exclusiva função de comunicar “o puro em si do acontecido” (Benjamin, [1939] 1994, p. 36). Já o cinema, que, junto à fotografia, modifica a função das obras de artes, segundo o autor, impõe uma percepção baseada mais no hábito (recepção tátil) do que na contemplação (recepção ótica), sendo esta característica das obras de artes auráticas. A nova percepção característica do cinema é emoldurada por imposição do choque. Aqui, em *Sobre Alguns Temas,* a mudança de percepção é igualmente pautada pelo choque, que será responsável pela transformação estrutural da experiência dos leitores, pois, de acordo com Benjamin ([1939] 2000, p. 39): a poesia lírica não poderia fundar-se numa experiência para a qual a recepção de choques *converteu-se em regra*.

Para compreender o choque na sociedade moderna, no texto de 1939*,* Benjamin, de acordo com Rouanet (1981, p. 44), desdobra a teoria de Freud sobre a correspondência entre memória e consciência na perspectiva de fundar uma crítica à cultura. Partindo da hipótese freudiana de que “a consciência surja no lugar da marca mnemônica” (Benjamin, [1939] 1994, p. 38), Benjamin recorda o psicanalista ao assegurar que a consciência se distinguiria dos demais sistemas psíquicos, pelo fato de as percepções vindas do exterior não deixarem nela uma “modificação perdurável de seus elementos” (Idem, Ibidem), ou seja, da consciência ser incapaz de armazenar traços mnêmicos. O sistema percepção-consciência é incompatível com a memória, já que os traços mnêmicos se evaporam no fenômeno da tomada de consciência: “acumular zelosamente ‘*marcas* duradouras como fundamento da memória’ de processos estimulantes é algo que se acha reservado, segundo Freud, a ‘outros sistemas’, que é necessário pensar como diferentes da consciência” (Idem, Ibidem). Se pensarmos em exemplos cotidianos, esse argumento pode tornar-se mais compreensível. Quando estamos conversando com uma pessoa, por exemplo, não somos capazes de armazenar, na memória, todas as excitações externas que estamos recebendo: o conteúdo da conversa, as expressões da pessoa que estamos conversando, os detalhes de suas roupas, o contexto em que essa conversa está inserida etc. A inconsciência, incompatível com a memória, portanto, teria a função distinta e importante de servir de proteção contra estímulos (Idem, Ibidem). Benjamin argumenta que para o organismo vivo a proteção contra estímulos é uma tarefa talvez mais importante que a recepção destes. Essa defesa é fundamental porque o indivíduo é dotado de uma quantidade própria de energia e não é capaz de suportar a sua própria energia somada às energias demasiadamente grandes que atuam no exterior, que por serem excessivas, são destrutivas. A consciência precisa, pois, nivelar as energias interiores com os estímulos externos, para tentar proteger o indivíduo. As ameaças provenientes dessas energias externas, segundo Benjamin, é a ameaça dos choques. Quando a consciência capta excitações excessivas ou intensas, acontece um choque traumático.

A consciência está, pois, continuamente mobilizada contra a ameaça do choque, donde Benjamin conclui que quanto maiores os riscos objetivos de que esse choque venha a produzir-se, mais alerta fica a consciência, o que significa, aceita a tese da relação inversa entre consciência e memória, que esta se empobrece correspondentemente, passando a armazenar cada vez menos traços mnêmicos. (Rouanet, 1981, p. 45).

Para Benjamin, já que o choque é captado e preso pela consciência, ou seja, sem se converter em memória, e, mais, sendo *incompatível* com ela, o choque é estranho à *Erfahrung*, pois caracteriza-se pela sua qualidade de *experiência vivida*. A vivência do choque, o *Chokerlebnis,* é própria, portanto, do indivíduo moderno. Em *Sobre Alguns Temas,* embora o choque seja apresentado“como uma vivência corriqueira da rua moderna” (Oliveira, 2007, p.221), ele é, antes, responsável por uma significativa mudança de percepção, dado que *as bruscas interrupções fragmentam a percepção* (Idem, Ibidem). É impreterível percebermos que apesar da mudança de percepção nas sociedades modernas inicie-se em fenômenos psíquicos, ela ultrapassa a nossa mente e se torna visível no nosso corpo. Os nossos gestos físicos se tornam tão fragmentados e constantemente interrompidos como os estímulos externos absorvidos pela nossa mente. E isso é bastante aparente quando observamos um transeunte imerso na multidão das grandes cidades. A impressão que o indivíduo moderno nos passa é de insegurança, como se estivesse constantemente preocupado, atento e quase que assustado, e os seus gestos fossem reflexos defensivos, tivessem uma função protetora, assim como tem a consciência em relação aos demais sistemas psíquicos. Os constantes perigos impostos aos indivíduos, a falta de proteção das cidades modernas, a sua selvageria[[13]](#footnote-13) nos permite compreender a atitude do homem-estojo que faz do *interior* de sua residência um lugar de acolhimento e aconchego, já que essas características não são encontradas nas ruas, nas esquinas e nas multidões das grandes metrópoles.

Nas sociedades comunitárias ou pré-modernas os indivíduos eram conectados, abrigados e acolhidos numa tradição, como se tivessem protegidos e unidos nesta tradição. Na sociedade moderna, os sujeitos se encontram desconectados, desprotegidos e privados de uma experiência compartilhada, se encontram isolados na multidão. A mudança de percepção estabelecida nas sociedades das grandes indústrias impõe uma nova atitude ao sujeito moderno: a atenção constante. Essa atenção, todavia, por ter que ser constante, se torna um hábito desses indivíduos, os gestos interrompidos e fragmentados se *automatizam* (essa automatização gera a atitude *Blasé* – retratada por Simmel[[14]](#footnote-14)). A transformação do homem em um autômato encontra-se em Benjamin vinculada à perda da experiência. Assim como os operários e seus gestos repetitivos, vazios de sentido, se transformam em autômatos, os mesmos gestos explicam a transformação também em autômatos dos passantes da multidão na sociedade moderna: “nem uns, nem outros conhecem mais a *Erfahrung,* mas somente a *Erlebnis* e, em particular *Chockerlebnis,* a experiência vivida do choque, que provoca neles um comportamento reativo, de autômatos ‘que têm suas memórias totalmente liquidadas’” (Lowy, 1990, p. 210).

A aludida compreensão do choque, como podemos perceber, é indissociável da compreensão do esfacelamento da experiência, mas não apenas porque o *Chokerlebnis* é estranho e incompatível com a *Erfahrung,* e sim, antes, porque o *Chokerlebnis* só se torna visível, só é uma *experiência vivida* da modernidade, porque ele está emoldurado pela rememoração de que a experiência não é mais possível: “só é possível pensar no choque, e não ser tragado por ele, se inserimos nele *a marca de uma ausência,* justamente a da aura” (Oliveira, 2008, p. 226. Grifo meu). Em *Sobre Alguns Temas,* Benjamin volta a refletir sobre a aura, só que de uma maneira mais sofisticada. Em *A Obra de Arte* o autor partia de uma concepção mais maniqueísta (concepção essa muito rara em Benjamin). Na medida em que a obra de arte pós-aurática parece estar inserida numa sequência linear com a obra aurática, como se a primeira tivesse um estatuto positivo e progressista pelo fato de a segunda estar definitivamente atrofiada – o que é, inclusive, objeto de crítica de Adorno, numa das cartas endereçadas a Benjamin em março de 1936 (Gagnebin, 1982, p. 56). No texto de 1939, porém, aura e choque são coexistentes entre si, uma vez que a imposição do choque na contemporaneidade indica, simultaneamente, a consciência da impossibilidade da aura no momento presente (argumento válido também para *Erfahrung* e *Erlebnis*).

A consciência de que choque e aura, *Erfahrung* e *Erlebnis* são inseparáveis se torna mais compreensível a partir da leitura de Benjamin sobre a relação entre *Spleen* e *Ideal* estabelecida por Baudelaire no seu livro de poemas *As Flores do Mal.* Nessa leitura, afirma Oliveira em *Baudelaire, Benjamin e a Arquitetura d’As Flores do Mal* (2007, p. 227), e eu endosso: “Benjamin esteve mais próximo de pensar o ‘pós-aurático’ do que seu ensaio sobre o cinema”.

De acordo com a leitura referida, a modernidade se determinaria: “pela oposição entre a consciência aguda da dissolução da experiência, no sentido enfático do termo, pelas condições de vida em uma cidade grande (*Spleen)* e a necessidade de rememoração desta experiência impossibilitada (*Ideal*)” (Gatti, 2008, p. 127). Na época de Baudelaire, segundo Benjamin, o *Chokerlebnis* já estava desenvolvido. Com o desaparecimento gradual da experiência, o poeta se via imerso na multidão, no mundo da massa, voltado para o idêntico. A poesia de Baudelaire reflete a penetração do choque nas esferas econômica, política e da vida cotidiana. “O decisivo de Baudelaire é, no entanto, um substrato social, no ‘idílio fúnebre’ da cidade: o moderno” (Benjamin, [1935] 1994, p. 39). O que torna a poesia de Baudelaire essencialmente moderna é o espaço urbano que a esboça. O poeta está falando da Paris do século XIX, reformada e reurbanizada por intermédio do Barão Hausmann.

Na Paris do século XIX, o choque impôs o encontro das diferentes classes sociais, “agora, após séculos de vida claustral, em células isoladas, Paris se tornava um espaço físico e humano unificado” (Idem, Ibidem). Os bulevares criados na urbanização de Paris favoreceram o encontro do enorme contingente de pessoas, os ricos e pobres, antes enclaustrados em seus espaços, após a reurbanização da cidade, chocam-se na multidão. Marshall Berman (1986) exemplifica bem esses choques na poesia de Baudelaire, por meio do poema intitulado *Os Olhos dos Pobres[[15]](#footnote-15)*. Nesse poema, um casal rico se encontra “em frente a um novo café, na esquina de um novo bulevar” (1986, p. 144), felizes quando são surpreendidos pelos olhares de outras pessoas:

Uma família de pobres, vestida com andrajos — um pai de barba grisalha, um filho jovem e um bebê — para exatamente em frente a eles e observa, embevecida, o brilhante mundo novo, lá dentro. ‘As três faces eram extraordinariamente sérias, e aqueles seis olhos contemplavam fixamente o novo café com a mesma admiração, que diferia apenas em função da idade’. Nenhuma palavra é proferida, todavia o narrador tenta ler os olhos deles. Os olhos do pai parecem dizer: ‘Como isso é belo! Parece que todo o ouro do mundo foi se aninhar nessas paredes’. Os olhos do filho parecem dizer: ‘Como isso é belo! Mas é um lugar que só pode ser frequentado por pessoas que não são como nós’. Os olhos do bebê ‘estavam demasiado fascinados para expressar qualquer coisa além de alegria, estupidez e intensidade’ (Idem, Ibidem).

Diante disso, o homem se sente incomodado, “um pouco envergonhado de nossos copos e garrafas, grandes demais para a nossa sede” (Baudelaire apud Berman, 1986, p. 144), quando olha para a mulher a sua frente, para compartilhar com ela essa vergonha, ela se dirige a ele dizendo: “Essas pessoas de olhos esbugalhados são insuportáveis! Você não poderia pedir ao gerente que os afastasse daqui?” (Idem, Ibidem). O homem percebe que o amor que tinha por aquela mulher se transformara em ódio. Berman expõe então, através de Baudelaire, como na modernidade, com as situações de choque, “é difícil para as pessoas se compreenderem umas às outras, como o pensamento é incomunicável” (Idem, Ibidem) - assim termina o poema - “mesmo entre pessoas apaixonadas” (Idem, Ibidem).

O pensamento incomunicável é característica da multidão amorfa dos passantes. Para se proteger do choque, os passantes são incapazes de intercambiar experiências, sobrevivendo à mera vivência. Sem se dar conta desse processo, o passante “sem memória, sem experiência, sem passado, se deixa arrastar pela massa” (Rouanet, 1981, p. 52). Baudelaire, para Benjamin, se distingue da massa amorfa da multidão por conseguir perceber a atrofia da experiência e a incapacidade de recuperá-la e ainda fazer disso sua matéria de reflexão. Essa compreensão baudelairiana se traduz, como salientei anteriormente, na interpretação de Benjamin *d’As Flores do Mal: Spleen* e *Ideal* são inseparáveis.

A relação aludida entre os opostos significa a compreensão da completa impossibilidade da experiência no presente momento, mas ao mesmo tempo significa a necessidade de rememoração dessa experiência, como o único acesso possível a ela (Gatti, 2008, *passim*; Oliveira, 2007, *passim*). A experiência vai ser percebida, portanto, na modernidade pela sua *ausência*, *distância* e *inacessibilidade*. O *Ideal*, o ciclo de poemas que inicia *As Flores do Mal*, seria responsável, segundo Benjamin, exatamente por essa compreensão da experiência na modernidade e por proporcionar “a força da lembrança” (Benjamin, [1939] 2000, p. 60). Ao analisar os poemas *D’As Flores do Mal, Correspondências[[16]](#footnote-16)* e *Vida Anterior[[17]](#footnote-17)*, que pertencem ao ciclo do *Ideal,* Benjamin afirma que eles confirmam a compreensão de que é “a evocação da experiência perdida que lhe possibilitaria analisar em toda a sua amplitude as condições que lhe vedam algo semelhante no seu presente” (Gatti, 2008, p. 131).

Antes de dar continuidade à reflexão sobre a leitura benjaminiana d’*As Flores do Mal,* é necessário entender a reflexão de Benjamin sobre a história exposta nas (*Teses) Sobre o Conceito de História* (1940), pois essa reflexão clarifica a compreensão da experiência moderna figurada na relação entre *Spleen* e *Ideal* de Baudelaire. A análise das *Teses*, cuja relevância para o entendimento da questão da experiência é expressiva, será realizada de forma mais minuciosa na próxima seção deste capítulo. Todavia, cabe aqui, por enquanto, antecipar elementos do texto referido a fim de esclarecer cognitivamente a interdependência entre *Erfahrung e Erlebnis,* aura e choque a partir do conceito de *rememoração.* Pensar nas *Teses* para compreender Baudelaire é importante porque o próprio Benjamin, numa carta endereçada a Adorno no dia 7 de maio de 1940, afirmou que as questões estudadas no seu último texto “correspondem a mais uma etapa nas minhas reflexões para dar continuidade ao Baudelaire”(Tiedemann e Schwerrnhauser, 2010, p. 151), ou seja, dizem respeito às análises do autor sobre o poeta.

Nas *Teses*, Benjamin elabora um entendimento sobre a história que contesta a concepção progressista e linear desenvolvida tanto pela historiografia burguesa, quanto pela social-democracia. A sua concepção de história, diverge, inclusive, da dialética presente em Hegel (e no caso, também em Marx) na qual o presente nega e supera o passado. Na historiografia benjaminiana passado e presente são indissociáveis, dado que “o passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecível” (Benjamin, [1940] 1994, p. 224), e o presente “só se revela como sendo a realização possível dessa promessa anterior” (Gagnebin, 1987, p. 16) quando se volta para o passado. Nesta compreensão da história a *rememoração* é fundamental, porquanto só a partir dela será possível o encontro secreto entre passado e presente*,* e só a partir do encontro aludido é que será possível interromper o curso desastroso do mundo e o desenvolvimento desenfreado e *antinatural* da técnica. A proposta benjaminiana que visa à interrupção supradita aponta a construção de “relações dialéticas entre o passado pré-capitalista e o futuro pós-capitalista, a harmonia arcaica e a harmonia utópica, a antiga experiência perdida e a futura experiência liberada” (Lowy, 2009, p. 201).

O que podemos perceber a partir dessa apressada e resumida exposição da filosofia da história de Benjamin é que o “embrião” dos acontecimentos presentes se encontra em um passado que deverá ser rememorado para poder ser libertado. Só podemos compreender o presente, sem ser devorado por ele, se nos voltarmos para o passado e favorecermos um encontro “entre as gerações precedentes e a nossa” (Benjamin, [1940] 1994, p. 223). O encontro referido, no qual evidencia que passado e presente se interpenetram, só é possível a partir da *correspondência*. Ora, a forma modelar da poesia de Baudelaire também é a da *correspondência* (D’Ângelo, 2009, p. 203). Seus poemas tornam o passado reconhecível no presente, favorecem o encontro secreto entre ambos, ressignificando-os. N’*As Flores do Mal* a concepção do presente do poeta “‘condenado às penas do inferno’, submetido ao *Immergleichen* (repetição), da história, da maquinaria, da mercadoria, da moda, do *Chokerlebnis,* que reduz os homens à condição de autômatos, desprovidos de memória e *Erfahrung”* (Lowy, 1990, p. 198) – *Spleen*- é emoldurado pela rememoração da experiência, que se encontra em um passado distante e inacessível – *Ideal*. Para Benjamin, essa compreensão de Baudelaire, fez com que o poeta fosse um dos poucos a entender a sua época, sem ser tragado por ela. Sua poesia originou uma reflexão importante sobre a modernidade e, de acordo com Benjamin, desdobrou-se como uma resistência notável a *repetibilidade* do mundo moderno, justamente por evidenciar a coexistência do passado com o presente.

Esclarecida a relação entre a historiografia benjaminiana e os poemas de Baudelaire, volto, pois, à reflexão da leitura que Benjamin faz de *As Flores do* Mal. Em *Sobre Alguns Temas*, Benjamin, na leitura citada, faz uma relação interessante sobre a falta da comunicabilidade da experiência e a falta de retribuição do olhar. Oliveira (2007) analisa bem essa questão. Segundo esse autor, Benjamin, ao analisar os poemas *Correspondências* e *A Vida Anterior,* salienta que “a experiência evocada nesses sonetos diz respeito à esfera perceptiva muito diversa daquela a que está submetido o homem moderno” (Oliveira, 2007, p. 225), pois a experiência perceptiva presente nesses poemas consiste em “captar o mistério ou a irrepetibilidade irremissível dos fenômenos, [que] Benjamin chamou de captar a *aura”* (Idem, Ibidem. Grifo do autor). Para fazer isso, no entanto, é necessário estar envolvido na atmosfera desse objeto, fazer parte de sua tradição, “emergir no mesmo elemento que a coisa observada” (Idem, Ibidem). Esse tipo de inserção, de acolhimento, de participação de uma mesma tradição não é mais possível no atual momento, e disso resulta a falta de *correspondência* a que está submetido o homem moderno: “só quando observador e coisa observada participam de uma mesma tradição, o observador sente seu olhar correspondido pela coisa observada” (Idem, Ibidem), assim como ocorriam nas formas tradicionais. Compreender a aura de um objeto “significa investi-la do poder de revidar o olhar” (Idem, Ibidem), e, como nas sociedades atuais a aura só é percebida em sua *ausência,* o olhar não pode mais ser correspondido.

Encontramos um raciocínio semelhante quando Benjamin, em *Paris do Segundo Império* (1938), justamente no capítulo *O Flâneur*, cuja revisão originou *Sobre Alguns Temas*, recorre a Simmel para falar que na modernidade há uma preponderância da atividade visual sobre a auditiva ([1938] 1994, p. 35-36). Mesmo ocorrendo essa preponderância, o que se percebe, no entanto, é que o predomínio da atividade visual não diz respeito à correspondência do olhar, porque essa correspondência se relaciona à comunicabilidade, ausente nas cidades modernas. A falta de correspondência do olhar tem relação com o declínio da atividade auditiva que nada mais é que a atrofia do dom de ouvir, exposta em *O Narrador.* Quando Benjamin cita Simmel para afirmar que antes do desenvolvimento dos ônibus, trens e bondes as pessoas “não conheciam a situação de terem de se olhar reciprocamente por minutos, ou mesmo por horas a fio, sem dirigir as palavras umas às outras” (Simmel apud Benjamin, [1938] 1994, p. 35-36), o que ele aponta, me parece, é que as pessoas não se comunicam mais, não se correspondem, não participam de uma coletividade. Nas sociedades comunitárias, ou pré-modernas, que nostalgicamente Benjamin relembra no texto sobre o contador de histórias, as pessoas estavam inseridas em uma mesma tradição e compartilhavam suas experiências individuas as experiências comuns. Na sociedade moderna, todavia, “as pessoas se conheciam uma às outras como devedores e credores, como vendedores e fregueses, como patrões e empregados – sobretudo como concorrentes” (Benjamin, [1938] 1994, p. 35-36), ou seja, pertenciam a universos diferentes, ou antes, disputavam espaços, eram adversários. A correspondência do olhar “é adiada para sempre” (Oliveira, 2007, p. 225).

E aqui a relação que fiz anteriormente entre automatização e atitude *blasé* em Simmel pode ficar mais clara. A atitude mencionada diz respeito à *indiferença* dos indivíduos nas grandes metrópoles urbanas, que é resultado de fenômenos psíquicos e da preponderância do dinheiro como valor universal. Fenômenos psíquicos porque, como vimos também em Benjamin na sua análise da correspondência entre memória e consciência de Freud, o excesso de estímulos externos resulta numa autopreservação do indivíduo em face da cidade grande. Simmel chamou essa atitude de reserva. Os indivíduos para se preservarem se tornam indiferentes. Essa atitude também diz respeito ao reflexo pessoal da economia do dinheiro interiorizada. Como o dinheiro é o equivalente de todas as coisas, tudo será nivelado em termos de ‘*quanto?’*, ou seja, o dinheiro elimina a diferença, a individualização, a essência das coisas. Essa atitude se relaciona, pois, a automatização do indivíduo, que também tem suas raízes em fenômenos psíquicos, assim como no capitalismo, na medida em que o choque que transforma os indivíduos em autômatos é resultado do desenvolvimento das forças produtivas. Os autômatos, imersos na massa amorfa, na multidão, são indiferentes, não correspondem os olhares, não se comunicam, são concorrentes: seus gestos fragmentados e constantemente interrompidos são gestos defensivos para se desviarem dos demais passantes, que se tornam “invisíveis”. A automatização e a atitude *blasé* são resultados, cogito, de um mesmo processo de desenvolvimento que tem como um de seus representantes as grandes metrópoles e tem como um de seus resultados a massa amorfa dos passantes. Uma cena clássica do metrô em São Paulo, ou em qualquer outra grande cidade, ilustra bem a atitude do indivíduo inserido em uma massa: atitude de total indiferença com o outro, caráter autêntico de qualquer moderno.

Baudelaire, para Benjamin, estava mais para a *flânerie* do que para a atitude *blasé.* Embora o poeta tenha igualado o homem da multidão ao tipo do *flâneur* (Benjamin, [1939] 2000, p. 49), o autor discorda do poeta ao apontar que o homem da multidão não é um *flâneur* porque “nele, o hábito tranquilo foi substituído por outro, maníaco” (Idem, Ibidem). O olhar do *flâneur* é o olhar do estranhamento “cuja forma de vida envolve com um halo reconciliador a desconsolada forma de vida vindoura do homem na cidade grande” (Benjamin, [1938] 1994, p. 39). De acordo com Benjamin, o *flâneur* “ainda está no limiar tanto da cidade grande quanto da classe burguesa. Nenhuma delas ainda o subjulgou. Em nenhuma delas ele se sente em casa. Ele busca asilo na multidão” (Benjamin, [1939] 2000, p. 39). Baudelaire, segundo Benjamin, se qualifica por essas mesmas características do *flâneur.* Ele possui um distanciamento necessário para compreender essa massa, mas ao mesmo tempo, uma aproximação cuja ausência não tornaria a massa compreensível. Esta, não é nomeada por ele. Não é descrita, assim como também não é a cidade. E, para Benjamin, é “justamente essa renúncia que lhe permite evocar uma na imagem da outra. Sua multidão é sempre a da metrópole, sua Paris é sempre superpovoada” ([1939] 2000, p. 45). A compreensão do poeta da multidão, a percepção de que esta se caracteriza por *ausências:* da aura, da *Erfahrung*, da comunicabilidade; é que torna Baudelaire uma figura tão importante e que recebe tanto destaque de Benjamin, no que diz respeito à compreensão da experiência moderna. O autor do diagnóstico de empobrecimento da experiência não deixou de ficar atento a aversão do poeta em relação ao progresso. A sua percepção de que a modernidade é o lugar de mudanças históricas irreversíveis, de que o moderno é um ser despojado de experiência e que a conexão contínua oriunda de um passado distante e inacessível foi substituída por uma conexão fragmentada moderna, se entrelaça com o ódio do poeta a “crença do progresso” que ele persegue “como se ela fosse uma heresia, uma falsa doutrina” (Idem, Ibidem, p. 177). Para Benjamin, “é importante que o ‘novo’ em Baudelaire não preste nenhuma contribuição ao progresso” (Idem, Ibidem), porque é exatamente esse “esforço de extrair o novo do ‘sempre igual’” (Muricy, 1999, p. 202), que prova a importância de Baudelaire para a modernidade (Idem, Ibidem).

1.5. Das Ruínas à Libertação do Passado

Para dar continuidade à compreensão sobre a questão da experiência e finalizar esta reflexão, é necessário analisar de forma mais minuciosa o último texto escrito por Benjamin em 1940: (*Teses*) *Sobre o Conceito de História.* A importância do texto referido é significativa, na medida em que este texto parece expor de forma mais acabada a síntese das reflexões epistemológicas do autor. Nestas reflexões, a análise sobre o progresso, recorrente na maior parte do conjunto dos escritos de Benjamin, se destaca nas *Teses* de forma mais evidente e crítica. Um exemplo significativo disto é encontrado na passagem famosa exposta na tese XII: “escovar a história a contrapelo” (Benjamin, [1940] 1994, p. 225), que significa, primeiro, “a recusa da ilusão do progresso, isto é, de todas as ideologias e mitos que acariciam a fera no sentido dos pêlos” (Lowy, 1990, p. 189). Nas teses anteriores e posteriores a esta, Benjamin examina a concepção de história linear, homogênea e vazia circunscrita numa ideologia progressista (tanto burguesa, quanto da social democracia Alemã); ao mesmo tempo em que indica a tarefa do sujeito revolucionário: interromper o curso desastroso e catastrófico da história, por meio da revolução. Neste percurso, a *Erfahrung* perdida (exposta no texto sobre o contador de histórias, *Pobreza da Experiência* e *Sobre Alguns Temas*) é retomada pelo o autor, na medida em que “a *restitutio* da antiga experiência é a chave para emancipação futura” (Idem, Ibidem, p. 202. Grifo do autor). Ao constatar que o sujeito moderno se transformou em autômato e por isso perdeu toda a memória e *Erfahrung* (traço cultural enraizado na tradição), e passou a pautar sua experiência pela *Erlebnis* (nível psicológico imediato), Benjamin aponta que a única saída possível está na ligação entre *Erfahrung* perdida, teologia e materialismo por meio da *rememoração* (Idem, Ibidem, p. 196). Essas reflexões, porém, não são simples e de fácil compreensão. Cabe aqui, portanto, analisar de forma mais cuidadosa este último texto benjaminiano a fim de compreender as reflexões epistemológicas do autor e, com isso, sua compreensão sobre a questão da experiência.

*Sobre o Conceito de História* foi publicado pela primeira vez por Adorno e Horkheimer em 1942 na edição especial da Revista do Instituto de Investigação Social, numa homenagem a Benjamin– quando o Instituto, já em Los Angeles, tinha suspendido a publicação regular da Revista (Tiedemann e Schwppenhauser, 2010, p. 149). Na Revista, junto à divulgação das *Teses*, também foram publicados: uma carta de Benjamin a Adorno, quando o autor apresentou o texto a este último; uma nota bibliográfica dos escritos de Benjamin e um comentário de Adorno sobre as *Teses.* Na carta mencionada, o autor das *Teses* afirmava que o texto expunha reflexões que estavam com ele durante vinte anos e que serviriam para preparar a sequência de Baudelaire (e não só do ponto de vista metodológico); e que expunha também o problema da lembrança e do esquecimento (que para Benjamin ainda iria o ocupar por muito tempo – o que, infelizmente, não foi possível). As *Teses* não eram destinadas a publicação, mas como Benjamin faleceu e *Sobre o Conceito de História* setornou o seu último escrito, Adorno e Horkheimer resolvem expor o texto e explicaram em nota divulgada na mesma Revista que “a morte de Benjamin leva-nos a considerar nosso dever a publicação, agora que esse texto se transformou num testamento” (Adorno e Horkheimer apud Tiedemann e Schwppenhauser, 2010, p. 148).

A reflexão sobre o progresso, que se encontra nas *Teses* de forma mais evidente e crítica, se destaca em três momentos do texto: a) quando o autor chama atenção para as nocivas ideologias progressistas que têm como cláusula “a ilusão nefasta de ‘nadar no sentido da corrente’” (Lowy, 1990, p. 190) e que enxergam a história dividida em etapas que terão que ser superadas por meio de um progresso da humanidade em si - concepção esta que é inseparável da ideia de “marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo” (Benjamin, [1940] 1994, p. 229); b) ao afirmar que as ideologias referidas fazem com que os historicistas (não marxistas) tenham empatia com o inimigo que não cessa de vencer, já que a história é a sucessão de dominadores que dominam em um dado momento porque são herdeiros de todos os que venceram antes e c) quando se opõe à historiografia progressista por meio da “sua célebre alegoria do progresso como tempestade que nos afasta do paraíso e como catástrofe permanente que amontoa ruínas” (Lowy, 1990, p. 190).

Para compreender esses três importantes momentos das *Teses* partirei da exposição mais detalhada sobre a célebre alegoria mencionada como fio condutor das reflexões sobreditas. Essa alegoria se reporta à interpretação de Benjamin de um quadro de Klee, o *Angelus Novus* (imagem 1)*,* que o autor adquiriu em 1921 em Munique (D’Ângelo, 2009, p. 202) e no qual ele decifra como um anjo que parece olhar amedrontado, com olhos escancarados e asas abertas, para algo que quer afastar-se. A partir da interpretação aludida, Benjamin supõe que o anjo da história deve ter esse mesmo aspecto: os seus olhos fixam-se nos destroços e ruínas do passado, e, fazendo isso, o anjo gostaria de voltar e juntar-se aos fragmentos, acordar os monstros que lá habitam. Mas nesse momento é impedido por uma tempestade, e de acordo com Benjamin, “essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruína cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso” (Benjamin, [1940] 1994, p. 226). O anjo da história que o autor salienta que está voltado para o passado, e não para o futuro, e adverte, ainda, que enxerga nesse passado ruínas, ao contrário de uma sucessão de acontecimentos, pode ser compreendido como o materialismo histórico.



Imagem 1: *Angelus Novus* - Klee

O historiador materialista histórico tem os seus olhos voltados para o passado: enquanto que a historiografia da social democracia “preferiu atribuir à classe operária o papel de salvar as gerações *futuras*” (Idem, Ibidem, p. 229. Grifo do autor), concepção típica de uma historiografia progressista que olha sempre para frente; o materialismo histórico sente a “necessidade de *reparação* das injustiças cometidas contra os oprimidos” (D’Ângelo, 2009, p. 206. Grifo meu). Nesta historiografia, é somente na libertação dos que foram oprimidos ou dos mortos do passado que se sustenta a luta para salvar as gerações posteriores (Idem, Ibidem). No manuscrito 466 do arquivo de Benjamin, organizado e publicado por Tiedemann e Schwppenhauser, o autor enfatiza esta distinção entre a historiografia da social democracia e o materialismo histórico no que diz respeito a quem se dirige a revolução:

É na tradição dos oprimidos que a classe operária se insere, como a última classe escravizada, vingadora e libertadora (...) Na escola, a classe aprendeu do mesmo ódio e a disponibilidade para o sacrifício, porque as duas coisas se alimentam *mais da imagem autêntica dos antepassados oprimidos do que da imagem ideal dos vindouros libertados*. No começo da Revolução Russa esta consciência ainda estava viva. A frase ‘nem glória para os vencedores, nem compaixão para os vencidos’ é tão comovente porque exprime mais solidariedade para com os irmãos mortos do que com os que hão de vir (Tiedemann e Schwppenhauser, 2010, p. 158. Grifo meu).

Essa compreensão de que “também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer” (Benjamin, [1940] 1994, p. 224 e 225), é exclusivo do historiador que *não* enxerga o passado como uma etapa que foi superada e substituída por outra, mas um momento que precisa ser *rememorado*, visitado e resignificado, para que a atenção às ruínas e os fragmentos nos indique “o que a história poderia ter sido e não foi” (D’Ângelo, 2009, p. 206).

O progresso como tempestade que *impele irresistivelmente para o futuro* descreve bem o que Benjamin chamou de empatia com o vencedor. Da mesma forma que o anjo da história que tem seus olhos voltados para as ruínas é arremessado para o futuro pelo progresso, a empatia com o vencedor desampara o materialismo histórico (anjo da história). Essa empatia com o vencedor, de acordo com Benjamin, beneficia sempre os dominadores (Idem, Ibidem) e não é apenas própria do historiador não marxista, mas de todos aqueles que veem no progresso a fonte da evolução de toda uma civilização. Isso pode ser compreendido se analisarmos cuidadosamente a tese VII do texto de 1940, quando Benjamin afirma a sua famosa frase: “nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (Idem, Ibidem). As ruínas das quais o anjo da história via prostradas aos seus pés, nada mais eram que a corveia anônima e os despojos (bens culturais) deixados para trás: “todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão” (Idem, Ibidem). Se prestarmos atenção a essas palavras compreenderemos o que Benjamin quer dizer: não há nenhum monumento presente, nenhuma vitória, nenhum bem cultural e nenhum progresso, que não deixe para trás corpos esquecidos e desprezados, corpos estes que não recebem os méritos, as vitórias e os direitos exclusivos daqueles que sempre vencem (os dominadores). Estes, no entanto, nunca herdariam *de todos os que venceram antes* o domínio, sem a corveia anônima desprezada por eles. A cultura, que não está dissociada da economia e da política, não é isenta de barbárie (Idem, Ibidem), pois “se é a apropriação privada do excedente da produção material que sustenta os artistas e intelectuais, todos os tesouros culturais devem a sua existência também à corveia anônima de seus contemporâneos” (D’Ângelo, 2009, p. 205). O poema de Bertolt Brecht, *Perguntas de um Operário Letrado[[18]](#footnote-18),* ilustra bem o argumento de Benjamin[[19]](#footnote-19) sobre a corveia anônima, ao apontar grandes nomes da história universal – vencedores - e questionar como aqueles vencedores chegaram ali, quem estava por trás daquele triunfo e a quem os holofotes também deveriam estar direcionados. Nas entrelinhas do poema, visualizamos também - quando Brecht faz referência às guerras, construções de grandes cidades e de grandes impérios - as ruínas da história, a catástrofe em permanência e a repetição desesperante (Lowy, 1990, p. 198).

Para interromper o curso desastroso, catastrófico e destruidor da história percebida como uma sucessão vazia e homogênea de etapas que devem ser superadas, o sujeito histórico (o oprimido), de acordo com Benjamin, deve ser guiado pelo materialismo histórico. Ao contrário da historiografia universal, que se conduz por meio do princípio *aditivo* ao utilizar as massas dos fatos para preencher o tempo homogêneo e vazio; o materialista histórico se remete a um princípio *construtivista* (Benjamin, [1940] 1994, p. 231): o historiador marxista não se contenta em “estabelecer um nexo causal entre vários momentos da história” (Idem, Ibidem, p. 232), para ele o passado só se transforma em fato histórico postumamente, “graças a acontecimentos que podem estar separados dele por milênios” (Idem, Ibidem). Isso faz com que, para o materialista histórico, o tempo passado seja vivido somente pela rememoração e diferente do que acontece na historiografia universal, “nem como [tempo] vazio, nem como [tempo] homogêneo” (Idem, Ibidem). O princípio construtivista só pode ser pautado em uma concepção que perceba passado e presente como indissociáveis: “isso não deveria significar o nivelamento de ambos (...), ou seja, a eliminação de sua diferença. Antes, era acompanhar um embrião, cujo crescimento é que permitiria a sua identificação quando estava a se formar” (Kothe, 1978, p. 33).

Na seção anterior, antecipamos esse debate para facilitar a compreensão das correspondências em Baudelaire. Agora, cabe aprofundá-lo. Nas *Teses*, Benjamin enumera algumas questões para ilustrar que existe um “encontro secreto marcado entre as gerações precedentes e a nossa” (Benjamin, [1940] 1994, p. 223). Essas questões: “não somos marcados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos das vozes que emudeceram? Não tem mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer?” (Idem, Ibidem); indicam que o passado forma uma constelação com o presente num lampejo, ou seja, repentinamente (no entanto, irremediavelmente) no momento em que ele é reconhecível - quando ele se fixa na história. Esse entendimento do encontro secreto entre passado e futuro é fundamental porque o historiador materialista “é o único capaz de identificar no passado os germes de uma outra história, capaz de levar em consideração os sofrimentos acumulados e de dar uma nova face às esperanças frustradas” (Gagnebin, 1987, p. 8). Para Benjamin, este historiador, então, “deve construir uma experiência (*erfahrung)* com o passado” (Idem, Ibidem).

Quando Benjamin retoma o debate sobre a experiência na década de 1930, momento mencionado na segunda seção desde capítulo, ele demonstra uma reflexão sobre a “necessidade de sua reconstrução para garantir uma memória e uma palavra comuns, malgrado a degradação e o esfacelamento social” (Idem, Ibidem). Esta reflexão se torna mais clara nas *Teses*, quando Benjamin vislumbra “como interrupção messiânica do curso da história, [a] intervenção redentora para ‘arrancar no último momento a humanidade da catástrofe que a ameaça permanentemente’” (Lowy, 1990, p. 192). O autor enxerga o presente capitalista como um inferno, dominado pela mercadoria e cujo sujeito se transformou em autômato, isto é, perdeu toda experiência e memória. Para reconstruir uma memória e uma palavra comuns é necessário fazer com que o inferno (o tempo presente) não se torne permanente e, ainda, recuperar, no passado, a experiência perdida. Essa recuperação é estabelecida, para o autor, por meio da *rememoração*, que se relaciona com dois campos da experiência perdida*:* a) o combate das gerações vencidas - as vítimas do progresso (Idem, Ibidem, p 197); e b) “o ‘paraíso perdido’ - aquele do qual a tempestade do progresso nos afasta – isto é, a experiência das sociedades sem classes da pré-história” (Idem, Ibidem).

Esse resgate, no entanto, não visa um retorno às formas do passado, tanto do ponto de vista histórico, quanto do estético. Não é, portanto, em termos históricos, a tentativa de restituir o comunismo primitivo ou as sociedades pré-modernas, mas sim, antes, “retomar, pela rememoração coletiva, a experiência perdida do antigo igualitarismo antiautoritário e antipatriarcal, para dela fazer uma força espiritual no combate revolucionário pelo estabelecimento da sociedade sem classes no futuro” (Idem, Ibidem). Em termos estéticos, também, a rememoração não vislumbra uma retomada “da narrativa artesanal comunitária” (Geraldo, 2009, p. 97), mas de uma constituição da experiência atual, moderna, que, no entanto, “só pode ser ativada pelas confluências mnemônicas e pela tradição” (Idem , Ibidem), assim como pela memória individual (Idem, Ibidem).

Baudelaire já evocava o passado por meio das *correspondências* para apontar a constelação entre passado e presente, aura e choque, *Spleen* e *Ideal.* Todavia, por mais que interromper o curso da história fosse, segundo Benjamin, o desejo mais profundo do poeta, a dialética presente em sua *correspondências* - “entre o passado pré-capitalista e o futuro pós-capitalista” (Lowy, 1990, p. 201) – não era capaz de transformar o mundo, e o poeta sabia disso. Só quem é apto, por meio “das forças da rememoração, de restaurar a experiência perdida, de abolir o ‘inferno’ da mercadoria, de quebrar o círculo maléfico do *Immergleichen,* de liberar a humanidade da angústia mítica e os indivíduos da condição de autômatos” (Lowy, 1990, p. 202), é o sujeito revolucionário, que para Benjamin é a classe proletária (assim como para Marx).

Todavia, diferente dos prognósticos de Marx e, sobretudo, do mecanicismo do materialismo vulgar, que viam a revolução como uma consequência inevitável do desenvolvimento do capitalismo, Benjamin apontava que a força capaz de guiar o sujeito revolucionário para “cortar a mecha que queima antes que a centelha atinja a dinamite” (Idem, Ibidem, p. 195) é o *espírito* *messiânico*. O autor confronta, portanto, a perspectiva teleológica de Hegel por não conceber a história como a marcha que ascende rumo à liberdade e o progresso (D’Ângelo, 2009, p. 204). A história para Benjamin, “tem sido uma catástrofe, pois o que chamamos de progresso se assemelha ao girar de um caleidoscópio onde ‘a cada giro, toda a ordenação sucumbe ante uma nova ordem” (Idem, Ibidem). Por isso, para o autor, o materialismo histórico não pode triunfar se não estiver a serviço da teologia, pois, a revolução tem em comum com a religião judaica a *rememoração,* “como meio de redenção do passado em oposição à temporalidade vazia do progresso” (Wohlfarth apud Lowy, 1990, p. 196). A rememoração, para o autor, é responsável, portanto, pela ligação entre materialismo histórico, *Erfahrung* e teologia, dado que ela não é para ele a continuação do progresso, mas sua interrupção *redentora* (Lowy, 1990, 202). Essa relação se explica, nas *Teses,* porque “a imagem de felicidade está indissociavelmente ligada à da salvação” (Benjamin [1940] 1994, p. 222), isto é, a interrupção messiânica para Benjamin visa à libertação futura, por meio da salvação, da *redenção*, dos mortos e dos que lutaram no passado. A *Erfahrung* é, desde modo, aqui retomada porque a quintessência do conhecimento histórico é, para o autor, o *olhar primordial sobre os começos* (Benjamin [manuscrito 1003] apud Tiedemann e Schwppenhauser, 2010, p. 166).

Se pensarmos na metáfora do caleidoscópio para compreender a modernidade em Benjamin, podemos voltar a uma questão que foi destacada neste capítulo cuja importância para entender as *Teses* é significativa: a destruição. O texto de 1940, mais do que qualquer outro texto de Benjamin, está circunscrito por essa ideia. As reflexões no texto aludido falam por si: tempestade do progresso como catástrofe em permanência; necessidade de escovar a história a contra pelos; a afirmação de que todo o monumento da cultura é também um monumento da barbárie; a repetição desesperante do mesmo. A modernidade, como tempo da destruição, não pode oferecer para o indivíduo a salvação, já que é um amontoado de ruínas. É por isso que o anjo da história de Benjamin tem seus olhos voltados para o passado, é por isso que seu materialismo histórico é pautado pelo messianismo judaico e não pelo progresso e é por isso que a revolução é guiada pela redenção dos mortos do passado. A ideia da destruição em Benjamin não se limitava a descrição da modernidade como tempo da catástrofe: era necessário interromper o curso do mundo para salvar a humanidade, e isso só seria possível a partir da “destruição” do presente. Assim como Benjamin propõe a barbárie positiva (estirpe de construtores) para destruir a barbárie negativa burguesa, em 1933; nas *Teses,* Benjamin aponta que a revolução é o único caminho possível para a redenção. Era necessário destruir a forma falsa e enganosa de experiência moderna, para poder construir uma nova forma de vida liberada.

A ideia de destruição em Benjamin estava presente, inclusive, na sua escrita, que se utilizava da montagem para destruir a continuidade narrativa como condição para uma nova construção histórica (A. Benjamin e P. Osborne, 1997, p. 12). O projeto inacabado das passagens, que tanto tempo ocupou o autor, era um exemplo da tentativa de construção de uma nova narrativa da história. Benjamin, ao perceber a ruptura da tradição e a perda da autoridade na modernidade, “concluiu que teria que descobrir novas formas de tratar o passado” (Arendt, 1987, p. 166), e substituiu a transmissibilidade do passado pela sua citabilidade (Idem, Ibidem). Arendt afirma, de acordo com Benjamin, que a descoberta da função moderna das citações nascera do desespero com o presente e o desejo de destruí-lo (Idem, Ibidem). No entanto, no desejo destrutivo das citações existia também a intenção de preservar, já que as citações também traziam a esperança da sobrevivência de algo desde período: “sob essa forma de ‘fragmentos do pensamento’, as citações têm a dupla tarefa de interromper o fluxo da apresentação com uma ‘força transcendente’ e, ao mesmo tempo, de concentrar o que é apresentado” (Idem, Ibidem).

A descrição de que as citações tinham um duplo papel de preservar e destruir o presente é importante para entender o problema que tanto preocupou Benjamin: o do lembrar e esquecer. No inicio desta seção, mencionei uma carta que Benjamin escrevera a Adorno – quando aquele apresentou as *Teses* a este- na qual Benjamin manifestava que no texto apresentado ele refletia sobre a problemática da lembrança e do esquecimento, que seria, para o autor, um problema que ele ainda iria pensar bastante. Benjamin não pode se dedicar mais a esse problema, porque o ano das *Teses* foi o último ano de sua vida, todavia, esta foi uma questão que percorreu toda a sua obra e é importante pensar sobre ela. Em todo o percurso que fiz até aqui uma coisa é evidente: a preocupação de Benjamin de tecer relações com o passado para a partir disso construir uma nova experiência no presente e no futuro. No entanto, no pensamento de Benjamin, implícita a necessidade constante da lembrança, existe também a do esquecimento. Como acontece com o papel destrutivo das citações. Esta questão pode ficar mais clara se refletirmos sobre a fala de Jean Marie Gagnebin no minicurso oferecido na Universidade de São Paulo (USP), no dia 28 de abril de 2010, intitulado *Walter Benjamin: por um verdadeiro estado de emergência.* Na ocasião, Gagnebin aponta que Benjamin é sempre lembrado como teórico da memória e da conservação do passado. E isso, somado com o seu suicídio e com as inúmeras fotos de Benjamin de cabeça abaixada e mão no queixo, favoreceu uma visão nostálgica e melancólica de sua obra. Todavia, de acordo com a autora, essa visão parece mais uma projeção da nossa desorientação pós-moderna, do que uma real apreensão da radicalidade paradoxal do pensamento do autor. Segundo Gagnebin, a problemática do lembrar e esquecer pode esclarecer melhor essa sua afirmação. Analisando filologicamente o termo “redenção” (*Erlosung*), que é fundamental na obra de Benjamin e que na maioria das vezes é traduzido apenas como “salvação” (*Rettung*), ou seja, relacionado com o passado e com a lembrança, a autora mostra, que para Benjamin, “redenção” também significa “dissolução” (*Iösen*). A “redenção”, portanto, aponta Gagnebin, não se relaciona apenas a guardar, lembrar e conservar, mas também a dissolver, destruir e esquecer (informação verbal)[[20]](#footnote-20).

O problema da lembrança e do esquecimento não é exclusivo das *Teses.* Ele se configura em toda a obra de Benjamin, justamente porque a necessidade de preservação do passado, para o autor, é indissociável a da destruição, como tentei apontar neste capítulo. Esta compreensão é importante porque nos distancia do risco de interpretar a experiência, como todos os escritos de Benjamin, a partir apenas de um ponto de vista, como se o trabalho do autor promovesse uma reflexão acabada e fechada da modernidade. O trabalho de Benjamin se configura em um momento histórico contraditório e, como tal, apresenta as contradições deste momento. Por isso, escolhi analisar a experiência no decorrer de sua obra, pois, só assim poderíamos compreender melhor a amplitude da questão supracitada em Benjamin. Dialogando com a problemática desenvolvida pelo autor, o que tentarei fazer, no próximo capítulo, é analisar como a questão da experiência se coloca no Brasil, e mais especificamente, na região Nordeste deste país. Embora a conjuntura que aqui será analisada seja também contraditória, assim como era a de Benjamin, não posso importar as análises benjaminianas sobre a *Erfahrung* para a pesquisa presente sem refletir sobre as especificidades do nosso contexto histórico. Exposto aqui a questão da experiência em Benjamin e o diagnóstico do esfacelamento da mesma, posso agora partir para a análise desta questão na nossa sociedade, no intuito de entender em que medida o contexto histórico brasileiro se diferencia do analisado por Benjamin, no que diz respeito à reflexão sobre a *Erfahrung*.

1. Marcus Mazzari, responsável pela tradução do texto de 1913, afirma em uma nota nesta tradução que em um texto escrito por Benjamin, provavelmente de 1929, o autor reflete sobre seu artigo *Erfahrung* dizendo: “Num dos meus primeiros textos mobilizei todas as forças rebeldes da juventude contra a palavra ‘experiência’. E eis que agora essa palavra tornou-se um elemento de sustentação em muitas de minhas coisas. Apesar disso, permaneci fiel a mim mesmo. Pois o meu ataque cindiu a palavra sem aniquilar. O ataque penetrou até o âmago da coisa” (Benjamin [1929] apud Mazzari, 2005, p. 21). [↑](#footnote-ref-1)
2. Embora esse entendimento não estivesse ainda desenvolvido no texto de 1913, de acordo com as descrições de Benjamin, podemos reconhecer a *Erlebnis,* como a experiência do filisteu. [↑](#footnote-ref-2)
3. A partir daqui sempre que me referir à *experiência* ou *Erfahrung* estou falando da experiência tradicional em Benjamin. Quando estiver falando de *experiência vivida*, *vivência* ou *Erlebnis,* estarei me referindo a experiência do sujeito moderno isolado, solitário e desvinculado do passado e da memória. [↑](#footnote-ref-3)
4. Juntamente com *Sobre Alguns Temas em Baudelaire* (1939). [↑](#footnote-ref-4)
5. Separe-se de seus amigos na estação/De manhã vá à cidade com o casaco botoado/Procure alojamento, e quando seu camarada bater:/Não, oh, não abra a porta/Mas sim/Apague os rastros!/Se encontrar seus pais na cidade de Hamburgo ou em outro lugar/Passe por eles como um estranho, vire na esquina, não os reconheça/Abaixe sobre o rosto o chapéu que eles lhe deram/Não, oh, não mostre seu rosto/Mas sim/Apague os rastros!/Coma a carne que aí está. Não poupe./Entre em qualquer casa quando chover, sente em qualquer cadeira/Mas não permaneça sentado. E não esqueça seu chapéu./Estou lhe dizendo:/Apague os rastros!/O que você disser, não diga duas vezes./Encontrando o seu pensamento em outra pessoa: negue-o./Quem não escreveu sua assinatura, quem não deixou retrato/Quem não estava presente, quem nada falou/Como poderão apanhá-lo?/Apague os rastros!/Cuide, quando pensar em morrer/Para que não haja sepultura revelando onde jaz/Com uma clara inscrição a lhe denunciar/E o ano de sua morte a lhe entregar/Mais uma vez:/Apague os rastros!/(Assim me foi ensinado). (Brecht, B. *Apague os Rastros.* Disponível em: <<http://narcisosemedusas.blogspot.com.br/2013/03/apague-os-rastros.html>>. Acesso em: 22/07/2013. [↑](#footnote-ref-5)
6. Como podemos perceber em Benjamin tratamentos diferentes dados a experiências, como mostrarei aqui neste capítulo ao analisar *Experiência e Pobreza* e *O Narrador*, podemos perceber, também, tratamentos diferentes dados a questão do *interior*. Isso porque a obra de Benjamin não corresponde a um todo coerente e linear. Ela é fragmentada e podemos encontrar nela algumas contradições (o que não é estranho se levarmos em conta o momento histórico contraditório no qual Benjamin escrevia- Primeira Guerra, ascensão do Nazismo). No texto *Paris do Segundo Império de Baudelaire*, que foi publicado por volta de 1938*,* o autor afirma que o fenômeno do *interior,* em Paris,não poderia ser separado da iluminação a gás. Com a iluminação, o grau de segurança da cidade se elevou, fazendo com que, inclusive à noite, a multidão pudesse na rua se sentir “como em sua própria casa” ([1938] 1994, p. 47). No texto mencionado, então, compreendemos que o *interior* se amplia também para a cidade, ele não se faz necessariamente dentro de quadro paredes. Encontramos, também nas cidades, vestígios. Esses vestígios são deixados por meio da extensa rede de controle que é criada a partir da Revolução Francesa (Idem, Ibidem, p. 44), como por exemplo, a enumeração dos imóveis. Já em um ensaio anterior, de 1935, *A Paris, Capital do Século XIX*, Benjamin apresenta uma visão diferente da relação entre *interior* e metrópole que é afirmada no texto *Paris do Segundo Império*. Em 1935*,* Benjamin argumenta que uma das grandes causas do surgimento ou intensificação do *interior* das habitações burguesas, seria o desenvolvimento e reforma urbana de Paris. Segundo o autor, com as reformas de Haussmann, a cidade francesa ficou estranha aos próprios parisienses que “não se sentem mais em casa”. Os indivíduos passam a se refugiar no *interior* de suas residências, já que começam “a tomar consciência do caráter desumano da grande metrópole”. Essa contradição encontrada nesses dois textos, porém, não chega a ser um problema para a nossa análise. O significado do *interior* continua comum em ambos os textos, assim como em *Experiência e Pobreza*: As fantasmagorias do *interior* é uma reação burguesa ao esfacelamento da *Erfahrung.* [↑](#footnote-ref-6)
7. Benjamin está se referindo ao texto: O Narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov (1936). In: **Magia e técnica, arte e política:** ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo. Editora Brasiliense: 1994, p. 197-221. [↑](#footnote-ref-7)
8. “E então, vossa senhoria por aqui, meu caro? Vossa senhoria, num antro! Vossa senhoria, o bebedor de quintessências! Vossa senhoria, o degustador de ambrosia! Na verdade, há razão para que me surpreenda./ “Meu amigo, você conhece meu terror de cavalos e veículos. Ainda há pouco, quando atravessava o boulevard, a passo ligeiro, e saltava a lama, em meio a esse caos movimentado aonde a morte chega a galope por todos os lados ao mesmo tempo, minha aura [auréole= auréola, halo], num movimento brusco, escorregou da minha cabeça para a sujeira do macadame. Não tive coragem de reavê-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que me quebrarem os ossos. E depois, disse para mim mesmo, há males que vem para o bem. Posso agora passear incógnito, cometer baixezas, e me abandonar à canalhice, como um simples mortal. E eis-me aqui, igualzinho a você, como você vê!”/“Vossa Senhoria deveria ao menos anunciar essa aura, ou reclamá-la na delegacia.”/“Minha nossa! Não! Sinto-me bem aqui. Só você me reconheceu. Além disso, a dignidade me entedia. E ademais penso, e me alegro, que algum poeta de segunda categoria vai apanhá-la e colocá-la na cabeça descaradamente. Fazer alguém feliz, que júbilo! E sobretudo um felizardo que me fará rir! Pense em X, ou em Z! Então! Como será bizarro!”. (Baudelaire, C. *A perda da Auréola.* Disponível em: <<http://armonte.wordpress.com/tag/charles-baudelaire/> >. Acesso em: 22/07/2013. [↑](#footnote-ref-8)
9. Quatro anos mais tarde, ao escrever *A Obra de Arte*, ensaio em que a questão da aura é aprofundada, essa definição aparece novamente. [↑](#footnote-ref-9)
10. Questão muito importante que voltarei a analisar posteriormente. [↑](#footnote-ref-10)
11. Citado também em Benjamin, [1935] 1987, p. 170. [↑](#footnote-ref-11)
12. Que possui três capítulos: A Boemia, O Flâneur e A Modernidade. [↑](#footnote-ref-12)
13. Aqui faço referência a Baudelaire: “O que são, afinal, os perigos da selva e do campo comparados com os choques cotidianos e os conflitos do mundo civilizado? Que o homem agarre a sua vítima no bulevar ou transpasse a sua presa em matas remotas - será que não continua sendo, tanto cá quanto lá, o maior dos animais de rapina?” (Baudelaire apud Benjamin [1938] 1987, p. 69). [↑](#footnote-ref-13)
14. Voltarei a falar sobre isso adiante. [↑](#footnote-ref-14)
15. Ah! Você quer saber por que eu a odeio hoje. Será, certamente, menos fácil para você compreender do que para mim, explicar; porque você é, creio, o mais belo exemplo da impermeabilidade feminina que se possa encontrar. Tínhamos passado juntos um longo dia que me parecera curto. Nós nos tínhamos prometido que todos os nossos pensamentos seriam comuns a um e ao outro e que nossas duas almas não seriam mais do que uma só — um sonho que nada tem de original, uma vez que, afinal, é um sonho sonhado por todos os homens, mas nunca realizado por nenhum. À noite, já um pouco fatigada, você quis sentar-se em frente a um café novo, na esquina de um bulevar também novo, ainda cheio de cascalhos, mas já mostrando gloriosamente seus esplendores inacabados. O café brilhava. Mesmo as simples tochas de gás revelavam todo o ardor de uma estreia e iluminavam, com todas as suas forças, as paredes de uma brancura ofuscante, exibindo a sequencia de espelhos, o ouro das molduras e dos frisos, mostrando pagens rechonchudos arrastados por cães nas coleiras, senhoras rindo com os falcões pousados em seus punhos, ninfas e deusas trazendo frutas em suas cabeças, patês e caças diversas, as Hebes e Ganimedes apresentando, com os braços estendidos, a pequena ânfora com creme bávaro ou o obelisco bicolor de sorvetes coloridos; enfim, toda a história e a mitologia postas a serviço da glutonaria. Bem em frente de nós, na calçada, estava plantado um homem de bem, de uns quarenta anos, de rosto cansado, barba grisalha, tendo numa das mãos um menino e sobre o outro braço um pequeno ser ainda muito frágil para andar. Ele cumpria o papel de uma babá e trazia seus filhos para tomar o ar da noite. Todos em farrapos. Esses três rostos estavam extremamente sérios e seus seis olhos contemplavam fixamente o novo café com igual admiração, mas, naturalmente, com as nuances devidas às idades.Os olhos do pai diziam: “Que beleza! Que beleza! Dir-se-ia que todo o ouro do pobre mundo fora posto nessas paredes.” Os olhos do menino: “Que beleza! Que beleza! Mas é uma casa onde só podem entrar pessoas que não são como nós!” Quanto aos olhos do menor, eles estavam fascinados demais para exprimirem outra coisa senão uma alegria estúpida e profunda.Os cancioneiros dizem que o prazer torna a alma boa e amolece o coração. A canção tinha razão nesta noite relativamente a mim. Não somente eu estava enternecido por esta família de olhos, como me sentia envergonhado por nossos copos e nossas garrafas, maiores que nossa sede. Virei meus olhos para os seus, querido amor, para ler neles o “meu pensamento”; mergulhei em seus olhos tão belos e tão bizarramente doces, nos seus olhos verdes, habitados pelo Capricho e inspirados pela Lua, quando você me disse: “Não suporto essa gente com seus olhos arregalados como as portas das cocheiras! Será que você poderia pedir ao *maîttre* do café para afastá-los daqui?”  
    É tão difícil o entendimento, meu caro anjo, e tão incomunicável é o pensamento mesmo entre as pessoas que se amam. (Baudelaire, C. *Os Olhos dos Pobres.* Acesso < <http://pequenospoemasemprosa.blogspot.com.br/2011/01/os-olhos-dos-pobres.html>> No dia 22/07/13) [↑](#footnote-ref-15)
16. A Natureza é um templo onde vivos pilares/ Deixam às vezes soltar confusas palavras; O homem o cruza em meio a uma floresta de símbolos/ Que o observam com olhares familiares./ Como os longos ecos que de longe se confundem/Em uma tenebrosa e profunda unidade,/ Vasta como a noite e como a claridade,/ Os perfumes, as cores e os sons se correspondem./Há perfumes frescos como as carnes das crianças,/ Doces como o oboé, verdes como as pradarias,/ – E outros, corrompidos, ricos e triunfantes,/ Como a expansão das coisas infinitas,/ Como o âmbar, o almíscar, o benjoin e o incenso,/Que cantam os transportes do espírito e dos sentidos. (Baudelaire apud Gatti, 2008, p.128) [↑](#footnote-ref-16)
17. Muito tempo habitei sob vastos pórticos/ Que os sois marinhos envolviam com mil fogos,/ E cujos grandes pilares, retos e majestosos, /Assemelhavam-se, à noite, a grutas basálticas. /As ondas, rolando as imagens dos céus, /Fundiam de uma maneira solene e mística/ Os acordes todo-poderosos de sua rica música/Às cores do poente refletidas por meus olhos./Foi lá que vivi em volúpias calmas,/ Em meio ao azul, às vagas, aos esplendores,/E aos escravos nus, impregnados de odores,/ Que me refrescavam a fronte com suas palmas,/ E cujo único cuidado era o de aprofundar/ A dor secreta que me fazia definhar. (Idem, Ibidem, p. 129). [↑](#footnote-ref-17)
18. “Quem construiu Tebas, a das sete portas?/Nos livros vem o nome dos reis, Mas foram os reis que transportaram as pedras?/Babilônia, tantas vezes destruída, Quem outras tantas a reconstruiu?/ Em que casas da Lima Dourada moravam seus obreiros?/No dia em que ficou pronta a Muralha da China para onde Foram os seus pedreiros?/ A grande Roma Está cheia de arcos de triunfo. Quem os ergueu?/ Sobre quem triunfaram os Césares?/ A tão cantada Bizâncio Só tinha palácios Para os seus habitantes?/ Até a legendária Atlântida Na noite em que o mar a engoliu Viu afogados gritar por seus escravos/. O jovem Alexandre conquistou as Índias Sozinho?/César venceu os gauleses. Nem sequer tinha um cozinheiro ao seu serviço?/Quando a sua armada se afundou Filipe de Espanha Chorou. E ninguém mais?/ Frederico II ganhou a guerra dos sete anos Quem mais a ganhou?/ Em cada página uma vitória. Quem cozinhava os festins?/ Em cada década um grande homem. Quem pagava as despesas?/ Tantas histórias/ Quantas perguntas” (Brecht, B. *Perguntas de um Operário Letrado.* Disponível em: <<http://www.luso-poemas.net/modules/news03/article.php?storyid=173> >. Acesso em: 05/07/2013. [↑](#footnote-ref-18)
19. Lowy, também faz essa relação entre as *Teses* de Benjamin e o poema de Brecht no seu livro intitulado *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das Teses “Sobre o Conceito de História”* (2012). [↑](#footnote-ref-19)
20. Dados fornecidos por Jean Marie Gagnebin no Minicurso Walter Benjamin: por um verdadeiro estado de emergência, na Universidade de São Paulo (USP), em 28 de abril de 2010. [↑](#footnote-ref-20)