

**Universidade Federal Fluminense
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia
Programa de Pós-graduação em Filosofia
Curso de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Filosofia**

JOSÉ MAURÍCIO FRANKLIN AZEVEDO DE CASTRO

**OS CONTOS DE WALTER BENJAMIN:
ESPANTO E REFLEXÃO**

Niterói
Março/2018

**Universidade Federal Fluminense
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia
Programa de Pós-graduação em Filosofia
Curso de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Filosofia**

JOSÉ MAURÍCIO FRANKLIN AZEVEDO DE CASTRO

**OS CONTOS DE WALTER BENJAMIN:
ESPANTO E REFLEXÃO**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Filosofia da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Especialidade.

Orientador: **Bernardo Barros Coelho de Oliveira**

Niterói
Março/2018

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

S??? Castro, José Maurício Franklin Azevedo de.
Os contos de Walter Benjamin: Espanto e Reflexão / José Maurício Franklin
Azevedo de Castro. – Niterói, 2018.
91 fls.

Orientador: Bernardo Barros Coelho de Oliveira.
Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade Federal Fluminense, Instituto
de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Filosofia, 2018.
Bibliografia: f. 11 – 91.

1. Walter Benjamin. 2. Os contos de Walter Benjamin. 3. Romance. 4. Narrativa
moderna . Niterói (RJ). I. Oliveira, Bernardo Barros Coelho de. II. Universidade Federal
Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. .

**Universidade Federal Fluminense
Instituto de Ciências Humanas e Filosofia
Programa de Pós-graduação em Filosofia
Curso de Pós-graduação *Stricto Sensu* em Filosofia**

JOSÉ MAURÍCIO FRANKLIN AZEVEDO DE CASTRO

**OS CONTOS DE WALTER BENJAMIN:
ESPANTO E REFLEXÃO**

BANCA EXAMINADORA

.....
Prof. Dr. Bernardo Barros Coelho de Oliveira
Universidade Federal Fluminense

.....
Prof.º Dr.º Pedro Sussekind
Universidade Federal Fluminense

.....
Prof.ª. Dr.ª Patricia Lavelle
Puc-RJ

Niterói
Março/2018

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha esposa, Caroline Figueiredo Barra.

AGRADECIMENTO

Agradeço a todo departamento de Filosofia da UFF por ter me dado o conhecimento e apoio, tanto nesses anos de mestrado quanto nos anos de graduação.

Agradeço também à Capes por ter financiado a minha pesquisa.

Gostaria de agradecer especialmente ao meu orientador, Bernardo Barros, por ter feito comigo esse percurso com sabedoria, conselhos e narrativas.

Gostaria de agradecer, em especial, aos professores Alexander Costa, Carlos Tourinho, Vladimir Vieira, Patrick Pessoa e Tereza Calomeni, por ter realizado cursos, durante o mestrado e na graduação, importantíssimos para a minha formação.

Agradeço ao professor Pedro Sussekind pelo interesse e gentileza de participar da banca, desde a monografia, passando pela qualificação, até a banca da dissertação. As observações críticas durante o processo da graduação e do mestrado contribuíram muito para a melhora deste trabalho.

Agradeço também à Patrícia Lavelle pela disponibilidade, por ter aceitado participar da banca examinadora.

Aos companheiros de mestrado e graduação, Mônica Nunes, Bianca Silva, Daniel Gilly, Jéssica di Chiara, Vitória Brito, Felipe Morgado, Frederico Martucci, Matheus Fernandes, Zander, Maurício Alves, Eliza, por ter me dado apoio afetivo e intelectual nessa longa jornada de 6 anos desde o primeiro período da graduação.

Aos meus pais, pelo apoio em tudo e por me deixar livre para escolher aquilo que sou.

Aos meus alunos de arquivologia, durante o estágio de docência, por ter me feito desejar ser ainda mais professor.

Ao meu irmão, pela parceria.

Aos meus familiares.

E, finalmente, à minha esposa, Caroline Figueiredo Barra, pelo amor, companheirismo, e por acreditar em mim nessa jornada existencial. Pelo passado, presente e futuro que é nosso.

EPIGRAFE

Escrever um romance é representar a vida humana levando ao extremo o incomensurável.

Walter Benjamin

RESUMO

Walter Benjamin, mais conhecido pelos trabalhos no campo da filosofia estética e da crítica literária, também escreveu pequenas histórias de caráter ficcional. Escolhemos duas delas, “O lenço” e “Conta Rastelli”, para, ao lado de dois ensaios do autor, “O contador de histórias” e “A crise do romance”, pensarmos o problema do narrar na modernidade. Apresentamos alguns aspectos do gênero hegemônico deste narrar moderno, o romance, recorrendo a teóricos como Bakhtin, Watt e Lukács. E apontamos para as críticas que Walter Benjamin faz a determinados aspectos do gênero romanesco. Procuramos mostrar como os seus contos desenvolvem uma estética que visa a responder a alguns impasses narrativos decorrentes do romance e, ao mesmo tempo, encaminham para um outro lugar a narrativa moderna.

Palavras-chave: 1. Contos de Walter Benjamin. 2. Romance. 3. Narrativa moderna.

ABSTRACT

Walter Benjamin, best known for his work in the field of aesthetic philosophy and literary criticism, also wrote short fictional stories. We chose two of them, "The Scarf" and "Rastelli tells", for, alongside two essays by the author, "The storyteller" and "The crisis of the novel", to think about the problem of narrating in modernity. We present some aspects of the hegemonic genre of this modern narrative, the novel, resorting to such theoreticians as Bakhtin, Watt, and Lukacs. And we point to the criticism that Walter Benjamin makes to certain aspects of the romanesque genre. We try to show how his stories develop an aesthetic that aims at responding to some narrative impasses arising from the novel and, at the same time, forward the modern narrative to another place.

Keywords: 1. Tales of Walter Benjamin. 2. Novel. 3. Modern Narrative.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	A FORMA DO ROMANCE E OS TEMPOS MODERNOS.....	13
2.1	O ROMANCE E O MUNDO ABERTO DA MODERNIDADE.....	13
2.2	O ROMANCE E O LIVRO: A ASCENSÃO LENTA DA LEITURA PRIVADA ...	26
3	WALTER BENJAMIN COMO CRÍTICO DO ROMANCE: “O CONTADOR DE HISTÓRIAS: CONSIDERAÇÕES SOBRE A OBRA DE NIKOLAI LESKOV” E “A CRISE DO ROMANCE: SOBRE <i>BERLIN ALEXANDERPLATZ</i> , DE DÖBLIN”	37
4	WALTER BENJAMIN COMO CONTADOR DE HISTÓRIAS.....	62
4.1	A CRÍTICA DOS CONTOS	69
5	CONCLUSÃO.....	86
6	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	89

1 INTRODUÇÃO

Existe uma parte da obra de Walter Benjamin que aparece com um caráter ficcional: a sua produção de contos. Pequenas narrativas que foram escritas desde sua juventude até o período de maturidade de seu pensamento dos anos 30. Walter Benjamin, mais conhecido pelos seus trabalhos no campo da filosofia estética e crítica literária, também possuiu o desejo de narrar. O objetivo deste trabalho é, a partir da análise dos ensaios de Walter Benjamin que tratam do tema da narrativa, em particular os textos “A crise do romance: sobre *Berlin Alexanderplatz* de Döblin” (1930) e “O contador de histórias: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1936), pensar as transformações ocorridas no campo da narrativa na época moderna conjuntamente com a proposta estética oferecida pelos seus próprios contos.

O romance aparece como gênero narrativo predominante na época moderna. Carrega em si características diferentes das conhecidas narrativas tradicionais – epopeia, lendas, contos de fadas – que possuem na oralidade o seu canal comunicativo. O romance aparece em outro meio, no livro, através da escrita, e isso gera importantes consequências para a narrativa, tanto para a sua forma de apresentação quanto para o seu modo de recepção. Veremos que as análises de Walter Benjamin sobre o gênero romanesco são, na maioria das vezes, de cunho negativo. As características do gênero e a recepção de seu público, a leitura privada e isolada, acarretam problemas para a transmissibilidade do conteúdo. Para ele, há uma dupla perda: a incapacidade de trocar experiências e a perda da capacidade de contar histórias. Mostraremos como Benjamin busca nesses ensaios descobrir alternativas para determinados impasses decorrentes de alguns aspectos do romance.

Acreditamos que uma das saídas para os problemas da narrativa moderna encontram-se na própria escrita do autor que também almejou escrever as suas histórias. Talvez mais conhecido pelos seus ensaios sobre autores que, segundo ele, buscavam levar o romance para um outro patamar, retirando-o de suas armadilhas convencionais, criticando-o e modificando-o, tais como Proust, Kafka, Leskov e Döblin, por exemplo, Benjamin nos seus contos nos dá também uma alternativa para pensarmos as consequências da narração moderna. Por que então não aliarmos a seus ensaios estéticos sobre a literatura e os romancistas aquilo que aparece na

própria ficção do autor como proposta estética? Olharemos para suas histórias à luz de seu pensamento crítico sobre a literatura. Mas também olharemos para suas histórias como experiências estéticas que iluminam o seu pensar sobre as narrativas.

Entretanto, antes de nos determos no que o filósofo alemão tem a nos dizer nas obras que selecionamos, tanto as teóricas quanto as narrativas, temos que caracterizar melhor para o leitor o romance, esse gênero que se consolidou hegemonicamente na modernidade, que encontra-se bem criticado na obra do autor, mas não tanto caracterizado.

No primeiro capítulo desta dissertação, tentaremos delinear os principais aspectos do romance, recorrendo a teóricos que em suas obras se debruçaram sobre o tema. É o caso do filósofo húngaro, Gyorgy Lukács, no seu livro, *Teoria do romance*, citado por Benjamin no ensaio “O contador de histórias”, apontando para a abertura de sentido metafísico que aparece no gênero; do pensador inglês Ian Watt, no seu livro *Ascensão do romance*, mostrando como o romance foi lentamente se consolidando e alterando os hábitos de lidar com as narrativas; e, por fim, utilizaremos Mikhail Bakhtin, linguista russo, no seu ensaio “Epos e Romance”, onde observamos as diferenças entre o romance e a epopeia, gênero constitutivo e bem influente no cenário das narrativas tradicionais. Na medida em que for necessário elucidar alguns pontos da caracterização do romance, buscaremos em outros autores aspectos não descortinados pelos autores citados.

No segundo capítulo, entraremos nos ensaios de Walter Benjamin, buscando os problemas e diferenças que o autor diagnostica como resultado da transformação do modo de narrar tradicional para o modo de narrar moderno.

E, no terceiro capítulo, iremos aos contos de Walter Benjamin, selecionando de sua ficção, dois contos em particular: “O lenço” (1932) e “Conta Rastelli” (1935). Faremos a crítica dos contos dialogando com a teoria do autor tentando mostrar como na sua ficção ele tenta responder (ou mesmo até encaminhar) às ideias que encontram-se teorizadas em seus ensaios.

2 A FORMA DO ROMANCE E OS TEMPOS MODERNOS

2.1. O romance e o mundo aberto da modernidade

Antes de entrarmos no pensamento de Walter Benjamin sobre o romance temos que mostrar quais são os seus aspectos, aquilo que o caracteriza como um gênero narrativo que se consolida na modernidade. Temos de mostrar porque esse gênero possui afinidade com esse tempo que chamamos de moderno apesar dele já ter uma pré-história constitutiva que remonta aos tempos clássicos, como aponta Bakhtin em seu estudo de 1940, “Da pré-história do discurso romanesco”. Segundo ele:

O romance estava pronto para surgir como uma composição de formas e estilos múltiplos, mas ele não soube assimilar e utilizar todo o material de imagens da linguagem que havia sido preparado. Estou me referindo ao “romance grego”, de Apuleio e de Petrônio. Aparentemente, o mundo antigo não era capaz de fazer mais.¹

Não investigaremos as limitações do mundo antigo de fazer do romance o gênero que hoje conhecemos. Nem caberá aqui esboçarmos um panorama sócio-histórico para configurar o que seja isso, a modernidade. Trabalhos esses de grande empreitada. Trataremos aqui, somente, das concepções estéticas e filosóficas que emergem na modernidade ao se referirem ao âmbito da narrativa e que se contrapõem às concepções clássicas.

As concepções estéticas e filosóficas gradualmente vão se sobrepondo, se alternando, travando batalhas com o que não serve mais como parâmetro para fundar novos conceitos. Uma geração que abarcou o problema da configuração do que era moderno, essa ambição pelo novo e pelas novas leis que comandariam a nova poesia, foi a geração dos primeiros românticos. Geração a qual Benjamin dedicou a sua tese de doutorado, intitulada, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, cujo objetivo era entender o conceito de crítica, tanto no seu plano estético quanto no seu plano gnosiológico. Conceito de crítica que será trabalhado aqui um pouco mais para frente, próximo à nossa abordagem dos contos.

¹ BAKHTIN, M. “Da pré-história do discurso romanesco.” In: *Questões de literatura e de estética*. São Paulo, Editora Hucitec/Annablume, 2002. p.378

Neste momento o que é importante observar é que neles, na geração dos primeiros românticos, principalmente com Schlegel e Novalis, se sente a verdadeira efervescência do processo de modificação. Pedro Duarte aponta no seu livro, *Estio do tempo: romantismo e estética moderna*, para o embate que essa geração teve de travar para buscar novas regras e conceitos para dizer aquilo que estava acontecendo no seu tempo. Ser moderno é, talvez, antes de mais nada, não se contentar com as regras estabelecidas para a criação da arte que tinha na *Poética* de Aristóteles o seu grande pilar. Sentem os românticos que, por exemplo, seguir as regras apontadas por Aristóteles na antiguidade já não é mais suficiente para dar conta da expressividade necessária para dizer o que está acontecendo nesse tempo, que aos poucos, vai se chamando de moderno. Segundo Pedro Duarte, os românticos se sentiam desconfortáveis pois:

Buscando regras antigas para formar a arte moderna, por se confiar serem elas universais e atemporais, esquece-se que, por mais elevadas que sejam, foram criadas numa época específica, a ela pertencendo. Seria preciso, assim, achar a forma originalmente moderna para tratar dos temas modernos...²

A modernidade busca uma nova forma de expressão porque o que acontece como experiência de mundo é já muito diferente do que acontecia na antiguidade. É significativo notarmos também que há uma diminuição da produção de narrativas como as epopeias, poemas líricos, tragédias, como forma corrente de expressão artística para dar conta da experiência moderna de mundo. Surge então uma sensação de desconforto quando nos relacionarmos com poemas líricos e percebermos que aquilo que está dito ali, e o modo como está dito, já está distante da nossa experiência. É o desconforto que nota Walter Benjamin, por exemplo, ao analisar a obra de Baudelaire: se Baudelaire é o poeta que sente e reflete com mais intensidade sobre o que é ser moderno por que ele escolhe a poesia lírica e não o romance, por exemplo, como forma de expressão? Como aponta Benjamin no ensaio “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire” “é natural que essa poesia só excepcionalmente se encontra com a experiência de seus leitores”³. Não só a modernidade busca novos conceitos estéticos para a sua arte como busca também

2 DUARTE, P. *Estio do tempo: romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 211. p.102

3 BENJAMIN, W. “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”. In: *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2015. p. 106.

um modo de expressão que lhe é próprio. O romance parece surgir equacionando ambas as questões.

Perceber as transformações estéticas ocorridas na literatura, no entanto, tem como critério o diagnóstico de que estamos inseridos num processo histórico. Esse processo não diz respeito somente às condições históricas e sociais, mas diz respeito também à própria condição da percepção humana. Como afirma Walter Benjamin em seu ensaio “A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica”, na sua terceira versão de 1939: “No decorrer de longos períodos históricos, modifica-se não só o modo de existência das coletividades humanas, mas também a sua forma de percepção”⁴. Outro ponto de partida são as considerações de Walter Benjamin, no mesmo ensaio, sobre o caráter cambiante das formas artísticas:

Muitas formas de arte surgiram e desapareceram. As tragédias surgem com os gregos e com eles desaparecem, para reviverem séculos depois como um conjunto de “regras”. A epopeia, cujas origens estão na juventude dos povos, apaga-se na Europa com o fim do Renascimento. O quadro é uma criação da Idade Média; nada nos garante que durará para sempre.[...] Quando tentamos compreender a relação das massas com a obra de arte precisamos levar em consideração o seu modo de incidência.⁵

De acordo com esse princípio histórico e mutável das formas artísticas não podemos considerar nenhuma delas como imutável ou eterna, detentoras em si da condição única de representar as ações ou pensamentos do homem. Nenhuma arte, por mais bem-acabada que seja, deve possuir o caráter exclusivo e dominante de expressar os anseios e necessidades da humanidade, seja no tempo ou no espaço. Mesmo a tragédia na Grécia antiga teve de sucumbir a outras formas artísticas que a suplantaram na necessidade de atender as expectativas estéticas do homem. A crer nesse ponto de vista, as modificações também ocorreriam na esfera das narrativas.

As formas artísticas são históricas. As tragédias tiveram seu tempo, as epopeias incidiram hegemônicas no mundo grego e romano, mas ambas as formas de narrar o mundo não são mais adequadas para os novos tempos. A posição do homem moderno, a sua visão de mundo, a sua ética, já está distante das narrativas, por exemplo, de Homero. Claro, não ocorre uma perda de sentido total quando o

4 BENJAMIN, W. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. *In: Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p.13.

5 BENJAMIN, W. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. *In: Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p.31.

lemos. Ele continua a nos educar com as suas histórias porque somos ainda herdeiros dessa tradição ocidental devedora da poesia e filosofia grega. Mas algo de contrastante, de obscuro, surge durante a leitura de sua epopeia que esbarra no novo modo de ser do homem moderno. E isso impede que o material narrado por ele entre confluyente e límpido na nossa experiência de mundo. É sempre com um certo distanciamento de experiência que nos aproximamos, hoje, do mundo narrado pela epopeia. Entretanto, abrindo um pequeno parêntesis ao final desse parágrafo, temos que observar que a dificuldade de leitura e a apreensão límpida de sentido não é um caso exclusivo que acontece no encontro com os textos antigos, como por exemplo, na leitura de Homero. Essa dificuldade pode muito bem ocorrer também na leitura de romances modernos, de caráter por vezes, herméticos, experimentais e vanguardistas, que nos causam a mesma sensação de desconforto que nos provocam os textos antigos.

Uma boa estratégia inicial para mostrarmos alguns aspectos do romance é, justamente, contrastá-lo com a epopeia. A constituição do gênero épico se dá de modo radicalmente diferente do romance, gênero com o qual o homem moderno está habituado a lidar. Aqui, seguiremos as considerações teóricas de Lukács e Bakhtin para abordarmos as diferenças entre os dois gêneros: a epopeia e o romance.

Para Lukács, o homem grego encontra a sua alma integrada ao mundo. O sentido metafísico do mundo e a sua alma encontram-se numa identidade que leva a ação plena. Entendemos por sentido metafísico uma completude de valores e ideias que explicam, de alguma maneira, a ordem do mundo, os acontecimentos dos fenômenos naturais, a posição do homem no mundo e o seu modo de agir durante a existência. É um mundo homogêneo de sentido, circular, fechado numa organização que dá a ela a sensação de totalidade. Vida e essência são imanentes, o sentido ético está estabelecido e duradouramente lançado para o homem que o segue sem que na sua alma haja muitas fissuras, questionamentos, que inibam a sua ação. Exemplar são as palavras de Werner Jaeger, no seu livro *Paideia: a formação do homem grego*, quando fala que a epopeia dá ao grego uma plenitude de sentido:

A aptidão da epopeia homérica para nos dar a propósito do mundo que descreve a intuição de um cosmos acabado, que repousa em si próprio e onde se mantém um equilíbrio entre o acontecer móvel e

um elemento de ordem e estabilidade, tem raízes, em última análise, numa característica específica do espírito grego.⁶

A epopeia como forma expressiva desse mundo apenas coroa na poesia aquilo que já antes o homem grego sente. O mundo grego, o mundo clássico é um mundo fechado e homogêneo, e nisso podemos entender que ele dialoga menos com outras culturas, e mesmo que haja diálogo ele pouco fere ou põe em xeque a estrutura do que está fundado com sentido metafísico. Onde o sentido previamente existente não é questionado a epopeia é a representação estética desse mundo. A epopeia é a expressividade dessa totalidade em que o ser se sente integrado no seu mundo:

Totalidade do ser só é possível quando tudo já é homogêneo, antes de ser envolvido pelas formas; quando as formas não são uma coerção, mas somente a conscientização, a vinda à tona de tudo quanto dormitava como vaga aspiração no interior daquilo a que se devia dar forma: quando o saber é virtude e a virtude felicidade; quando a beleza põe em evidência o sentido do mundo⁷

Nesse sentido, podemos pensar que a beleza da epopeia está não só nos seus versos, mas no seu lado educacional, no seu lado formativo que diz à geração recebedora pela primeira vez de seus versos, o sentido que o mundo deve ter, as normas de virtude do herói, o paradigma ético que todo homem deve, portanto, imitar. Lukács afirma, então, que toda epopeia para o homem grego é mais que beleza e entretenimento, é, em primeira e última instância, uma questão formativa o que nela aparece. O que o homem grego escuta num canto, num epos, da *Ilíada* e da *Odisséia* é uma orientação: “o dever-ser é para ele uma questão pedagógica”⁸. Assim, Aquiles, Ulisses, Heitor, são mais que meros personagens numa trama de aventura, são professores de ações e virtudes que todo grego tem como paradigma para conduzir eticamente a sua vida. Desse modo, no seu livro, *A teoria do romance*, Lukács expõe que o mundo da epopeia é o espaço onde se conjuga um sentido metafísico forte de mundo com ações práticas e pedagógicas, decorrentes dessa relação metafísica. O que aparece na epopeia são exemplos, episódios, ações de heróis, que servem de modelo de ações, de modelos de conduta ética, para as consecutivas gerações que a recebem como documento de sua cultura.

6 JAEGER, W. *Paideia: a formação do homem grego*. São Paulo, Martins Fontes, 2001, p. 83.

7 LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo, Editora 34, 2000.p. 31.

8 Idem. p. 29.

Tendo posto que é esse o sentido metafísico que o homem clássico encontra colocado na sua maior expressividade artística, a epopeia, cabe-nos agora traçar como esse sentido fechado de mundo ganha liga e se sedimenta na própria forma e conteúdo da epopeia.

Bakhtin em seu ensaio de 1941, “Epos e Romance” relata algumas características desse modo de narrar. Para que esse sentido se feche na narrativa e seja pouco suscetível à crítica e transformações radicais o material da epopeia deve seguir alguns preceitos. Primeiro, ele deve falar de um passado distante, um “passado absoluto”; segundo, “o mundo épico é isolado da contemporaneidade”⁹. Isso dá à épica uma distância e isso pode ser positivo e negativo ao mesmo tempo. Como? Essa distância que faz reverência aos heróis e as ações orienta, indica caminhos e virtudes, ensina, constitui um saber sólido sobre determinadas ações, isso é positivo, certamente. As gerações vindouras se sentem protegidas pois há naquela poesia preceitos e normas que não abalam a estrutura de seu mundo. Mas, ao mesmo tempo, ela se distancia de um ouvinte que no seu presente não encontra na epopeia o exemplo aproximativo que possa ensinar a ele se guiar numa ação nova e nunca narrada. Nesse sentido, o saber da epopeia solidifica uma tradição de conhecimento e experiências mas se mostra pouco disponível para que nela apareça as mudanças que o devir do tempo impõe. Podemos dizer que a epopeia é o grande pilar do mundo enquanto este mundo não se encontra em agudas transformações, em grande contato com outras culturas, a tal ponto que esse contato venha a derrubar, ou pôr em dúvida, todo o conjunto de crenças, toda a exposição da ação ética, que está representado na epopeia. Contato entre as culturas sempre houve, mas esse contato não furava o círculo fechado da epopeia. Conforme assinalou Lukács, as outras culturas, os outros povos, “não são capazes de desalojar a presença de sentido; podem eles aniquilar a vida, mas jamais confundir o ser,”¹⁰a vida do homem grego.

O devir do mundo e a heterogeneidade de culturas, uma hora ou outra, furaria com mais força o círculo fechado de sentido no qual a epopeia se funda como expressão estética. Estourada a esfera em que o homem grego se protegia metafisicamente, rompido o campo imanente/transcendental em que o homem

9 BAKHTIN, M. “Epos e romance”. In: Questões de literatura e de estética. São Paulo, Editora Hucitec/Annablume, 2002. p 405.

10 LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo, Editora 34, 200. p. 30.

olhava a sua ação no espelho, deve ele agora procurar e construir uma ética que não está totalmente constituída. É nesse sentido que entendemos as palavras de Lukács quando diz que a estética antecede agora a ética, “a estética volta a ser metafísica”¹¹ pois é ela que construirá os sentidos do mundo.

Com a perda da ética fechada como estamento natural do mundo épico, no mundo moderno, nessa amplitude de sentidos éticos, a estética torna-se valorizada. É nela o lugar possível de sua construção mais aprofundada. Se a ética do cotidiano é flutuante, frágil, moldada no calor das situações, ocasionais e contingentes, no campo estético ela tem a possibilidade de ser construída com mais rigor, consciência e reflexividade. Na épica a estética era configuradora do que já estava pressuposto eticamente, dado como valor de ação, do dever-ser, homogeneizado na ação coletiva. Com a perda desse mundo imanente pesa sobre a forma, pesa sobre a estética, a possibilidade de configuração ética já que os valores não se encontram tão explícitos no mundo. Se tudo se encontra turvo, fragmentado, líquido, cabe à forma configurar. Mas a forma já não é puramente dependente dos traços que o mundo lhe oferece, nem eticamente, nem esteticamente, nem metafisicamente. Como já dissemos, no mundo moderno, a normatividade perde espaço, os sistemas clássicos de orientação estética e metafísica não se sustentam, e isso pede uma nova configuração. A arte, torna-se mais independente do mundo, descola-se um pouco do real inclinando-se então, para a subjetividade do criador. A arte antecede a ética e segundo José Marcos Mariani de Macedo, no posfácio de *A teoria do Romance*, “cumpra a ela fundar cada um de seus conteúdos e, *pelo manejo de sua estrutura interna*, pagar em moeda estética a unidade de sentido cujos fragmentos éticos ela foi recolher no mundo degradado”¹².

Não existem mais os valores absolutos e dogmáticos a serem seguidos baseados num sentido transcendental que lhe dava lastro. O homem deve agora criar a sua ética, a sua educação. Ele é estético pois é criador, como diria Nietzsche, mas busca também organizar esteticamente, formalmente, as novas ações que pretendem fundar sentidos. Quando a “totalidade simplesmente aceita não é dada às formas”¹³ cabe à arte agora configurar o mundo e assim, ela se vê numa bifurcação: ela deve se esforçar para sustentar o que configura fundando assim uma

11 Idem. p. 35.

12 MACEDO, J. “Posfácio” In: *A teoria do romance*. Editora 34, 2000. p. 183.

13 LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo, Editora 34, 2000. p. 36.

totalidade artificial que já não é o espelho imanente do mundo ou deve tornar explícito a impossibilidade de configurar a realidade e assim expor na criação estética “a fragmentariedade da estrutura do mundo”¹⁴.

A consequência para a narrativa dessa abertura de mundo é que agora surge um mundo desterrado de sentido pleno, amplo, heterogêneo, e na expectativa de ser narrado de um outro modo. A modernidade é esse grande amálgama de sentido diverso, como bem falou Octávio Paz, onde “o homem está em relação vivente com esse todo. Tudo muda porque tudo se comunica.”¹⁵

Mas o que é essa abertura de mundo? Como ela acontece? Cláudio Magris, num ensaio recente, “O romance é concebível sem o mundo moderno?” explica esse processo de abertura do mundo quando “se desfaz a civilização agrária de ordem feudal, espelho de estruturas perenes – ou ao menos de longuíssima duração – do ser”¹⁶. E isso nos leva, gradativa e lentamente até as estruturas do sistema moderno socioeconômico:

Com a moderna idade do trabalho, um estágio adulto que prescreve fins objetivos, aos quais o indivíduo deve propender mesmo contra a sua individualidade, adequando-se ao progresso social que exige sua especialização – ou seja, a restrição de seu desenvolvimento pessoal, a renúncia à formação completa de sua personalidade – em favor de um aumento unilateral de sua capacidade de especialização profissional. Quando se instaura essa cisão, as determinações universais que guiam a ação humana – diz Hegel – não fazem mais parte da alma do indivíduo, mas se erguem ante ele como uma coação estranha, como uma “ordenação prosaica” das coisas.¹⁷

Daí a grande tese de Lukács de que “a forma do romance, como nenhuma outra, é expressão do desabrigo transcendental”¹⁸. Ele é a expressão desse desencantamento e é o esforço de uma busca para encontrar uma totalidade que já não há. É possível reestabelecer essa totalidade?

Se essa busca por uma nova totalidade possível é o que move os modernos, os primeiros românticos parecem responder a essa nova questão quando olham criticamente para o romance ao vê-lo como um gênero estético com potencial para experimentar essa construção de novos sentidos e totalidades. Conforme assinalou

14 Idem. p. 36.

15 PAZ, O. *Signos em rotação*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1996. p. 66.

16 MAGRIS, C. “O romance é concebível sem o mundo moderno?”. In: *A cultura do romance*. São Paulo, editora Cosac Naify, 2009. p. 1016.

17 Idem. 1017.

18 LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo, Editora 34, 2000. p. 38.

Pedro Duarte em *Estio do tempo*, podemos dizer que o romance é romântico quando pensamos que a forma romanesca se configura com mais intensidade junto com o movimento do romantismo já que buscam “construir o sentido da realidade desencantada”¹⁹ a partir de novos modos de expressão. Podemos dizer que os romancistas foram inflamados pelo ímpeto do movimento pois eles também, assim como os românticos, consideravam os gêneros tradicionais e específicos de expressão insuficientes. Os primeiros românticos sentem essa dissolução do absoluto e tentam construir algo novo. Porém, é ainda na busca e contraste com o absoluto que o movimento dos primeiros românticos caminha. Inalcançável o absoluto, inatingível a totalidade, mesmo negada, é ela o motor que impulsiona o movimento romântico. Se o mundo não é mais fechado e a estética que habitava esse mundo fechado, como um conjunto de regras para a criação da arte, da poesia, não serve mais, o absoluto agora se encontra num grau de parentesco com o infinito. A estética moderna não poderia mais julgar as obras pois as bases conceituais não servem, a estética moderna torna-se então crítica de arte. A subjetividade, a figura do gênio ganha destaque pois a criação da obra de arte, livre de regras canônicas, torna-se autossuficiente e ela mesma constrói o mundo e impõe as regras para si. Sem as regras dos conceitos gerais o esforço de configurar a obra não se vê balizado por nada exterior. É assim que, segundo Pedro Duarte, nasceria a crítica moderna de arte. Nessa nova crítica “não se trata de julgar as obras tendo como parâmetro o ideal geral ao qual todas devem obedecer, e sim criticá-las tendo em vista o ideal que cada uma, em si e para si, formula individualmente”²⁰. A arte é agora, não mais ingênua na pura descrição de mundo, mas também reflexiva. Sem os parâmetros constituídos ela deve pensar a si mesma e colocar na sua configuração a reflexividade, o pensamento, a dúvida, expor os problemas de sua constituição e do mundo. Nesse sentido a arte torna-se afim da filosofia, da ciência, de outros gêneros que lhe auxiliam a configuração. É assim também que se esvazia a ideia dos gêneros isolados, da poesia pura, da arte pura que não se comunica com mais nada para se constitui. Como nos lembrou Octávio Paz no seu livro *Signos em rotação*, ser moderno, é tornar-se aberto à comunicação com o heterogêneo que o mundo plural e movimentado abriga. Novamente aqui

¹⁹ DUARTE, P. *Estio do tempo: romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2011. p. 55.

²⁰ Idem. p. 93.

traçamos um paralelo entre a filosofia dos românticos e a construção do gênero romanesco. Parece ser ele, o romance, como gênero novo de escrita, que supre essa expectativa e necessidade que estava no coração do romantismo. Segundo Pedro Duarte:

Levantar a questão do romance nesse contexto é, junto, discutir o problema dos gêneros poéticos, já que ele só seria a forma privilegiada de expressão da época moderna porque não é apenas mais um dentre diversos gêneros, e sim o gênero que abrange os outros – o gênero dos gêneros.²¹

É o romance esse gênero que tudo engloba e que dialoga com todos os outros tendo em si o anseio infinito da totalidade inalcançável. Não é na poesia que encontramos a expressão não ingênua da modernidade, mas na prosa do romance. Por isso, nos diz Schlegel, em seu livro *Conversa sobre poesia* que o “romance é romântico” e que quase não se pode “pensar o romance senão como mistura de narrativas, canto e outras formas”²². O romance faz na sua estética o que os românticos ambicionavam fazer em sua filosofia e poesia. Aliás, na história da filosofia, eles se tornaram um grupo seletivo que tentaram unir arte e filosofia e não seccioná-las e hierarquizá-las para uma delas prevalecer.

A potência do romance parece ser essa, a capacidade de aglutinar na sua forma todos os discursos e formas que emergem na própria realidade da modernidade. Discursos e formas que estão sempre em via de transformação, sempre em devir, morrendo e nascendo, como é próprio do tempo aberto da modernidade. Por isso, o romance contrasta fortemente com a epopeia como forma, pois se nesta o passado absoluto e imóvel era o tema, no romance o passado é sempre próximo e relativizado, cabendo então a esse gênero, para dar conta de todas essas heterogeneidades de discursos e formas, de éticas e destinos, se debruçar sobre um tempo que não era matéria prima usual das narrativas clássicas: o tempo presente. As consequências de tomar o presente como matéria prima são muitas. O presente como tempo inacabado dá ao romance também o aspecto de inacabado. Ele é um gênero que está tomando forma junto com o próprio presente ou, como disse Bakhtin, “O romance é o único gênero por se constituir” pois “não

21 Idem. p. 56.

22 SCHLEGEL, F. *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803): seguido de Conversa sobre poesia*. São Paulo: Editora Unesp, 2017. p.537

podemos prever todas as suas possibilidades plásticas”²³. O romance é, de certo modo, parente do infinito, na sua forma e conteúdo, como já sentiam e demonstravam os românticos, pois ele quer se aproximar de toda a pluralidade que a modernidade a todo instante lhe oferece.

É com Bakhtin que seguimos para ampliar as características do romance. Nessas possibilidades plásticas estão questões de enredo, de caracterização de personagem, de mudança de linguagem. As principais particularidades do romance para Bakhtin consistem em: primeiro, uma “transformação radical das coordenadas temporais das representações literárias”; e segundo, “uma nova área de estruturação da imagem literária do romance, justamente a área de contato máximo com o presente (contemporaneidade) no seu aspecto inacabado”²⁴. Essas características temporais, essa ligação direta com o contemporâneo onde personagem e leitor dialogam de modo muito mais íntimo sobre os acontecimentos de seu tempo do que o herói do epos e seu ouvinte, ocasionam uma mudança de discurso. O discurso sobre o material narrado, o passado absoluto, como vimos ser característica da épica, deixa de ser reverencial e distante para ser um discurso irreverente sobre o atual, sobre o vivo. O romance é sério-cômico ao mesmo tempo. É justamente no riso, no discurso humorado do romance que ele pode parodiar não só os outros gêneros narrativos como também falar com mais intimidade da atualidade. É pelo riso que ele pode falar mais e também revelar uma das suas principais características: a crítica. Conforme assinalou Bakhtin, “esse caráter autocrítico do romance é o seu traço notável como gênero em formação”²⁵. Ele não só critica os acontecimentos do próprio tempo como também questiona a técnica de sua composição que o faz ser um gênero definido e limitado por um conjunto de regras imutáveis. A sua forma não pode nunca estar acabada, tem sempre de estar se remodelando, se repensando, para dar conta das mutações, cada vez mais velozes e heterogêneas, do tempo moderno.

Outro aspecto que surge dessas mutações intrínsecas do romance aparece na lida com a linguagem. Ele vulgariza o discurso, torna-o prosa, para poder falar sobre todas as diversidades do tempo presente. Segundo Bakhtin, no romance “o

23 BAKHTIN, M. “Epos e romance”. In: *Questões de literatura e de estética*. São Paulo, Editora Hucitec/Annablume, 2002. p 397.

24 Idem. p. 403.

25 Idem. p. 400.

ponto de partida é a atualidade, as pessoas da época e as suas opiniões”²⁶. Nada mais natural para o romance do que a sua linguagem se aproximar de todas as linguagens possíveis, caminhando, inclusive para mimetizar as linguagens mais prosaicas da vida comum, passando então ao registro do ordinário e abandonando o registro do extraordinário que era característico da epopeia.

Essa perspectiva é reforçada pelas considerações de Ian Watt no seu livro *A ascensão do romance*. Para ele, o romance tende a “aproximar a linguagem literária dos modos de falar e da compreensão do leitor comum”²⁷. Desse modo, o autor de romance deve se aproximar da linguagem dos artesãos, dos comerciantes, dos empregados, para não só falar a linguagem que eles possam compreender, mas para chegar no núcleo onde acontecem as transformações no tempo moderno: a cidade e o seu sistema de funcionamento no qual todos esses novos homens e profissões são consequências. E nessa representação sem vínculo estreito com nenhuma ética ou hierarquia, nessa lida com o turbilhão de acontecimentos e sentidos que aparecem na cidade, quase todos os homens entram no elenco dos enredos de que o romance se ocupa. O romance é prosaico, é prosa, é urbano. E porque se aproxima do homem comum, falando numa linguagem acessível, que todos possam entender, tratando de assuntos e temas de interesse popular que o romance se aproxima do cotidiano, do presente. O enredo e os personagens do romance são cunhados nessa íntima ligação com o presente e o cotidiano da cidade. Segundo Watt, “o mundo do romance é essencialmente o mundo da cidade moderna; ambos apresentam uma visão da vida em que o indivíduo se volta para as relações privadas e pessoais porque já não pode ter uma comunhão maior com a natureza ou sociedade”²⁸.

Abandona-se o registro dos feitos aristocráticos e heroicos dos reis e guerreiros, para falar do homem ordinário e infame que é, agora, o personagem principal da narrativa romanesca. O homem sem qualidades, o estrangeiro, o idiota, o homem na multidão, os bêbados e prostitutas, os trabalhadores, os miseráveis, são peças-chaves para impulsionar o discurso do romance. Não só o homem mais comum e risível é personagem dessa comédia humana que aparece na modernidade, mas, como apontou Foucault, o assunto banal, “o que não se dizia, o

26 Idem. p. 415.

27 WATT. I. *A ascensão do romance*. São Paulo, Companhia de bolso, 2010.p 109.

28 Idem.p 195.

que não merece nenhuma glória, o “infame” portanto, um novo imperativo se forma, o qual vai constituir o que se poderá chamar a ética imanente ao discurso literário do Ocidente.”²⁹ Ainda que possa ser poético, as vezes, o romance é sempre mais prosa que poesia.

Para Bakhtin, isso muda tanto a posição do narrador na modernidade, que se torna autor, como também modifica a apresentação do personagem, a representação do homem moderno dentro do romance. O autor, aquele que escreve os romances, ganha relevância. Ele deve estar conectado aos problemas do seu tempo. Ele deve se fazer sentir como parte importante da composição da obra pois ele tem de aproximar-se, intervir, dialogar com os seus contemporâneos. O romancista tem como um dos seus imperativos dialogar com o presente e isso quer dizer travar relações diretas com os seus leitores e seus personagens. O autor torna-se íntimo das ações e pensamentos dos personagens. O próprio criador é crítico do mundo. Constituído na obra, ele coloca em xeque todo o campo de ação do enredo onde ambos, autor e personagem, buscam um sentido, uma razão para viver. O autor encarna o papel que o gênero romance lhe pede: presença crítica, intimidade autocrítica. A aventura é conjunta: autor-personagem-leitor buscam um sentido para o mundo que se tornou incompreensível por causa de suas ininterruptas mudanças. Assim, para Bakhtin, só quando o autor aproxima-se do presente prosaico que ele pode exercer a função de crítico do tempo. É, segundo ele, na aproximação da linguagem e na nova posição do autor que ele quebra as fronteiras do interdito. Próximo, prosaico, o romancista torna-se autocrítico da modernidade:

É exatamente esta nova posição do autor, primeiro e formal, na zona de contato com o mundo representado, que torna possível a sua aparição no campo de representação da imagem do autor. Essa nova situação do autor é um dos mais importantes resultados para a superação da distância (hierárquica) épica.³⁰

Mas para ser assim, o romance deve operar na sua maquinaria estética como um glutão que devora todos os outros gêneros do qual se aproxima: cartas, diários, ensaios, poemas, confissão, tratado, exames, testamentos, notícias, cartazes, etc. Tudo ele mimetiza para melhor falar desse tempo que contém tudo. Com essa

29 FOUCAULT, M. “A vida dos homens infames” *In: Ditos e escritos. Vol.4. Estratégia, poder-saber.* Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2006. p. 220.

30 BAKHTIN, M. “Epos e romance”. *In: Questões de literatura e de estética.* São Paulo, Editora Hucitec/Annablume, 2002. p 417.

riqueza discursiva que flerta com todas as outras o romance cria uma zona de contato máximo com o contemporâneo. Porém, para Bakhtin, a maior qualidade do romance é, com toda essa polifonia discursiva e toda essa nova abordagem do tempo, a de revelar “a reestruturação da representação do homem na literatura”³¹. Um novo homem surge, o homem moderno. “O homem é reconstruído no romance”³² através da linguagem, através da estética, através da literatura. O romance é a lanterna privilegiada da modernidade que encontra o espelho no meio do bosque no qual o homem pode guiar o seu caminho. Espelho partido, talvez, com uma fissura no meio onde se entrevê novos e novos espelhos partidos, pois na modernidade o sentido nunca se fecha numa representação, numa configuração, num romance, numa história, num fim.

Para compormos melhor esse capítulo, temos de nos envolver com outros aspectos do romance: a sua relação com o livro e com a individualidade.

2.2. O romance e o livro: a ascensão lenta da leitura privada

O romance está diretamente vinculado ao advento da imprensa e da classe burguesa que a construiu. O romance é uma forma de narrar mais extensa e detalhada que só é possível pelo advento da escrita e da sua difusão. Para vermos isso melhor nos serviremos das análises de Ian Watt que vê na Inglaterra do século XVII o ponto de convergência de três autores de romances, Defoe, Fielding e Richardson e se pergunta: os romances desses autores foram apenas um acaso de genialidade ou o “gênio” criativo de cada autor “só poderia ter criado a nova forma se as condições da época fossem favorável”³³ para constituir isso que chamamos de romance.

A primeira característica que Watt identifica no romance é o que ele chama de realismo. Não é o realismo do discurso romanescos, já abordado anteriormente, que se dedica aos detalhes, ao tratar de temas infames ou feios, temas não nobres para a narrativa. O realismo não está apenas na amplitude de temas que, ao falar sobre o presente, tratado agora sem reverência e com humor, o romance possibilita. O

31 BAKHTIN, M. “Epos e romance”. In: *Questões de literatura e de estética*. São Paulo, Editora Hucitec/Annablume, 2002. p 422.

32 Idem. p. 426.

33 WATT, I. *A ascensão do romance*. São Paulo, Companhia de bolso, 2009. p. 9.

realismo não se opõe também ao idealismo, à fantasia, a um mundo imaginado e melhor que esse. O realismo do romance se opõe ao realismo dos universais construídos pelos escolásticos na idade média. Segundo Watt, “a modernidade rejeita a herança do classicismo, a herança dos universais, da arte normativa”³⁴. O que seria esse realismo dos universais? Que novo realismo é esse que se encontra no romance? Para Watt esta mudança consiste em uma inversão semântica:

Vimos que da convicção medieval sobre a realidade dos universais o “realismo” acabou por indicar uma convicção sobre a percepção individual através dos sentidos: da mesma forma o termo “original - que na Idade Média significava “o que existiu desde o início” - passou a designar o “não derivado, independente, de primeira mão”³⁵

O que isso significa para o discurso narrativo? Significa que existe uma tendência a abandonar as categorias conceituais constituídas e consideradas como eternas e imutáveis para nomearem outras que correspondam e sejam mais fiéis a experiência humana da modernidade. Para Watt já “desde o Renascimento havia uma tendência crescente a substituir a tradição coletiva” e os valores coletivos, e os conceitos universais “pela experiência individual como árbitro decisivo da realidade”³⁶. O romance configura essa tendência auxiliado também pelas mudanças filosóficas propiciadas pela crítica dos primeiros filósofos modernos, como, por exemplo, Locke, Hume e Descartes. Esses filósofos, se esforçam para, com suas filosofias, configurar as estruturas do pensamento moderno de homem, ou, em outras palavras, aquilo que se consolidou na modernidade como sendo a identidade pessoal.

Inicia-se, com toda essa crítica dos modernos, uma estética que desvaloriza o geral para priorizar o particular. Da mesma forma, o romance tenta fazer uma ruptura com as histórias atemporais que refletem verdades eternas e que são contadas com a mesma finalidade. É sintomático que apareçam nas histórias de romances personagens com identidades mais singularizadas, específicas, num enredo em que a trama se passa num lugar e tempo específicos. Como já havia nos relatado Bakhtin o romance altera a estrutura da representação espaço-temporal. Tudo no romance se torna singular. Nesse sentido, tanto o filósofo moderno quanto o romancista se preocupam em relatar a autêntica, nova e “verdadeira” experiência

34 Idem. p. 12.

35 Idem. p. 15.

36 Idem. p. 14.

individual. Caso mais exemplar é o romance de Defoe, *Robinson Crusóe*, uma narrativa intitulada com um nome próprio e que trilha em sua narração um rigor de detalhamento quase cartográfico.

No romance tudo se especifica e se detalha, tudo se individualiza. Assim como a vida coletiva aos poucos se torna privada, aos poucos a experiência com a narrativa também se torna particular. Qual é o ganho e a perda da narrativa ao se tornar uma experiência puramente individual e particular? Também tentaremos responder a essas perguntas quando entrarmos no capítulo seguinte para acompanhar as considerações de Walter Benjamin sobre a narrativa moderna.

O romance está atrelado ao livro e ao hábito da leitura. Mas a ascensão do romance não é um acontecimento imediato, ele é dependente da disseminação do objeto livro nas camadas sociais. Essa propagação é um processo lento que depende de aspectos econômicos e culturais. Dois fatores dificultam a propagação do romance: a falta de instrução de grande parte da população, poucos sabiam ler; e, segundo, nem todos tinham condições financeiras para a compra dos livros pois, segundo Watt, na Inglaterra, “metade da população mal conseguia suprir suas necessidades básicas em 1769”³⁷. Quem no século XVII e XVIII sabia ler e poderia ter o luxo de comprar um livro? Quase ninguém. O livro era um objeto caro para grande parte da população.

Além da solidificação da imprensa, do objeto jornal, como objeto de consumo da classe burguesa em ascensão, o que faz com que a leitura de romances se propague, apesar das dificuldades econômicas e educacionais, é o surgimento de bibliotecas circulantes e a figura do livreiro, instituições e profissionais que aparecem derivados do contato com o objeto livro. As primeiras são importantíssimas para o gênero pois “a maioria das bibliotecas circulantes continham todo tipo de literatura, porém o romance constituía sua principal atração”³⁸. Os segundos, os livreiros, os especialistas em livros, apesar de não contribuírem para a ascensão da qualidade das narrativas, foram importantes para aumentar o número de livros existentes, fator quantitativo, portanto, pois eles foram capazes de retirar “a literatura da tutela dos mecenas e colocá-la sob o controle das leis de mercado”³⁹. A produção de livros aumentou significativamente, apesar de não ter sido elevada a qualidade das obras

37 Idem. p. 42.

38 Idem. p. 45.

39 Idem. p. 59.

que começaram a proliferar. Porém, isso foi importante para a ascensão do romance e a constituição do público leitor. Seguindo as análises de Watt sobre a ascensão do romance na Inglaterra, pois foi lá que a sociedade industrial se desenvolveu pela primeira vez com concretude., ele percebe que este país mudou seu patamar de uma cultura quase iletrada e sem poder aquisitivo do começo do século XVIII, para uma cultura, ao fim deste mesmo século, envolvida com uma quantidade de livros até então inédita. Impulsionada pela junção dos três fatores, a imprensa, o livreiro e as bibliotecas circulantes: “a produção anual de obras de ficção, que entre 1700 e 1740 girava em torno de sete, subiu para uma média de cerca de vinte nas três décadas posteriores a 1740 e esse número duplicou-se no período compreendido entre 1770 e 1800”⁴⁰.

A ascensão lenta do romance se dá também, de acordo com Watt, devido a algumas transformações que ocorrem no interior dessa sociedade industrial moderna. Além de tudo isso que já dissemos, é importante relatar os acontecimentos sociais que ajudam ao romancista a configurar o novo gênero. Para o romancista, é importante a valorização da individualidade. Como? Que transformações são essas? É sobre essa nova sociedade que o romancista se debruça, que encontra material para detalhar a vida comum e plural que vai aparecendo na cidade, o grande espaço retratado no romance. Para Watt duas mudanças são importantes: “o advento do moderno capitalismo industrial e a difusão do protestantismo.”⁴¹

Que relação pode haver entre o moderno capitalismo industrial e a individualidade? A especialização do trabalho que esse tipo de sistema produz obriga o indivíduo a se segregar, obriga-o a se capacitar em funções tão específicas, que o tempo que se destina ao trabalho acaba influenciando na sua própria personalidade. Não está mais o indivíduo inserido num sistema no qual ele saiba tudo o que acontece. No novo sistema de trabalho, ele participa somente daquilo que o obrigam a fazer. O todo encontra-se distante seja no seu ofício de trabalho, seja nas outras esferas do real. O homem que trabalha numa fábrica qualquer, por exemplo, pode não saber para que serve a peça que produz, pode muito bem também não saber para que fim ela se destina. Isso não só possibilita a fragmentação do indivíduo, isso possibilita a fragmentação da coletividade que se vê

40 Idem. p. 310.

41 Idem. p. 64.

cada vez mais preenchida de homens singulares e inéditos resultantes, direta ou indiretamente, desse modo de produção de trabalho. E isso é bom para o romancista, pois ele pode colher do real uma matéria-prima de homens e de acontecimentos singulares e inéditos que atiçam a curiosidade desse novo público leitor. Desse modo afirma Watt que:

A divisão do trabalho contribui muito para a realização do romance: em parte porque, quanto mais especializada for a estrutura socioeconômica, mais numerosas serão as diferenças significativas de caráter, atitude, e experiência da vida contemporânea que o romancista pode retratar e que interessam a seus leitores; em parte porque, aumentando o tempo ocioso, a especialização econômica proporciona o tipo de público de massa ao qual o romance está associado; e em parte porque tal especialização cria nesse público necessidades que o romancista satisfaz.⁴²

As necessidades desse público são o entretenimento e a informação que devem animar a vida precária ocasionada pela divisão do trabalho. O homem que se torna especialista numa indústria, por exemplo, leva uma vida repetitiva e cansativa sem interação orgânica e harmônica com o homem que está a seu lado. Pouco lhe sobra para saber mais sobre o mundo ao redor. Nesse contexto, os homens fora do período de trabalho buscam entretenimento. Encontram nos periódicos uma forma de desafogo dos labores diários, mas encontram, principalmente o conhecimento sobre a cidade e as relações sociais que o tempo tomado pelo trabalho não permite. A afirmação de Watt de que “a falta de variedade e estímulo no trabalho cotidiano seja responsável pela dependência do indivíduo de nossa cultura em relação a experiências sucedâneas propiciadas pela palavra impressa, em especial pelo jornalismo e pelo romance”⁴³ nos ajuda a compreender as motivações do público leitor formado pelos cidadãos ao procurar livros e jornais como entretenimento do seu tempo ocioso. É nos periódicos e no romance que o homem moderno pode saber mais sobre a vida alheia. Se nos jornais vemos uma preocupação em relatar ao público os acontecimentos políticos e econômicos que são de interesses geral, vemos o romance voltar-se com afincado para o relato das experiências privadas dos indivíduos.

O segundo fator preponderante para a consolidação do romance é o advento do protestantismo. É ele que ajudará, ao lado da divisão do trabalho, a configurar o

42 Idem. p. 75.

43 Idem. p. 75.

individualismo. A principal mudança oriunda das religiões protestantes, tanto de Calvino quanto de Lutero, foi libertar o homem da relação indireta com Deus. Antes, com o predomínio da leitura da Bíblia pela igreja católica, hegemonicamente em latim, havia a subordinação do homem comum às leituras feitas pelos padres da igreja. Com as traduções da Bíblia para o idioma de cada povo e os preceitos dos protestantismos o homem tornou-se responsável pelo diálogo entre ele e Deus. Isso facilitou a introspecção do indivíduo e a leitura privada dos romances pois o que as formas de protestantismo tem em comum é a “substituição do domínio da Igreja como mediadora entre o homem e Deus por outra concepção da religião na qual cabe ao indivíduo a responsabilidade básica por sua orientação espiritual”⁴⁴. Não seria leviano afirmar também que a confissão tenha se tornado um hábito das religiões. Ela é um hábito privado de falar com Deus, que agora não necessariamente ocorre dentro da igreja e que dependa da intermediação de um padre. O próprio homem pode confessar-se depois de reflexões e embates decorrentes de sua leitura privada da palavra sagrada. No mundo moderno, grande parte da vida do homem, torna-se individual, privada e segregada.

Nesse âmbito existencial do individualismo e do privativo, abre-se terreno para várias leituras possíveis de um mesmo livro e, conseqüentemente, abre-se também a possibilidade para a emergência das pluralidades de significados morais e éticos decorrentes dessas leituras. Não muito distante está a secularização do mundo que ganha força com os questionamentos do agora leitor livre sobre o texto sagrado, mas que também pode se questionar a partir do seu livre confronto com qualquer texto laico, com seu pensamento, não mais dependente do coletivo, dependente das instituições clássicas que o formaram, mas ligado ao seu pensamento individual que se realiza pelo seu próprio esforço, pelo seu próprio aprendizado e experiência de mundo.

Ao mesmo tempo surgem novos sentidos de mundo, novas filosofias e modos de vidas, incentivadas pela ascensão material e a sociedade industrial. Essas alterações auxiliam o individualismo e a secularização do mundo pois agora é o indivíduo o único responsável pelo sucesso e a constituição de sentido desse mundo. Talvez tenha sido Defoe, com o seu *Robinson Crusóe*, o expoente desse problema novo enfrentado pelo homem moderno: ele deve escolher viver na

44 Idem. 79.

manutenção de um sentido comum e sagrado ou viver na construção de sentidos novos, plurais, e laicos. Segundo Watt, Defoe em sua narrativa “incorporou a luta entre o puritanismo e a tendência à secularização arraigada no progresso material.”⁴⁵

Diante desse quadro aberto pela divisão do trabalho e pelo advento do protestantismo, o romancista pode cunhar com mais força e detalhamento aquilo que é fundamental para qualquer romance: o personagem.

O personagem moderno não poderá ser apenas um tipo que carrega na sua construção caracteres mais ou menos gerais que sejam rapidamente reconhecidos. Não é o tipo de herói, como Aquiles, por exemplo, que irá preencher a curiosidade nova do leitor moderno. O personagem moderno dos romances não pode ser mais como os personagens da epopeia que encarnam valores estabelecidos e retilíneos. Quanto mais singulares, variados e específicos eles forem, melhor eles atenderão a necessidade desse público.

Claro que para o romancista descrever essa nova forma de personagem ele terá de encontrar uma linguagem que penetre e seja verossímil a essa interioridade singular que se encontra cada vez mais escondida no âmbito da vida privada. É nessa ótica que o romance, como glutão que é de outras formas, terá que se aperfeiçoar na linguagem que surge como reflexo dessa interioridade: as cartas, as confissões, as memórias autobiográficas, entram na forma do romance pois são nelas que o romancista pode ter a capacidade de entrar nos pensamentos e emoções mais íntimos e obscuros de cada personagem que ele apresenta. Deste modo, além de ser prosaico, ou seja, lidar com a linguagem comum e mais popular, que atende a todos os tipos variados da cidade, o romancista deverá saber descrever os “pontos de vistas” de cada singularidade. Para isso, nada melhor do que a carta informal para expor ao público todo o detalhamento da vida privada. De acordo com Watt, a forma epistolar da carta informal dá mais liberdade para o autor expressar os sentimentos dos personagens e com ela desloca-se a narrativa para um outro lugar. O realismo formal, o detalhamento dos espaços e tempos, que vimos no começo do capítulo ser uma das características principais do romance, agora terá de dar conta, além do espaço objetivo e concreto, de uma outra esfera. Para Watt, a carta, que o romancista inglês Richardson soube dominar muito bem na sua narrativa, principalmente com o romance *Pamela*, foi o gênero narrativo responsável

45 Idem. 88.

pela “transição da orientação objetiva, social e pública do mundo clássico para a orientação subjetiva, individualista e privada da vida e da literatura dos últimos duzentos anos”⁴⁶ que ajudou o romance a penetrar e solidificar-se como gênero de consumo para os leitores, principalmente, da cidade.

No gênero romanesco, geralmente, podemos dividir o modo como o narrador descreve os eventos em dois. Segundo James Wood no seu livro *Como funciona a ficção*:

Estamos presos à narração em primeira e terceira pessoa. A ideia comum é de que existe um contraste entre a narração confiável (a onisciência da terceira pessoa) e narração não confiável (o narrador não confiável na primeira pessoa, que sabe menos de si do que o leitor acaba sabendo). De um lado, Tolstói, por exemplo, e de outro, os narradores Humbert Humbert ou Zeno Cosini, de Italo Svevo, ou Bertie Wooster.⁴⁷

Independente das diferenças entre um modo e outro, todas essas técnicas narrativas que o autor pode usar produz um efeito no público leitor. Seja na primeira ou terceira pessoa, ao ler um romance o público tem a sensação de que conhece muito bem cada personagem pois o autor/narrador pode, se assim desejar, escrever tudo sobre cada um deles. Inclusive o seu saber sobre cada personagem é tão profundo que ultrapassa em quantidade o saber cotidiano que ele tem das relações pessoais de sua vida. Esse aspecto é bem analisado por E.M. Forster nas suas conferências compilados no livro *Aspectos do romance*:

Não nos podemos compreender uns aos outros, a não ser de modo imperfeito; não podemos revelar-nos, nem mesmo quando o queremos; o que chamamos intimidade é apenas um expediente temporário; o conhecimento perfeito é uma ilusão. Mas num romance podemos conhecer as pessoas perfeitamente e, à parte o prazer geral da leitura, podemos encontrar aqui uma compensação para a sua imprecisão na vida.⁴⁸

Se um traço importante do romance, e nisso ele se opõe as narrativas tradicionais, principalmente à epopeia, é a abordagem com relação ao personagem, outro fator narrativo que contrasta com a epopeia é com relação à unidade do enredo. Todo romance, além de personagem, deve ter um enredo sólido, que unifique as ações. Mas o que é o enredo? Sucintamente, tomemos emprestado de

46 Idem. p. 186.

47 WOOD, J. *Como funciona a ficção*. São Paulo, Cosac Naify 2011. p 19.

48 FORSTER, E.M. *Aspectos do Romance*. São Paulo, Editora Globo, 1998. p. 60.

Paul Ricoeur as suas palavras sobre o enredo. Ele é “uma síntese de elementos heterogêneos”, “é uma configuração de uma sucessão”⁴⁹ numa totalidade, numa história. O romance tentará não ser episódico, como a epopeia é. Tentará, ao longo de sua configuração histórica como gênero, amarrar a trama, as ações dos personagens. Mas isso não significa dizer que o enredo no romance busque sempre uma coesão onde não há nenhuma abertura. Ele pode tender a alguma completude, como vimos ser uma das suas ambições, calcados no Lukács, para tentar suprir esse completude que os homens não veem mais no horizonte. Porém, o fechamento do enredo não é o vetor principal que motiva autor de romances. O romance como gênero que critica a si mesmo, incorpora e altera a sua estrutura. São pertinentes as palavras de Forster contra um fechamento total do enredo no romance:

Afinal de contas, por que um romance tem de ser planejado? Não pode crescer naturalmente? Por que precisa ter fecho, como um drama? Não pode ser deixado em aberto? Em lugar de permanecer acima de sua obra e controlando-a, não pode o romancista imbuir-se nela e deixar-se levar para um objeto imprevisto? O enredo é emocionante e pode ser belo. Não será, todavia, um fetiche tomado de empréstimo do drama, das limitações espaciais do palco? Não pode a ficção inventar uma estrutura que não seja tão lógica, embora mais adequada à sua índole?⁵⁰

As possibilidades do enredo num romance são sempre plurais. Mas um enredo é mais do que uma simples história. É uma trama que exige, como afirma Forster, a participação do leitor. Exige-se curiosidade, inteligência, memória, para acompanhar o encadeamento dos eventos que, geralmente, são envolvidos numa atmosfera de surpresa ou mistério. O leitor de romances carrega em si expectativas para saber os desdobramentos dos eventos. Para Forster, “o mistério é essencial para um enredo e não pode ser apreciado sem inteligência. Para o curioso é apenas mais um “e depois...”. Para apreciar um mistério, parte da mente deve ser deixada para trás, matutando, enquanto a outra parte deve prosseguir caminho”⁵¹. Curiosidade, memória e inteligência, portanto.

A epopeia, modelo da narrativa mais tradicional e clássica, tecerá ainda influências para os primeiros romancistas como Defoe, Cervantes, Richardson, Fielding, pois ela é uma costura de episódios onde não está muito claro nem o seu

49 RICOEUR, P. “A vida: uma narrativa em busca de um narrador” In: *Escritos e conferências 1: em torno da psicanálise*. São Paulo, Edições Loyola, 2010. p 199.

50 FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. São Paulo, Editora Globo, 1998. p. 92.

51 Idem. 84.

começo, nem o seu final. Os romancistas tentarão, uns mais, outro menos, costurar com mais linha a unidade dos episódios do enredo de modo que eles sejam vistos numa totalidade coerente. Numa totalidade configurada que já a realidade moderna, com os seus fatos dispersos e heterogêneos, tem dificuldade em organizar por si própria. O homem, principalmente na cidade, sente-se de algum modo desorientado, cada vez mais com a sensação de não pertencer a lugar nenhum. Nenhuma instituição, nenhum trabalho, nenhuma fé, é capaz de acolhê-lo totalmente. A ascensão do romance parece ter sido favorecida por essas sensações negativas que os romancistas souberam bem apreender e que seus leitores se mostraram dispostos a acolher nas descrições narrativas da vida do cidadão comum, mas que aparecem sempre fragmentadas, obscuras. Olhar a vida de um novo personagem é quase como olhar pelo buraco da fechadura que expõe os mais íntimos pensamentos e emoções que não são mais possíveis de ser comunicados na vida coletiva naturalmente. Descobrir a cada obra um novo personagem com o qual o cidadão possa se ligar, conversar, acompanhar os seus passos em aventuras e os seus íntimos segredos. Ocorre a mudança na relação que era predominantemente coletiva para a esfera das relações pessoais. É desse modo que Watt afirma que a solidificação do romance é devedora dessa nova relação do homem com a esfera da cidade e dos seus concidadãos:

Parece que a ligação se deve a um dos traços mais universais e característicos da experiência do cidadão: ele pertence a muitos grupos sociais – de trabalho, religião, família, lazer –, mas nenhuma pessoa isolada o conhece em todos os seus papéis e vice-versa. A rotina cotidiana não propicia uma rede permanente e confiável de laços sociais, e, como não existe um forte sentido de comunidade e padrões comuns, surge a necessidade de uma espécie de segurança emocional e compreensão que só se pode encontrar na intimidade dos relacionamentos pessoais.⁵²

E assim, acompanhado da costura do enredo com a criação personagens singulares que o leitor possa seguir com toda a intimidade, chegamos também àquilo que Watt considera como sendo o terceiro traço característico do romance: a intenção moral. Cada romancista tentará construir, a seu modo, uma moralidade, um sentido, que como já vimos, falta à modernidade. Aberto o mundo, abandonado os sentidos clássicos e sagrados, o romancista se sente à vontade para, na sua construção de mundo, construir para o leitor um sentido que tente dar conta da

52 WATT, I. A ascensão do romance. São Paulo, Companhia de bolso, 2009. p. 196.

realidade. Fiquemos ainda com as palavras de Watt, que resume bem essa união entre personagem, enredo e intenção moral, aspectos formais existentes em todos os romances, ao falar de Defoe:

O romance só se consolidou quando a narrativa realista passou a ser organizada num enredo que, embora guardando a verossimilhança de Defoe, também tinha coerência intrínseca; quando o romancista viu as personagens e as relações pessoais como elementos essenciais da estrutura global, e não com meros instrumentos para reforçar a verossimilhança das ações relatadas; e quando tudo isso se subordinava a uma intenção moral.⁵³

53 *Idem.* p. 141.

3 WALTER BENJAMIN COMO CRÍTICO DA NARRATIVA MODERNA: “O CONTADOR DE HISTÓRIAS: REFLEXÕES SOBRE A OBRA DE NIKOLAI LESKOV” E “A CRISE DO ROMANCE: SOBRE *BERLIN ALEXANDERPATZ, DE DÖBLIN*”

I

A proposta desse capítulo é expor as críticas de Walter Benjamin sobre o romance fazendo com que elas dialoguem com as teorias da narrativa, de Watt, Bakhtin e Lukács, trabalhadas no capítulo anterior.

No ensaio “O contador de histórias: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1936) a oposição entre o romancista e a figura do contador de história, expressão também traduzida por narrador, é evidente. Walter Benjamin toma partido pela figura do contador de histórias, como exposto em sua correspondência com Scholen: “Leskov oferece-me oportunidade de desenterrar uma antiga ideia fixa minha e tentar ordenar coisas dispersas sobre a oposição entre o romancista e contador de histórias, e a minha velha predileção pelo último”⁵⁴. É um ensaio que se ocupa em delinear o diagnóstico de uma perda, a de um tipo de experiência que temos ao não mais nos encontrarmos com a figura do contador de histórias e tudo aquilo que ele representa. O ocaso dessa figura sugere também a perda da “aura”, “uma aparição única de algo distante, por mais próximo que esteja”⁵⁵ tal como afirma Benjamin no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. O contador de histórias é rodeado por uma “aura incomparável que envolve”⁵⁶ a sua ação. A aura que se deposita num saber sobre a vida que é transmitido, no tempo adequado, através das histórias contadas.

A modernidade parece ter dificultado a permanência dessa figura. E isso se dá através do aparecimento de outras formas narrativas que possuem outras tendências e características. O romance e a informação são duas técnicas de comunicações modernas, oriundas da consolidação da imprensa e da burguesia, que priorizam outros aspectos da narração, atreladas a certas mudanças estruturais presentes no modo de vida moderno. Estas técnicas obliteram o modo de narrar tradicional

54 BENJAMIN, W. *Linguagem, tradução, literatura*. Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim, 2015. p. 209

55 BENJAMIN, W. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 14.

56 BENJAMIN, W. “O contador de histórias: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Linguagem, tradução, literatura*. Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim, 2015. p. 209

do contador de histórias. Tentaremos mapear algumas dessas modificações apontadas por Benjamin nesse ensaio, ao lado também das considerações do pensador alemão presentes em outro trabalho “A crise do romance: sobre *Berlin Alexanderplatz*, de Döblin” (1930).

Em toda a sua produção ensaística Walter Benjamin tentou olhar para autores que escaparam do âmbito privado retratado no romance burguês: Proust, Kafka, Döblin, Leskov, são escritores que não se satisfazem com os rumos tomados pela narrativa moderna, mostrando nas suas obras uma crítica ou uma saída para os problemas da narrativa privada do romance: o esfacelamento da tradição na obra de Kafka; a insurgência de Proust, através da memória involuntária, contra a vivência moderna; a penetração de elementos épicos dentro do romance por parte de Döblin; e, enfim, a figura de Leskov, o mais antigo desses romancistas, que coloca nos holofotes de suas narrativas personagens do povo, a figura do justo, que, de algum modo, almejam uma permanência dos traços da tradição do povo russo e da cultura nos moldes arcaicos.

II

Esta figura que está desaparecendo, o contador de histórias, precisa ser melhor delineada para vermos o seu desaparecimento. E com esse desaparecimento, nos diz Benjamin, uma capacidade, que até então parecia atrelada ao espírito humano, também some, “a capacidade de trocar experiências”⁵⁷. No ensaio “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire” (1939) Benjamin tem uma definição de experiência que particularmente nos interessa aqui. Entretanto, o conceito de experiência foi trabalhado pelo filósofo desde a sua juventude, há inclusive um texto com título homônimo ao conceito referido datado de 1913, sendo alvo de várias reconsiderações. A definição que aparece no texto de 1939 é a seguinte: “a experiência é matéria da tradição, na vida coletiva como na privada. Constitui-se menos a partir de dados isolados rigorosamente fixados na memória, e mais a partir de dados acumulados, muitas vezes não conscientes, que afluem à memória.”⁵⁸ O contador de histórias é esse personagem da cultura que sabe recolher, através de sua memória, essa matéria vi-

57 Idem. p. 148.

58 BENJAMIN, W. “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, In: A modernidade. Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim, 2006. p. 107.

vida na ordem da vida coletiva e privada, e moldá-la na forma da narração que lhe é característica. No ensaio sobre Döblin, “A crise do romance” destaco uma imagem que caracteriza bem o ofício do contador de histórias e a reboque, em oposição, também a do romancista. Segundo Benjamin, o contador de histórias, que calca as suas narrativas na tradição oral das lendas, contos de fadas, da poesia épica, tem como ofício recolher do mundo as histórias:

Pode-se, por exemplo, deitar na praia, ouvir as ondas e recolher as conchas por elas deixadas na areia. É o que faz o poeta épico. Mas também se pode navegar o mar. Com muitos objetivos, e sem objetivo nenhum. Pode-se fazer uma travessia marítima e cruzar o céu e o mar, sem terra à vista. É o que faz o romancista. Ele é o efetivamente o mudo, o solitário. No poema épico, o povo repousa após o dia de trabalho: escuta, sonha e recolhe. O romancista segregou-se do povo e de suas atividades.⁵⁹

Essa habilidade de recolher a experiência da vida que deve ser resguardada para ser contada a outrem se deve, no entanto, a dois tipos de função que operam desde os tempos arcaicos: “os camponeses e marinheiros”⁶⁰. Ambos possuem uma característica em comum, recolhem nas distâncias, temporal no caso do camponês sedentário, espacial por parte do marinheiro, aquilo que deve ser transmitido. O contador de histórias é esse mestre das distâncias, homem paciente que sabe selecionar, ruminar, e trabalhar os acontecimentos da existência para lhe dar a forma de histórias que, ao serem transmitidas àquele que escuta, sirvam de alguma orientação pois “a orientação para assuntos de natureza prática é um traço característico de muitos contadores de histórias natos”⁶¹. As histórias devem provocar o efeito de um conselho, lembrando que para Benjamin um conselho é “menos resposta a uma pergunta do que uma sugestão que tem a ver com a continuação de uma história que está a desenrolar-se”.⁶² O que está em jogo é a incapacidade de trocar experiências, de transmitir ao outro as preocupações do homem moderno e assim solucioná-las. E isso se deve, segundo o pensador alemão, ao aparecimento de duas novas formas de narrar que não favorecem essa troca de experiências: a informação e o romance.

59 BENJAMIN, W. “A crise do romance: sobre Berlin Alexanderplatz, de Döblin” *In: Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 55.

60 BENJAMIN, W. “O contador de histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov”, *In: Linguagem, tradução, literatura*. Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim, 2015. p. 151.

61 Idem. p. 151.

62 Idem. p. 151.

III

A informação como forma de narrar os eventos exteriores é, talvez, a principal responsável pelo declínio da narrativa tradicional. Os jornais dos meios de comunicação de massa ao abordarem os acontecimentos relevantes do mundo possuem um modo peculiar de narrá-los que tende a esgotá-los. Segundo Benjamin, a informação “tem a pretensão de ser imediatamente controlável”, ela deve ser “em si mesma, compreensível”⁶³. E se nos embasarmos nos manuais de comunicações contemporâneos, vemos que Benjamin já perfazia o sentido do relato jornalístico. Pois a comunicação pela informação deve dar conta de todas as explicações possíveis, relatar tudo, todas as causas, todos os “porquês” de modo que provoque no leitor a sensação de totalidade e satisfação. A informação tenta dar ao leitor uma sensação de proximidade e de conhecimento que se esgota no tempo instantâneo da leitura. Ela tenta ser completa. Isso tem como consequência que agora o “que mais interessa ao público não é a notícia que vem de longe, mas a informação que me traz uma referência próxima”.⁶⁴

Nesse sentido, a informação tenta não deixar nenhuma abertura, dificultando assim a participação posterior do leitor nos eventos narrados, pois o evento narrado já foi quase todo explicado. Se antes uma boa narração consistia em relatar aquilo que está distante, o maravilhoso e o incompreensível que surge através dessa distância, temporal ou espacial, agora a informação quebra a liberdade do leitor em interpretar o narrado. Ela torna tudo próximo demais, porém, sem qualquer possibilidade de contato. Ao explicar tudo a informação se assemelha, podemos dizer, a um relato científico sobre o evento e isso reduz a possibilidade do mágico, do incomensurável, do incompreensível, ser matéria prima desse tipo de comunicação. Ora, nos alerta Benjamin, a narrativa tradicional tem como característica principal “conseguir contar uma história sem necessidade de explicações”.⁶⁵ O contador de histórias possui o relato seco, sem muitas explicações factuais dos dados exteriores, para justificar os atos de seus personagens. Exemplar para isso, é a história de Heródoto sobre o rei que só se entristece quando, no cortejo dos prisioneiros de seu reino pelo

63 Idem. p. 154.

64 Idem. p. 154.

65 Idem. p. 155.

rei dos persas, vê humilhado seu escravo e não quando vê os seus familiares. Assim Benjamin nos conta a história:

Quando o rei dos Egípcios, Psaménite, foi vencido e feito prisioneiro pelo rei dos Persas, Cambises, este fez questão de humilhar seu prisioneiro. Deu ordens para que expusessem Psaménite na estrada pela qual iria passar o cortejo triunfal dos Persas. E organizou ainda as coisas de modo a que o prisioneiro visse passar a filha, agora na condição de serva, com o cântaro para ir à fonte. Enquanto todos os Egípcios se lamentavam e clamavam perante esse espetáculo, Psaménite permaneceu calado e impassível, de olhos postos no chão; e pouco depois, ao ver passar o filho, arrastado na fileira dos que iam ser executados, manteve-se também impassível. Mas, ao deparar com um dos seus criados, um homem velho e pobre, no meio dos prisioneiros, começou a bater com os punhos na cabeça, dando sinais da mais funda tristeza.⁶⁶

Essa não explicação do momento da mais funda tristeza do rei é que torna a história produtiva e duradoura, fazendo com que nós, seus ouvintes, possamos penetrar nela e pensar sobre os motivos do choro do rei. É por não ser toda explicada que a história de Heródoto ainda hoje provoca interesse, espanto, reflexão, e, assim, pode entrar no tecido de nossa vida. Pois como destaca Benjamin, as histórias relatadas dessa forma são “como as sementes que ficaram durante milênios hermeticamente fechadas nas câmaras funerárias das pirâmides e conservaram até hoje o poder de germinar”.⁶⁷ É necessário que as histórias possuam umidade, por assim dizer, para que nelas penetre o ar e água, colocados por nós, leitores e ouvintes, para que elas vivifiquem. A informação, completa, encapsulada como um objeto científico, torna-se impenetrável, torna-se a máscara mortuária dos eventos. Embalsamada pelas explicações, não pode jamais movimentar-se no tecido de nossa vida.

IV

Se a informação é a principal inimiga da narrativa tradicional, temos que ser comedidos quando tratamos do romance como sendo um dos agentes que ocasiona o declínio do ofício do contador de histórias. Será que todo romance provoca as mesmas consequências nos leitores, semelhante ao que acontece com a informação? Temos que ser aqui, então, menos totalizadores. Já vimos no capítulo anterior que o romance, conforme descreveu Bakhtin, possui em sua forma um hibridismo plural que não se deixa fixar em uma configuração. É da própria ordem do gênero

66 Idem. p.155.

67 Idem. p.156.

ser crítico, com relação ao mundo e a si mesmo, e essa atitude o leva a transformar-se.

A zona de interesse que liga o leitor ao romance é diferente da que liga o consumidor de jornais à informação. Se o leitor de periódicos deseja conhecer os pormenores dos eventos específicos narrados com precisão objetiva, o que liga o público leitor à obra romanesca é a busca de um sentido. Podemos, através do sentido buscado, seguir na diferenciação entre as narrativas tradicionais e a narrativa moderna do gênero romanesco. Nas narrativas orais – poema épico, contos de fadas, lendas – o fator comum em todas elas é o pano de fundo no qual todas as narrativas se desenrolam. Quero dizer com isso que o palco, o território, o cenário no qual as ações transcorrem tem o mesmo sol como iluminador de sentido. Como observou Lukács no seu livro *Teoria do Romance*, o mundo fechado das narrativas épicas, e creio que podemos incluir aqui, as lendas e os contos de fadas, possuem um mundo ordenado, de forma homogênea, de modo que os seus habitantes apreendem de forma imanente o sentido de suas vidas. O herói da epopeia não problematiza o seu estar no mundo como algo a ser decifrado durante a sua aventura. Para ele esse sentido é imanente e pronto. O que ele descobre na sua história é de outra ordem. O que é desenvolvido pelo herói da épica é um saber de orientação dentro dessa totalidade já concebida. Vida e essência são as duas faces de uma mesma moeda para o homem das culturas fechadas. Podemos dizer que a zona de interesse do ouvinte da narrativa tradicional está plena de interesse prescritivo para a sua ação no mundo.

A crer nas considerações de Walter Benjamin sobre o romance, podemos dizer que o interesse do leitor de romances se nutre de outras questões. Não há mais esse mundo homogêneo e estável característico das sociedades artesanais e fechadas. O homem moderno já de antemão, antes mesmo de seu nascimento, talvez, se encontre desorientado no mundo. Se as modificações estruturais e culturais da modernidade são tão rápidas e cambiantes a ponto de deixar o homem “sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens”⁶⁸, a consequência desse “desabrigo transcendental”⁶⁹ é a busca por um sentido que o mundo por si só não é mais capaz

68 BENJAMIN, W. “Experiencia e pobreza” In: *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 124.

69 LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000 p.38.

de construir ou, se o constrói, rapidamente o descarta para logo a seguir produzir outro. O romance, nas palavras de Lukács, e creio que Benjamin endossa o seu ponto de vista, é a escrita dessa busca no pensamento moderno. O ímpeto que move os romancistas e seus leitores é “um caminho infinito da aproximação jamais concluída”⁷⁰ pois no mundo moderno apagou-se o pano de fundo possível para qualquer totalidade plena de sentido. Neste mundo, coexistem sentidos heterogêneos dados pela pluralidade de mundos que agora se conectam e se penetram. Cabe agora àqueles que habitam nesse mundo encontrarem ou construírem um sentido que, se já não se mostra nas teias do coletivo, comum a todos, torna-se imperativo no âmbito da vida privada de cada um. Deste modo, a vida do romancista e do leitor se conjugam num mesmo objetivo: encontrar um sentido que lhe dê a sensação de completude. A busca é por uma essência, não coletiva, mas particular, que já não mais coincide com o mundo mas sim com os anseios do indivíduo. Por isso, escreve Lukács que o romance é:

A forma da aventura do valor próprio da interioridade, seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência.⁷¹

Porém essa aventura é atravessada por uma suspeita que perpassa os corações de todos os homens modernos. A apreensão de uma totalidade inabalável é impossível, cada homem busca não mais a essência dessa totalidade, mas a essência que lhe diz respeito, uma essência particularizada. Deste modo, o romance flerta sempre com a biografia pois é sempre da ordem do sentido possível e singular de cada um que emana a potência da história dentro desse gênero. A sua força está em descrever o indivíduo problemático e inadequado ao mundo. A biografia do personagem é a história do sucesso ou fracasso de sua busca num mundo que se lhe apresenta como contingente e não mais como necessário. Mundo contingente e indivíduo problemático são os substratos conteudísticos da obra romanesca. Conforme apresentado por Lukács, “mundo contingente e indivíduo problemático são realidades mutuamente condicionantes”⁷² da esfera do interesse do autor e do leitor. Parecem confluir o discurso de Bakhtin e o de Lukács pois no ensaio “Epos e romance” o

⁷⁰ Idem. p.30.

⁷¹ Idem. p.91.

⁷² Idem. p.79.

pensador russo escreve palavras semelhantes: “um dos principais temas interiores do romance é justamente o tema da inadequação de um personagem a seu destino e à sua situação. O homem ou é superior ao seu destino ou é inferior à sua humanidade”.⁷³ Dentro do romance essa inadequação do homem com o mundo está representada pelos personagens problemáticos que estão sempre em desajuste com a realidade presente.

Há uma passagem no “O contador de histórias” que potencializa esse traço constituído por Lukács. Ela anuncia que a história dentro do romance é “dedicada a *um* herói, a *uma* deriva ou a *um* combate” e que as narrativas tradicionais, principalmente a epopeia, se dedicam a “*muitos* acontecimentos dispersos”⁷⁴. Um romance concentra, talvez, com mais força o seu polo gravitacional na ideia de personagem do que na ideia de enredo. É sempre a história de um personagem – *Dom Quixote*, *Madame Bovary*, *David Copperfield*, *Robinson Crusóe*, *Pamela*, *Clarissa* – que conquista o interesse do leitor. Parece ser uma tendência na época da consolidação do romance nomeá-los com os nomes próprios dos personagens principais. Essa nomeação auxilia ainda mais o fortalecimento da noção de individualidade que a modernidade começou a construir. Ainda que os nomes próprios apareçam como títulos de romance, vemos também nas obras de outros gêneros antigos – *Eneida*, *Antígona*, *Odisseus*, *Édipo*, *Medéia*, etc. - a mesma equivalência. Mas nessas obras arcaicas o objetivo é outro, Édipo e Antígona encarnam os problemas de uma família, por exemplo. Nelas não prevalece a individualidade, mas os tipos e arquétipos humanos que encarnam determinados problemas e desafios.

Talvez possamos tornar essa relação entre os três polos ainda mais claras tomando *As mil e uma noites* e *Dom Quixote* como exemplos de diferenciação entre as narrativas tradicionais, representada pela obra *As mil e uma noites*, e o romance, representado pelo livro de Cervantes, obra fronteira que anuncia, ao mesmo tempo, os pilares da construção do romance, e que contém os rastros da épica.

As mil e uma noites é uma obra sem autor, reunião de relatos orais árabes, que tem como enredo principal as histórias contadas por Scherazade para adiar a

73 BAKHTIN, M. “Epos e romance”. In: *Questões de literatura e de estética*. São Paulo, Editora Hucitec/Annablume, 2002. p 425.

74 BENJAMIN, W. “O contador de histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov”, In: *Linguagem, tradução, literatura*. Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim, 2015. p. 156.

sua morte. Todo noite ela conta para o sultão, desejoso em matá-la, histórias encadeadas infinitamente. E o que encadeia, talvez, essas histórias é uma mesma “moral da história” que perpassa inúmeras narrativas semelhantes. Semelhanças que são vistas nas trocas de personagens mas que mostram para nós sempre a mesma coisa. Uma rápida leitura pelo índice das histórias já sugerem ao leitor (não mais ouvinte) a rede de encadeamento no qual ele também será fisgado: o primeiro irmão do barbeiro, o segundo irmão do barbeiro...o sexto irmão do barbeiro...todas as histórias são sobrepostas como aquelas bonecas russas que ao abri-las sempre nos mostram as mesmas roupas e ideias. São muitos acontecimentos dispersos mas que estão enredados pela mesma moralidade. O contador de histórias que nos enreda, assim como Scherazade, talvez o ícone mais usado para falarmos de certas características das narrativas tradicionais, sabe fiar o tecido da narração de modo a nos prender e, ao mesmo tempo, nos ensinar. Elas são contadas pela memória que recorda, costura de coração, sabendo afetivamente utilizar a história no momento apropriado para ser amarrada ao tecido da vida de quem escuta. É assim com a maioria dos personagens da obra *As mil e uma noites*. Cada história antes de ser contada apresenta em que contexto da vida ela foi utilizada e apresenta, então, como ela foi capaz ou não de orientar cada ouvinte. A série que conta as histórias do barbeiro de Bagdá com seus sete irmãos ilustra como cada história está dentro da outra. Cada barbeiro conta a história de seu irmão subsequente para apresentar a mesma moral da história sobre os defeitos de cada ser humano e o perdão. Todas as histórias começam do mesmo jeito e terminam com a mesma moral. Aqui está uma delas:

Já o meu sexto irmão, o de lábios cortados, empobrecera após ter sido rico. Certo dia, saiu à procura de algo com que matar a fome. Durante essa procura, estando ele numa estrada qualquer, avistou de repente uma bela casa com largo pátio e elevado portão, diante do qual havia servidores e criados, e ordens e proibições.⁷⁵

Para Walter Benjamin, *Dom Quixote* é o primeiro romance moderno, é “o primeiro grande livro deste gênero”⁷⁶. E esse personagem já anuncia uma modificação. Dom Quixote é certamente um personagem que parte em sua peregrinação para ser um cavaleiro num mundo inadequado às suas ambições. A época áurea dos cavalei-

⁷⁵ ANÔNIMO. *Livro das mil e uma noites: Volume 1 – ramo sírio*. São Paulo, Globo, 2006. p. 358.

⁷⁶ BENJAMIN, W. “O contador de histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov” *In: Linguagem, tradução, literatura*. Lisboa, Editora Assírio & Alvim, 2015. p. 153

ros já passou, mas ele, influenciado pelas leituras dos romances de cavalaria, parte para a vida numa busca impossível. Aqui vemos, como observou Lukács, que Quixote corresponde ao indivíduo problemático e ao mundo contingente representado no gênero romanesco, ele é uma triste figura num mundo novo que desabriga os seus sonhos, que são alimentados pelas leituras dos recentes romances de cavalaria. É, portanto, um indivíduo problema, pois o que ele vê e faz é considerado loucura já que não corresponde aos eventos da realidade. Considerar os moinhos de ventos como monstros a serem combatidos, tomar uma bacia de banho como o elmo de mambrino, ser condecorado cavaleiro andante numa tenda por um vendeiro em vez de um castelo e um rei, são eventos disparatados e recorrentes de um personagem só. Mas ao mesmo tempo em que se revela a história de um personagem – pois não está ali o que foi anunciado por Benjamin como sendo a representação de *um* herói, *uma* deriva ou a *um* combate? - mostra também semelhança com a representação de *muitos* fatos dispersos, como nas narrativas tradicionais em geral, pois elas mostram também sempre a mesma intenção moral quando repetidas as confusões do triste cavaleiro. O que elas parecem querer dizer é que o homem e o mundo estão condenados a não se encaixarem na mesma lógica de sentido. E não é isso o que fazem todos os romances? Eles transmitem a sensação de desorientação. Isso não quer dizer que eles instruem para a desorientação ou mesmo oriente o leitor de algum modo para sair desse desorientação anunciada.

V

Benjamin endossa a tese de Lukács na *Teoria do romance* de que “o romance é a única forma que acolhe o tempo entre os seus princípios constitutivos”⁷⁷ Ele aparece com vários desdobramentos dentro do gênero – tempo linear, tempo entrecruzado, etc. E ao mesmo tempo que ele se desdobra de forma diversa dentro do enredo ele é também pensado. O tempo se torna um dos temas favoritos do romance. O que não está desenvolvido na *Teoria do Romance* de Lukács, mas que Benjamin soube continuar a vereda aberta pelo filósofo húngaro, são as considerações acerca do fim e da morte dentro do romance. Para ele, antes do fim e da morte ganharem uma presença forte dentro desse gênero, há uma problematização recorrente que

77 Idem. p. 166.

engloba ambos os termos, que é a questão do tempo. O tempo está dentro do romance como um motor a impulsionar as histórias. Essa decorrência aparece dentro da forma porque, no âmbito social, o problema do tempo, do fim e da morte, foram, pouco a pouco, perdendo espaço na vida moderna. Benjamin constata que “a ideia da morte foi perdendo na consciência coletiva a sua onnipresença e força plástica”⁷⁸. O seu desaparecimento na vida coletiva acarreta uma modificação na estrutura daquilo que cada um pode contar para o outro. Pois é a morte, o contato do indivíduo com os seus últimos momentos, que dão uma luz privilegiada àquilo que é narrado. Segundo o pensador alemão “a morte é a sanção de tudo aquilo que o contador de histórias pode narrar. À morte foi ele buscar autoridade.”⁷⁹ Mas então o que acontece quando perdemos o vínculo com a morte e queremos contar alguma história? Não temos mais a balança da morte para pesar o narrado. A morte é esse momento crucial da vida onde as palavras do moribundo ganham uma consistência valorativa onde, criterioso nessa última oportunidade, recolhemos de nossa vida as histórias e o saber que devem ser transmitido para as próximas gerações. Lembrando o que diz Adorno mais tarde sobre a figura do narrador, no ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo” (1954), “contar algo significa te algo especial a dizer”.⁸⁰ Perdemos a capacidade de selecionar as histórias especiais porque perdemos a dimensão de finitude de nossa vida e nossa relação mais íntima com o tempo regido pela natureza. De acordo com Benjamin, ao colocar o narrado em contato com a lâmina da morte “as histórias reenviam-nos para a história da natureza”.⁸¹ Se perdemos esse laço mais íntimo com a história da natureza dentro da comunidade que só a morte autoriza, podemos dizer que a figura da morte, do tempo e do fim, ocultadas na vida comum, reaparecem dentro do romance.

Rapidamente, tomemos novamente o exemplo de *Dom Quixote*, para tornar mais explícita essa relação com a morte, o fim, o tempo, o limitado, que são configurados com mais vigor dentro da obra romanesca e que até então não aparecia com a mesma intensidade nas narrativas tradicionais. Segundo Döblin em sua conferência “A construção da obra épica” (1929) uma das características marcantes das epo-

78 Idem. p. 160.

79 Idem. p. 161.

80 ADORNO, T. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura I*. São Paulo, Editora 34, 2012. p.56

81 BENJAMIN, W. “O contador de histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov”, In: *Linguagem, tradução, literatura*. Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim, 2015. p. 161.

peias é que elas carregam na sua forma a “ilimitabilidade”⁸². Döblin cita *Dom Quixote* como exemplo da obra em que aparece tanto os traços do ilimitado da épica como os traços do limitado imposto pela morte que será uma das tônicas dominantes do romance. Para Döblin todos os cantos (epos) de Quixote se assemelham. A configuração de uma série continuada de confusões por parte do personagem principal nos dão a sensação de que a série poderia continuar ilimitadamente. A morte de Quixote é irrelevante no enredo desse romance porque o sentido da história já foi dado desde o começo e nenhum episódio altera significativamente esse sentido. Assim, a obra de Cervantes nos ajuda a entender a importância da morte nas narrativas tradicionais. Nelas, a morte, o fim do personagem, é meramente formal pois o sentido da ação do herói continua vivo para além de seu desfecho. As ações de Dom Quixote não precisam da autoridade da morte para serem justificadas, mas já, de alguma forma a esperamos. Aqui, as afirmações de Benjamin parecem afinadas com as de Bakhtin no seu ensaio “Epos e Romance” quando fala sobre diferença de importância do fim em cada um dos gêneros:

O interesse particular suscitado pelo “fim”: - E como terminará a guerra? Quem vencerá? Que será de Aquiles? Etc – é totalmente excluído na atitude do material épico, tanto pelos seus motivos externos, quanto pelos internos (o aspecto do enredo na tradição já era conhecido de antemão). O interesse particular pelo “o que vem depois” (o que vai acontecer?) e o interesse pela “conclusão” (como terminará) são característicos unicamente para o romance e possíveis somente na zona da proximidade e de contato (impossíveis numa representação remota).⁸³

O interesse pelo próximo, pelo particular, pelo íntimo. Depois de *Dom Quixote*, obra no limiar entre a narrativa tradicional e o romance, o fim, a morte, e o próprio tempo, vão ganhando terreno porque cada personagem singular encarna um sentido que é só seu, que diz respeito à sua vida mais íntima. Só a morte redimensiona as ações de cada personagem do romance:

O leitor de romances procura precisamente figuras humanas das quais seja possível deduzir um “sentido da vida”. Por isso, aconteça o que acontecer, tem de possuir de antemão a certeza de que irá assistir à sua morte. Em último caso, a morte figurada, o final do romance. Mas melhor é sempre a morte real. E de que modo lhe dão esses personagens a conhecer que a morte já está à espera deles, e

82 DÖBLIN, A. “A construção da obra épica”. In: *Lingua e literatura*, n. 26, p. 341-372, 2000. p. 363.

83 BAKHTIN, M. “Epos e romance”, In: *Questões de literatura e de estética*. São Paulo, Editora Hucitec/Annablume, 2002. p.421.

que essa é uma morte perfeitamente determinada, num lugar determinado na ação? É esta a questão que alimenta o impaciente interesse do leitor pelos acontecimentos do romance.⁸⁴

As imagens que trabalham com a umidade e a secura da vida é recorrente na obra de Benjamin. Através delas podemos abrir uma chave de compreensão para entender melhor o porquê de Benjamin dizer que o motivo “que leva o leitor para o romance é a esperança de aquecer a friagem de sua vida com uma morte que a leitura lhe traz”⁸⁵. Ou em outro trecho ele dizer que “é um material seco, que alimenta o interesse ardente do leitor”⁸⁶ de romances. O que faz com que a vida do homem moderno esteja seca e que busque uma nutrição para lhe oxigenar vida na leitura de romances?

No ensaio “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire” encontramos nas palavras do pensador alemão um caminho para nos ajudar a desvendar os motivos dessa vida seca do homem moderno. Segundo Benjamin “as coisas da nossa vida interior não têm, por natureza, esse caráter privado sem alternativa. Só o adquirem depois de se terem reduzido as possibilidades de os fatos exteriores serem assimilados à nossa experiência”.⁸⁷ Para além dos efeitos da informação, impeditivos de uma assimilação, temos que investigar o que dificulta o indivíduo moderno de incorporar os acontecimentos exteriores à sua vida. O indivíduo não mais absorve o que lhe vem de fora, ele mais se protege do novo palco, a cidade, em que desenrola as suas ações, do que incorpora os eventos coletivos que os estimulam a reações e pensamentos inéditos. A consequência dessa proteção contra os estímulos é o isolamento. O indivíduo está mais preocupado em se defender dos choques provocados pelos estímulos da cidade do que apreender e incorporar. A questão colocado por Benjamin é que a vivência do choque, ou a consciência que apara os choques, tornou-se norma na modernidade. É essa a experiência moderna, que Benjamin denomina como *vivência (Erlebnis)*, que se contrapõe à experiência (*Erfahrung*) tradicional onde o indivíduo era naturalmente incorporado à tradição e a vida coletiva. Isolado na vivência particular o homem moderno não consegue mais trocar naturalmente o que vive com o outro e com a coletividade. A vivência é essa “experiência inóspita e

84 BENJAMIN, W. “O contador de histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov”, *In: Linguagem, tradução, literatura*. Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim, 2015. p. 168.

85 Idem. p. 169.

86 Idem. p. 168.

87 BENJAMIN, W. “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, *In: A modernidade*. Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim, 2006 p. 108.

cegante”⁸⁸ que isola e resseca a vida do homem moderno tornando-o incomunicável. Como já apontado no ensaio de 1933, “Experiência e Pobreza”, o homem encontra-se só e “nu, como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época.”⁸⁹

VI

Vimos um pouco no capítulo anterior com Watt que os traços da vida privada e da solidão foram afirmados por essa nova visão moderna que configura o próprio conceito de individualismo que, em contrapartida, enfraquece a vida coletiva. O conceito de individualismo, afirma Watt, tem como paradigma “toda uma sociedade regida basicamente pela ideia da independência intrínseca de cada indivíduo em relação a outros indivíduos”⁹⁰. Nesse novo contexto em que as relações sociais são pautadas pela divisão, cada vez mais rigorosa, do trabalho e da vida coletiva, aumenta o elogio à solidão e a conquista particular de cada um. Nota-se, como consequência disso, o sucesso do romance de Defoe que soube representar muito bem o desabrochar dessa ambição moderna. *Robinson Crusóé* é a obra que apresenta um herói que se porta de acordo com os valores do início da era moderna. Crusóé é, depois de Quixote, o segundo solitário que representa uma nova inadequação com o mundo, que exige, ao mesmo tempo uma nova reestruturação das relações sociais. Assim, esse novo paradigma se concentra nas palavras de Defoe:

O que são para nós as tristezas dos outros homens e suas alegrias? Algo que pode nos tocar com a força da compaixão e uma secreta reviravolta dos afetos; mas toda reflexão autêntica é sobre nós mesmos. Nossas meditações são todas solidão absoluta; nossas paixões exercem-se todas no isolamento; amamos, odiamos, desejamos, gozamos, tudo na intimidade e na solidão. Tudo que transmitimos aos outros têm por fim obter sua ajuda na realização de nossos desejos; o fim está em nós; o prazer, a contemplação, tudo é solidão e isolamento; divertimo-nos sozinhos, sofremos sozinhos.⁹¹

A solidão e o isolamento dão satisfações novas ao homem moderno, mas, em contrapartida, lhe impõe limites. O que fazemos com nossa própria solidão que descobriu uma forma nova de apreender histórias e que se encarna na figura do leitor

88 BENJAMIN, W. “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, In: *A modernidade*. Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim, 2006 p. 107.

89 BENJAMIN, W. “Experiência e pobreza” In: *Obras escolhidas I: magia, técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 2012. p. 125.

90 WATT, I. *A ascensão do romance*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010. p. 63.

91 Idem. p. 97.

enclausurado de romances? Benjamin, numa outra carta destinada a Scholem diagnostica o que, para ele, é o principal problema do gênero romanesco e a sua forma de leitura privada:

Nada contribui mais para um perigoso emudecimento do homem interior do que a leitura de romances. E este é o ponto decisivo dessa problemática: a incapacidade de passar a outros o que ouviu sob a forma de narrativa, e de despertar naquilo que se viveu o espírito da história, o que está disponível para ser contado; estes dons simples e ingênuos, os de ser, de forma objetiva universal (e esta é a faculdade própria do contador de histórias), estão ligadas à genuína abertura do homem interior.⁹²

Esse acompanhamento da forma romanesca aos meandros da vida interior, que para Watt é positivo, pois está ligado ao desenvolvimento da nova exigência das relações sociais, reverte-se em Benjamin em ponto negativo. Deve-se então buscar alternativas a essa insularidade do autor e do romancista. Ambos navegam no mar da modernidade sem pares com os quais dialogar e com sérios riscos de morrerem afogados nesse mergulho às profundezas da intimidade. Ainda na mesma carta Benjamin reforça a grandeza do problema:

Nada acaba de forma mais radical com o espírito da narração do que a despudorada expansão do “privado” nas nossas existências; e toda a discrição, íntima, convencional, egoísta, pessoal, é como um ataque que rouba ao contador de histórias um bocado da sua capacidade de expressão (e não apenas, como se poderia pensar, um tema).⁹³

Como reconfigurar o espírito da narração nas teias do privado sem cair numa nostalgia de um mundo que não existe mais onde as histórias circulavam com mais facilidade no terreno coletivo? Ou, perguntando de outro modo, como buscar a “emancipação da vivência”, a experiência moderna que se tornou norma e que acaba por ser hegemonicamente representada no romance burguês?

VII

Benjamin lança-se um desafio. O seu intento, como crítico de literatura é, olhar, trazer à luz, os autores que tangenciam essa experiência comum do autor ensimesmado em sua escrivantina a escrever sobre a vida privada dos personagens.

⁹² Benjamin, W. “Comentário”, *In: Linguagem, tradução, literatura*. Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim, 2015. p. 213.

⁹³ BENJAMIN, W. “O contador de histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov”, *In: Linguagem, tradução, literatura*. Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim, 2015. p. 213.

Quando Watt no seu livro *A ascensão do romance* expõe que o gênero romanesco se desenvolve através de duas vertentes - uma que foca as ações do romance no personagem, representado na Inglaterra, pelas obras de Richardson, seguindo a esteira de Defoe e, a outra, centrando seu desenvolvimento no enredo, representado por Fielding – poderíamos supor, depois de tudo o que foi dito sobre as críticas de Benjamin ao romance, que o pensador alemão, se fosse escolher um desdobramento mais produtivo para o gênero ele tenderia para o lado do enredo, o lado de Fielding. Fielding nos lembra, principalmente com *Tom Jones*, que o caminho do romance rumo ao detalhamento da vida psicológica não é o único possível. Existem outras esferas da vida que o romance pode desenvolver pois, vemos no livro de Watt, que a obra de Fielding afirma que “há muitas outras máquinas na natureza além da consciência individual”⁹⁴ que o romance pode explorar.

Se podemos afirmar que já em Fielding há uma persistência dos muitos elementos narrativos - traços da epopeia, “da novela picaresca, do teatro cômico, do ensaio ocasional” - que levam a via romanesca para outro caminho que não é o do detalhamento da vida privada, com suas técnicas de descrição psicológica e epistolar, pois “a técnica de Fielding era eclética demais para tornar-se um elemento permanente do romance,”⁹⁵ elas acabam também por confirmar aquele hibridismo metamórfico do romance no qual Bakhtin calca a peculiaridade do gênero. O romance é um ambiente incorporativo, e a crer no trabalho de crítico literário de Benjamin, ao escrever sobre os trabalhos de Proust, Kafka, Döblin, Leskov, vemos que seu desejo é buscar nesses autores uma outra perspectiva técnica que não só diagnostique os problemas da modernidade, mas que lhe mostrem saídas para o impasse dado pela teia do privado do romance burguês.

Em Proust aparece, por exemplo, uma alternativa dada pela memória involuntária que emancipa as vivências através da via sensorial ao recolocar o indivíduo, de um outro modo, em contato com a experiência coletiva. O herói proustiano, só consegue ter acesso à cidade de Combray e toda a coletividade que a permeia, através do despertar da memória pela *madeleine* embebida na xícara de chá. Pela memória voluntária, da inteligência, o personagem só consegue lembrar de sua infância apenas o seu pequeno quarto. É pela via da sensação que o herói consegue conjugar a

94 WATT, I. *A ascensão do romance*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010. p. 309.

95 Idem. p. 308.

experiência privada com a coletiva. Mas parece ser em Döblin que Benjamin encontra uma ressonância mais familiar com o seu próprio projeto de escrita e pensamento.

Döblin é um romancista, mas é também um crítico e ensaísta. Em sua obra máxima *Berlim Alexanderplatz* o autor parece conjugar toda a sua verve autocrítica a um gênero que para ele precisa ser constantemente reformulado. Döblin não se rende ao romance burguês. Ao olharmos para trás, após expormos todas as críticas de Benjamin ao romance, talvez afirmaríamos certamente que há muito mais indícios negativos do que positivos no olhar de Benjamin sobre o romance. Uma sensação de derrota parece rondar todos os ensaios. Mas não é de todo negativo o seu olhar. Ele também não se rende. Se lermos somente o ensaio “O contador de histórias” como palavra única de Benjamin sobre o romance fatalmente teríamos essa impressão pessimista. Mas e o que fazemos com todos os outros ensaios referidos que apontam para a reformulação sem nostalgia das narrativas escritas? Se olharmos por esse prisma Benjamin faz da crítica – desde a obra *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* – uma potencializadora do efeito da obra. E, talvez, Benjamin possa ser considerado um entusiasta do gênero tal como Döblin e também como Bakhtin, pois o romance deve acompanhar e dar forma aos novos problemas e sintomas da modernidade, atento ao presente e a peculiaridade de cada fenômeno. Segundo Bakhtin:

No romance, enquanto gênero que se constitui, estes sintomas da transformação da especificidade revelam-se muito mais frequentes, nítidos e bem mais característicos, pois é o romance que os encabeça. O romance pode servir como documento para a previsão dos grandes destinos, ainda longínquos, da evolução literária.⁹⁶

Döblin tanto em seu romance como também em sua palestra “A construção da obra épica” compartilha com Benjamin o interesse em retirar o romance das vias do privado, de retirar o romance e sua linguagem que andam presos na forma livro e no seu modo de recepção, a leitura solitária. Todo o esforço de Döblin parece ser o de restaurar a linguagem coletiva e oral que era característica da narrativa tradicional. Mas, assim com Benjamin, não o faz com sensação nostálgica mas com a consciência de imersão mais profunda no terreno da atualidade e no espaço que é hegemônico na modernidade: a cidade. Döblin afirma na palestra que o romancista que

⁹⁶ BAKHTIN, M. “Epos e romance”. In: *Questões de literatura e de estética*. São Paulo, Editora Hucitec/Annablume, 2002. p 422.

encabeça a previsão dos grandes destinos da evolução literária deve saber dialogar com a cidade. E o método mais peculiar para esse romancista atento a travar relações íntimas com as modificações da cidade é a montagem.

A constatação de Benjamin, dialogando com Döblin, é que a crise do romance se vê em todo lugar “a partir da restauração da épica que encontramos em toda parte”⁹⁷. Estamos falando aqui da crise do romance puro, considerando-o com tal, todo romance que é interioridade pura, quando “a postura dos personagens com relação a ação, a postura do autor com relação a eles e à sua técnica, tudo isso deve tornar-se parte do próprio romance”.⁹⁸ O gênero, deste modo, se volta para tudo que constitui a sua interioridade, tornando-se “puro” pois pouco se relaciona com as dimensões externas. Ele se fecha completamente em si mesmo. O mundo criado a partir da cabeça do autor quase que só presta contas àquilo que está de acordo com esse mesmo mundo criado pelo romance no qual o autor e sua técnica narram solitariamente para si mesmos. Para Benjamin e Döblin o romance deve escapar da forma livro para se aproximar novamente do mundo exterior. E isso quer dizer também que o autor deve fugir de tudo aquilo que constrói a atmosfera dessa figura que denominamos autor. Pois segundo Döblin:

O autor de hoje pode ir à rua, pode falar com seu editor, ler os jornais, ouvir o que se diz aqui e acolá, mas não se pode falar de uma conexão sua com um círculo de ouvintes. Estamos todos sentados no banquinho da solidão, sem dúvida uma situação antipática e não compatível com a produção como um todo. A situação atual dos estados produtores de cultura é propícia a criar por toda a parte autores individualistas, pois, as grandes associações, as grandes coletividades são, em nossos países, geralmente de ordem política e econômica; não existem coletividades poderosas em torno de ideias.⁹⁹

Devolver o autor à sua dimensão coletiva, fazer com que ele se assemelhe ao narrador épico cuja qualidade valorosa consistia em saber recolher o material a ser narrado, sabendo esperar o tempo adequado das coisas, para que elas floresçam no momento apropriado. A narrativa não deve ser construída somente de acordo com as inspirações do autor, com o prazo da editora, com as exigências dos produtores culturais. A narrativa deve buscar abandonar a imagem do autor como navegante so-

97 BENJAMIN, W. “A crise do romance: sobre *Berlin Alexanderplatz*, de Döblin” In: *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 56.

98 Idem. p. 57.

99 DÖBLIN, A. “A construção da obra épica”. In: *Língua e literatura*, n. 26, p. 341-372, 2000. p. 355.

litário no mar da história para surgir, de forma modificada, o narrador épico que reen-
via as histórias para um contato maior com toda a coletividade de um povo.

Nesta conferência, que muito influenciou Benjamin, Döblin também dá orientações para que essa nova narrativa surja em meio ao terreno pantanoso no qual o autor moderno se afunda em suas reflexões. É preciso, primeiramente uma atitude de espera. Ele deve saber sentar à praia, ou penetrar o mar, com o ouvido atento para a escuta, no recolhimento do material de toda a experiência para a ressonância com a coletividade. Para isso o autor deve seguir algumas orientações:

O primeiro ponto é: o todo alcançou um certo grau, uma certa abrangência, a alimentação foi boa, o animal alimentou-se de um certo pasto; é possível, então, chegar-se a uma imagem e a imagem passa a ostentar uma iluminação especial. E agora o eu, que até agora só tem tateado, recebe outra função, uma outra tarefa, e esta constitui o segundo ponto. Agora o eu vê o que há diante de si, a quem alimentou no seu seio por assim dizer. Observa esta criatura e toma posição perante ela. Ou dizendo sem rodeios: neste momento, o autor não está mais sozinho em seus aposentos, pensando ou chocando.¹⁰⁰

Mas Döblin quer, nesta palestra, instruir o autor moderno para aberturas de possibilidades do romance, fazer com que ele saia da clausura do eu e da individualidade. Para isso, Döblin quer construir o quadro completo do processo que permite a abertura do eu:

O eu, o colaborador, perde a sua postura de dirigente em relação à obra, coloca máscaras, suporta sua obra, dança em torno dela. O eu é levado ao cenário da obra nascente e, pelo menos em parte, perde o controle.¹⁰¹

Esta perda do controle nos dá a dimensão de que não é o autor ensimesmado que no seu gabinete cria as histórias à sua revelia, mas que ele deve narrar a partir de uma relação mais íntima com a história. É o coletivo, o moderno, a cidade, quem lhe dá o mais precioso material para o narrar.

É importante frisar que essas considerações de Döblin se afinam com toda a concepção de Benjamin sobre a escrita que, desde o começo de sua obra, se vangloria em evitar usar a primeira pessoa do singular em toda a sua produção. *Infância em Berlin*, o projeto das *Passagens*, expõem, sem teoria, mostrando no próprio texto esse questionamento da função autor que, para Benjamin, atrapalha a escrita da filosofia como também a do romance. Segundo Kátia Muricy, no livro *Alegorias da dia-*

¹⁰⁰Idem. p. 360.

¹⁰¹Idem. p. 361.

lética, o esforço de Benjamin em abalar as estruturas da noção de autor obriga “o texto a voltar-se para o exterior, para a pluralidade de vozes da cultura da qual faz parte”.¹⁰² A obra épica era considerada fechada quando tratava do sentido do mundo, mas aberta no seu conteúdo, de modo a caber sempre mais histórias similares, flertando assim com o ilimitado; vemos características opostas no romance pois nele o que se nota é uma abertura para os sentidos possíveis de mundo mas fechado em si mesmo. Tanto Benjamin, como Döblin, parecem buscar um meio de adequação – agora dentro do romance – que lhe permitam um outro tipo de abertura para abrigar a experiência moderna. Uma escrita romanesca aberta às potências da cidade pode ampliar novamente a noção de experiência. Ao olhar bem para cidade o autor “épico” pode recolher dela não só o conteúdo, mas as formas nas quais as pessoas leem a sua própria realidade. Nesse recorte, a estratégia que ganha força é a montagem. Só ela faz “explodir o “romance”, estrutural e estilisticamente, e abre novas possibilidades, de caráter épico. Principalmente na forma”.¹⁰³ Desse modo, a montagem é o gatilho que faz explodir primeiramente “a hegemonia do autêntico”¹⁰⁴, no qual todo autor de romance parece ser fielmente ligado, ao constatar que o autêntico e o novo, não são mais do que consequências de pouca investigação e pouco olhar apurado em torno de si e do mundo; e, em segundo lugar “tão densa é essa montagem que o autor, esmagado por ela, mal consegue tomar a palavra. Ele reservou para si a organização dos capítulos, no estilo das narrações populares¹⁰⁵”.

A montagem é uma saída para o impasse da insularidade do romance que Benjamin percebe nas intenções de Döblin. Técnica que auxilia o autor a se libertar das amarras do mundo privado. A montagem, na medida em que reordena as relações, construindo pontes até então insuspeitas entre um fato e outro, é uma rede de conexões que são feitas de fragmentos do visível. A montagem é a transgressão do habitual e da linearidade porque aponta, nessa nova ordenação, para a leitura do invisível que fazem despontar “semelhanças não sensíveis”. No ensaio “Doutrina das semelhanças” (1933) Benjamin se refere à capacidade que o homem possuía ao ler nas constelações “aquelas correspondências mágicas” nas quais o homem lia na na-

102 MURICY, K. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Nau, 2009. p. 26

103 BENJAMIN, W. “A crise do romance: sobre *Berlin Alexanderplatz*, de Döblin” *In: Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 57.

104 Idem. p. 57.

105 Idem. p. 57.

tureza, através do dom de ver semelhanças, o que não estava dado sensivelmente nos fenômenos, e que lhe dava a sensação de “integração perfeita na ordem cósmica”.¹⁰⁶ Essa leitura dos astros era o modo de ver significativo, uma espécie de “leitura profana”¹⁰⁷ que consistia em “ler o que nunca foi escrito”.¹⁰⁸ É dessa ordem também a profanação da montagem pois ela potencializa novas relações com as coisas ao deslocarem o seu sentido próximo, aparente, visível, numa ponte para uma outra imagem que surge na diferença da inusitada aproximação. A montagem é um modo heterogêneo de leitura que vai minando o sentido linear e habitual do fenômeno. Uma espécie de leitura profana do mundo que o romance deve incorporar na sua forma.

VIII

Qual é o real objetivo da leitura? Segundo Benjamin, “o verdadeiro leitor lê uma obra épica para “conservar””¹⁰⁹. As histórias narradas devem possuir uma durabilidade no leitor de modo a que permaneçam para serem narradas novamente numa ocasião apropriada. O ouvinte, das narrativas tradicionais, conserva então com um duplo objetivo: para preservar um saber, mas para também transmiti-lo a outrem. Ambos os objetivos parecem escapar ao leitor de romance. As descrições ocorridas nele são tão extensas e cheias de meandros que pouco ele consegue guardar na memória. E como, então, retransmitir a história se ela não pode ser conservada? Para Benjamin, quando o romance carrega para si a ambição de ser total e, com isso, se aprofunda nas descrições psicológicas dos indivíduos, na sua vida privada, e em todos os eventos da vida do personagem, narrando-a, desde o seu nascimento até a sua morte, ele acaba por ser desmedido nas ambições de conservação pois “escrever um romance é representar a vida humana levando ao extremo o incomensurável. No meio da plenitude da vida, e representando essa plenitude, o romance testemunha a profunda desorientação dos vivos”.¹¹⁰ Essa desorientação do leitor de romances talvez seja ocasionada pela desmedida descritiva que o romance em-

¹⁰⁶BENJAMIN, W. “Doutrina das semelhanças”. In: *Linguagem, tradução, literatura*. Lisboa: Assírio&Alvim, 2015. p.51

¹⁰⁷Idem. p.55.

¹⁰⁸BENJAMIN, W. “Sobre a faculdade mimética”. In: *Linguagem, tradução, literatura*. Lisboa: Assírio&Alvim, 2015. p.59.

¹⁰⁹BENJAMIN, W. “A crise do romance: sobre *Berlin Alexanderplatz*, de Döblin” In: *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 60.

¹¹⁰BENJAMIN, W. “O contador de histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov”, In: *Linguagem, tradução, literatura*. Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim, 2015. p. 153.

preende. Na descrição da totalidade de todos os fatos de uma vida perde-se o real caráter seletivo para a memória conservar. Talvez, seja preciso buscar, dentro da narrativa a durabilidade adequada das coisas para que elas possam reverberar na existência do leitor.

Das análises da obra de Leskov, Benjamin parece reter um traço fundamental que perpassa grande parte da obra do escritor russo: o traço do justo. A preocupação de Leskov com a figura do justo não só parece estar ligada com a noção de apocatástase – a entrada de todas as almas no Paraíso¹¹¹ - mas ela parece ter relação também com o tempo da natureza. O homem moderno perdeu essa capacidade de distinguir o tempo das coisas. Essa segunda natureza do homem, que agora é pautada pelo tempo da indústria e do consumo, o impossibilita de ver semelhança nas coisas, de escutar a voz da natureza nas coisas.

Segundo Susan Buck-Morss, em seu livro, *A dialética do olhar*, a partir do desenvolvimento dos modos capitalistas de produção se acentuou a diferenciação entre o tempo da natureza e o tempo do homem. Mas é tão regular e habitual esse novo tempo do homem, pautado pela cultura hegemônica dos meios de produção, que é como se essa nova natureza produtiva do homem torna-se a sua segunda natureza. Para Buck-Morss, o filósofo alemão:

Se referia não só à tecnologia industrial, mas a todo o mundo material (incluídos os seres humanos) transformado por essa tecnologia. Houve, pois, duas épocas da natureza. A primeira evoluía devagar durante milhões de anos; a segunda, a nossa, começa com a Revolução Industrial e muda sua face diariamente.¹¹²

Benjamin não distingue a natureza do homem com a nova tecnologia. Para ele, a tecnologia é tudo aquilo que o homem fabrica, produz, que ultrapassa o mundo natural. Um martelo é tanto tecnologia quanto um computador. A natureza do homem é então transformada por intermédio daquilo que ela produz. A “natureza” humana é, em parte, um efeito de seus objetos. Daí talvez, lembrarmos da tese de Benjamin que aparece no ensaio *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* ao falar que “o modo como se organiza a percepção humana, o meio pelo qual ela se realiza, não depende só da sua natureza, mas também da história”.¹¹³ En-

111 Idem. p. 171.

112 BUCK-MORSS, S. *A dialética do olhar*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2002. p. 101.

113 BENJAMIN, W. “A obra de arte da época de sua reprodutibilidade técnica” *In: Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p 13.

tendemos com isso que a história de aparatos técnicos que o homem produziu até hoje influi no modo como ele percebe o mundo, influi no modo de sua existência.

O problema está em tornar essa “segunda natureza” como verdade inabalável. Essa outra história natural teria a marca do progresso, numa noção de tempo linear, cujo sistema “natural” do sistema hegemônico de produção capitalista, elimina a possibilidade de qualquer alternância de seu movimento. Desse modo, essa nova natureza se torna mítica, por conseguinte, aquilo que mais circunscreve a nossa relação com o mito: a distância e o imobilismo. Pois, de acordo com Buck-Morss, “no mito, a passagem do tempo toma a forma de predeterminação”.¹¹⁴ Ao se relacionar miticamente com a realidade que nos rodeia não mais penetramos nela de modo à modificá-la. Tudo já está pronto e destinado a seguir para o fim que os meios executam. Porém há sempre um prejuízo para aquele que toma a realidade como mito inabalável e pleno de sentido. Destaco mais um trecho do livro *A dialética do olhar*: “Embora os mitos satisfaçam o desejo dos seres humanos por um mundo pleno de sentido, fazem-no ao preço de devolver-lhes este mundo sob a forma de um destino inescapável”.¹¹⁵

Essa nova natureza dá ao homem uma dimensão do tempo que está atrelado àquilo que ele produz e consome. Nada mais “natural”, portanto, que o tempo que o homem consome a vida seja pautado pelo tempo do objeto mais costumeiro produzido por esse sistema: a mercadoria. Ela, a mercadoria, tem um tempo mais efêmero que o caráter antigo da natureza. Ela já nasce com o intuito de morrer. A meia-vida da mercadoria se destina a tornar-se fóssil antes mesmo de sua morte “natural” pelo desuso. É isso que Benjamin percebe nas Arcadas de Paris. Um lugar onde o novo e a ruína confluem. Mas o novo já nasce como velho e, ao final das contas, dentro desse processo de produção acaba por dizer e realizar o mesmo sentido, o eterno retorno do sempre igual cuja “experiência projeta-se, com sentido cosmológico, na tese: não acontecerá mais nada de novo.”¹¹⁶ Essa aceleração dos meios de produção e o anseio do novo acabava por revelar, na verdade uma experiência de “repetição infernal” na qual há a “suposição de que a mudança rápida é progresso histórico” mas que, no fundo, concluímos que “o moderno *não* é progresso”¹¹⁷.

114 BUCK-MORSS, S. *A dialética do olhar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 108.

115 Idem. p. 108.

116 BENJAMIN, W. “Parque Central”. In: *Baudelaire e a modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. p. 170.

117 BUCK-MORSS, S. *A dialética do olhar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 143.

E é essa dimensão temporal do tempo da mercadoria que embaça a percepção do homem em ver relações duradouras entre as coisas. Os contos de Leskov “A voz da natureza” e “Alexandrita” parecem fazer referência a essa capacidade perdida de ver semelhanças nas coisas. As coisas já não falam mais aos homens. E isso porque o homem se desabituou a articular em si a real dimensão das coisas, como é feito na natureza. Tudo se atropela, tudo o homem quer engolir, tudo o homem quer trocar e transformar em novidade e, conseqüentemente, em ruína. Como afirma Benjamin em “Experiência e Pobreza” essa nossa ambição pelo novo acabou por nos deixar pobres em experiências: “Abandonamos, uma a uma, todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do “atual.””¹¹⁸ O progresso e o novo vencem o tempo que se leva para constituir algo que dure, o tempo adequado cunhado, por exemplo, nas relações artesanais de trabalho. A vida era regida por outros mecanismos que, nas palavras, de Valéry, citado no ensaio “O contador de histórias” reforçam essa comunhão perdida que Benjamin quer explicitar:

Este processo paciente da natureza foi outrora imitado pelos seres humanos. Miniaturas, peças de marfim entalhadas com perfeição extrema, pedras polidas e belamente gravadas, trabalhos em esmalte ou pintura em que uma série de camadas transparentes se sobrepõem – todos estes produtos de um esforço persistente e generoso estão em vias de desaparecer, e passaram os tempos em que o tempo não contava mais.¹¹⁹

Hoje o tempo conta e tornou-se sinônimo de progresso e novidade. Como as coisas podem durar o tempo adequado? Como podemos ter a monotonia, o tédio, a espera que “é o pássaro onírico que choca o ovo da experiência”¹²⁰ se todo o progresso e o novo nos convocam a devorá-los constantemente? Tanto o autor, na ânsia de produzir, quanto o leitor na ânsia de consumir, não conseguem mais deixar a sua vida ser consumida na real durabilidade das coisas. Por isso a relação de Leskov com o justo, entendendo por isso aquele que busca a parte que cabe a cada coisa no todo, o tempo adequado de cada coisa. Deste modo, a figura do contador de histórias é semelhante à figura do justo pois a sua tarefa “é a de trabalhar a maté-

¹¹⁸ BENJAMIN, W. “Experiência e pobreza” *In: Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 60.

¹¹⁹ BENJAMIN, W. “O contador de histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov”, *In: Linguagem, tradução, literatura*. Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim, 2015. p. 159.

¹²⁰ Idem. p. 157.

ria-prima das experiências – as alheias e as próprias – de forma sólida, útil e única.”¹²¹ O contador de histórias é aquele que quer devorar as coisas no tempo exato de sua maturidade, que escolhe colher e plantar as histórias quando o seu fruto pode derramar a mais suculenta seiva, nem antes, nem depois. As histórias do contador devem possuir a força de um jacaranda que, para exteriorizar as suas folhas e a sua madeira forte, esteve sempre de prontidão, na espera.

¹²¹Idem. p. 177.

4 WALTER BENJAMIN COMO CONTADOR DE HISTÓRIAS: “O LENÇO” E “CONTA RASTELLI”.

I

Adentrar nos contos de Walter Benjamin foi a tarefa que nos propusemos desde o início. Olharemos para eles com o objetivo de traçar um diálogo com as suas reflexões sobre a narrativa. Mas não podemos deixar de observar que elas são, também, narrativas autônomas. Se encontrássemos a sua coletânea de contos perdida numa biblioteca e nos puséssemos a lê-las, sem saber que Benjamin construiu uma obra filosófica, ela nos enredaria no universo do autor como obra ficcional autônoma.

Para nos aproximarmos de qualquer texto, seja ele filosófico ou literário, é sempre pertinente nos lembrarmos dos escritos de Umberto Eco sobre ficção no que diz respeito ao modo como se pode ler um texto. Ou, em outras palavras, leva-se em conta o papel do leitor na ficção, o que ele pode fazer com o texto, o que ele carrega como bagagem no espírito ao tentar compreender uma história. Para isso, usaremos dois capítulos de obras distintas do autor, mas que versam sobre o mesmo tema. A primeira obra é *Seis passeios no bosque da ficção*, no capítulo “Entrando no bosque”. A segunda, *Confissões de um jovem romancista*, capítulo “Autor, texto, e intérprete”. Ambos tem em comum tratar dos mesmos conceitos-chaves: leitor-empírico, leitor-modelo, autor-empírico, autor-modelo. Todos esses personagens conceituais querem explicitar que existem diferentes tipos de abordagem e usos que um texto pode sofrer. Que, ao sair das mãos do autor, o texto está destinado a dialogar e a constituir a sua história com um novo par, o leitor. O que está em questão é como autor, texto e leitor, podem jogar melhor o jogo da compreensão.

Tomemos o primeiro par do jogo, leitor-empírico e autor-empírico. Quem são? São as próprias pessoas existentes, o autor-empírico é quem escreve a obra. Por exemplo, Walter Benjamin, escritor, nascido em 15 de julho de 1892 e morto em 27 de setembro de 1940. Escreveu suas obras com uma determinada intenção. O leitor-empírico sou eu e você. Sou eu, brasileiro, do século XXI, que lê as obras de Walter Benjamin com um determinado objetivo. Encontro os contos de Benjamin e ao lê-los uso-os da forma que me convém. Leio-os para a minha dissertação, mas também

poderia lê-los para me distrair numa viagem. O leitor-empírico usa o texto conforme as suas necessidades. E nisso, o leitor empírico se aproxima, daquilo que Ricardo Piglia, em seu livro, *O último leitor*, chama de hermeneuta selvagem. A prática desse leitor é a dos “usos desviados, a leitura fora de lugar”.¹²² O leitor selvagem, que não respeita os limites do texto é “um criminoso, que utiliza os textos em benefício próprio e faz deles um uso indevido”.¹²³ Mas que limite é esse que o leitor-empírico transgride? Quem coloca esses limites? Certamente quem os coloca é o autor-empírico. Walter Benjamin ao escrever os seus contos, tinha uma determinada intenção. Deseja que o leitor os interprete de um jeito e não de outro. Para nos aproximar dessa figura “cabe-nos ver o autor como uma entidade empírica que escreve a história e decide que leitor-modelo lhe compete construir, por motivos que talvez não possam ser revelados”.¹²⁴ O autor-empírico tem determinada intenção e deve colocar no texto todo o empenho para que o leitor-empírico saiba jogar o jogo que ele quer. Mas, para que a leitura não se torne sempre selvagem, é necessário que o leitor-empírico aceite fazer um pacto ficcional entre ele e o texto, não entre ele e o autor. Se o leitor-empírico faz um pacto com o autor-empírico a sua leitura torna-se selvagem do mesmo jeito. Pois não está no texto os desejos do autor, as suas intenções mais explícitas ou as mais obscura. Se entramos no texto para descobrir o que Walter Benjamin como pessoa quis dizer, mas não disse, corremos o risco de tomar o texto como outra coisa que não ele próprio e fazer dele um objeto de investigação para se chegar à pessoa que o escreveu. Tornamo-nos a figura do hermeneuta selvagem. Se o leitor-empírico aceita fazer um pacto ficcional com o texto, com o que está escrito no texto e só nele, o compromisso o transforma em leitor-modelo. Assim, chegamos ao novo par conceitual leitor-modelo/autor-modelo que tenta se aproximar do texto respeitando seus limites de sentidos. Desse modo, saímos da esfera do empirismo que potencializava as intenções de quem escreve e de quem as lê para chegarmos a uma outra prática de leitura que põe em questão as regras do jogo que cada texto impõe. Se o autor-empírico é descartado, pois ele não pode nos dar as regras do texto, quem é então esse personagem que a todo momento chamamos de autor-modelo? O autor-modelo é o próprio texto. E o leitor-modelo é esse novo personagem que aparece no ato da leitura e que, segundo

122PIGLIA, R. *O último leitor*. São Paulo, Companhia das letras, 2006. p. 23.

123Idem. p. 34.

124ECO U. *Seis passeios no bosque da ficção*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994 p. 17.

Umberto Eco, “está ansioso para jogar”.¹²⁵ Desse modo, chegamos a uma prática de leitura em que os principais personagens são o próprio texto e o leitor preocupado, não com os usos pessoais que ele pode fazer com o material que se encontra diante dos olhos, mas sim com o sentido que só o texto é capaz de lhe revelar. Nesse jogo o leitor se encontra só com as ferramentas de seu próprio pensamento e com as palavras que o texto foi capaz de lhe dar. Finalizamos essa explanação com as seguintes palavras de Eco:

Um texto é um mecanismo concebido a fim de produzir seu leitor-modelo. Esse leitor não é o que faz a “única” conjectura “correta”. Um texto pode prever um leitor modelo com direito a elaborar infinitas hipóteses. O leitor empírico é apenas um agente que faz conjecturas sobre o tipo de leitor-modelo postulado pelo texto. Como a intenção do texto é basicamente produzir um leitor-modelo capaz de fazer conjecturas sobre ele, a tarefa do leitor-modelo consiste em inferir o autor-modelo que não é o autor empírico e que, em última instância, corresponde à intenção do texto.¹²⁶

Se Umberto Eco nos alerta que todo texto possui uma chave de interpretação, que sempre corremos o risco de nos afastarmos dela quando abordamos de forma selvagem a leitura, que é necessário investigar, buscar as pistas que o próprio texto nos dá para fazermos de nossa leitura uma aproximação ideal dos sentidos originários do texto, podemos dizer que existe somente uma boa leitura que todo texto indicaria por si mesmo. Porém, acreditamos que essa leitura ideal do leitor modelo é sempre possível, mas que ela é, também, redutora. Um texto pode, sempre, dar mais do que uma leitura boa. Todos os desdobramentos de uma obra feita por uma leitura crítica confirmam a possibilidade de que há uma pluralidade de leituras que descortinam aspectos da obra que uma só leitura, considerada ideal, não abarcaria. Se Eco dá muito poder ao próprio texto, Benjamin e a vertente da hermenêutica, tendo em Gadamer uma referência, tenta contrabalancear a potência da leitura calcando mais no leitor do que no texto o desafio de interpretação e crítica.

Não podemos apostar todas as nossas fichas na leitura ideal feita pelo leitor-modelo porque todo ato da leitura, segundo a hermenêutica, é desprovido de pureza. Esse pressuposto leitor-modelo, que teria como objetivo, desvendar as pistas do texto que o levaria a uma leitura ideal, também entra no jogo da leitura carregado de preconceitos e de opiniões prévias. Vimos com Eco que todo leitor-

¹²⁵ECO, U. *Seis passeios no bosque da ficção*. São Paulo, Companhia das Letras, 1994 p. 16.

¹²⁶ECO, U. *Confissões de um jovem romancista*. São Paulo, Cosac Naify, 2013 p. 40.

empírico, para se tornar leitor-modelo deve pôr em suspensão as intenções subjetivas para entrar nas regras do jogo do texto, mas para elevarmos a criticidade do ato de leitura vale lembrarmos as afirmações de Gadamer no texto “Sobre o círculo da compreensão”, de 1959, de que o princípio fundamental de toda interpretação é “compreender um texto a partir de si próprio”.¹²⁷ Perceber as condições que guiam a nossa leitura, para além de nossa intenção subjetiva, sinaliza para o fato de que a objetividade de uma leitura neutra e ideal deve ser problematizada pois “lemos o texto já sempre com certas expectativas, na perspectiva de um determinado sentido”¹²⁸ que nos é sugerido pelo contexto, pelo tempo, pela cultura que se sobrepõe às nossas intenções subjetivas. Acurar mais ainda esse ato de leitura é ver o que forma os nossos preconceitos e as nossas expectativas que podem sempre interferir para uma melhor aproximação das “coisas elas mesmas”.¹²⁹ Segundo Gadamer, “a constante tarefa do compreender consiste em elaborar projetos corretos, adequados às coisas”¹³⁰ de modo a colocar sempre em revisão os nossos preconceitos, opiniões prévias e expectativas. Ao tomar consciência dos pressupostos que nos é anterior, que participam do ato de leitura, tornamo-nos receptivos “à alteridade do texto”¹³¹. Isso significa dizer que todo ato de leitura traz consigo uma consciência histórica, constituída através dos diferentes tipos de recepção da obra, que influem em toda leitura. Estar a par das diferentes leituras de uma obra, e a crítica é a multiplicidade de leituras que se tornam públicas através do tempo, apuram a compreensão pois nos lança na consciência histórica da obra. Podemos nos indagar dos nossos próprios pressupostos e opiniões prévias da leitura dos contos. Estaríamos indo de encontro aos contos já com determinada intenção de ver neles uma batalha contra o romance? Ao conhecermos sua obra filosófica e a sua preocupação com modo de apresentação das ideias e da linguagem estaríamos nós buscando uma confirmação das suas teorias dentro de suas narrativas? Como a leitura dos contos confirmam ou diluem os nossos pressupostos e opiniões prévias?

127 GADAMER, H-G. “Sobre o círculo da compreensão”. In: *Verdade e Método II: complementos e índice*. Petrópolis, RJ: Editora Universitária São Francisco, 2002. p. 73.

128 Idem. p. 74..

129 Idem. p. 74.

130 Idem. p. 74.

131 Idem. p. 76.

II

Diante desse quadro teórico estamos envolvidos com o que o texto é capaz de revelar por si próprio. Mas a nossa experiência como leitores, a nossa bagagem de vida e cultural, fazem com que acrescentemos novas possibilidades de leitura para um texto. Dentre os contos de Benjamin, escolhemos apenas dois, “O lenço”(1932) e “Conta Rastelli” (1935), para nos aventurarmos no bosque de sua ficção. Antes, uma rápida nota. As citações dos contos utilizadas neste trabalho foram traduzidas, em parceria com o orientador, utilizando como base a tradução do espanhol das narrativas de Walter Benjamin aliada a organização das obras completas em alemão e uma tradução francesa dos contos¹³². Antes das considerações críticas sobre os contos é importante contextualizarmos a sua produção de caráter mais narrativo.

É sabido que a produção de caráter ficcional de Benjamin não é extensa. Porém, apesar de curta e esporádica, ela se constrói desde a sua juventude. Segundo Jorge Monteleone, em seu prólogo aos contos, na coletânea argentina *Historias desde la soledad y otras narraciones*, há indícios de sua escrita que remontam a 1906. Os primeiros fragmentos “não puderam ser escritos antes de 1906, aos quinze anos, e os mais tardios não antes de 1913, quando começaram os seus estudos universitários”¹³³. Ainda que não publicados, Benjamin já demonstra um desejo de narrar. Esporádicos, mas perpassando toda a sua vida, os contos se tornam mais constantes a partir de 1929 e seguem com alguma regularidade até 1935. Contos estes que, em sua maioria, foram publicados nos mais variados periódicos alemães da época. Alguns ficaram desconhecidos do público, até a sua publicação póstuma, através dos trabalhos de Scholem e Adorno, responsáveis pela organização de suas obras completas.¹³⁴ Não publicadas em vida, algumas das narrativas, só conheceram o destino dos diários e das cartas, sendo mencionadas em correspondências entre Benjamin e seus amigos mais íntimos. Mas podemos crer, apesar disso, que todos os seus contos foram publicados para serem lidos por um público que já estava acostumado ao

¹³² BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. V. 4-II. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. Benjamin, Walter *Rastelli raconte... et autres récits*. Tradução Philippe Jaccottet. Paris: Éditions du Seuil, 1987.

¹³³ Tradução livre. “no pudieron ser escritos antes de 1906, a los quince años, y los tardios no más allá de 1913, cuando comienza los estudios universitarios.” Monteleone, J. “El deseo de narrar”. In: *Historias desde la soledad y otras narraciones*. Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2013. p. 14.

¹³⁴ Ver cronologia dos contos e suas respectivas publicações no apêndice do livro já referido *Histórias desde la soledad y otras narraciones*.

formato livro e, principalmente, às narrativas impressas nos jornais. As duas narrativas que escolhemos para falar de seus contos foram publicadas em periódicos alemães: “*Das Taschentuch*” traduzido por “O lenço”, de 1932, foi publicado em 24 de novembro de 1932 no *Frankfurter Zeitung* e “*Rastelli erzählt*” traduzido por “Conta Rastelli”, de 1935, foi publicado no *Neue Zürcher Zeitung*, em 6 de novembro de 1932.

Os contos que escolhemos para análise coincidem com os seus escritos teóricos sobre a narração e romance. O arco desses escritos vai desde 1929 com “A crise do romance” até “O contador de histórias” de 1936. Assim ocorre também com os seus contos, tendo como ponto de inflexão as histórias que Benjamin escreve em Ibiza. Esteve lá por duas vezes, entre abril e julho de 1932 e entre abril e setembro de 1933.¹³⁵ Na primeira vez, vai como turista e se hospeda na casa de seu amigo norueguês, Noeggerath, cujo filho Hans Jacob, se encontrava ali, para iniciar a sua tese filológica sobre a tradição das narrativas populares dos camponeses de Ibiza. Na segunda temporada, retorna como exilado, devido à ascensão de Hitler ao poder.

Podemos dizer que todo o contexto das temporadas em Ibiza influem no desejo de Benjamin em narrar histórias de caráter mais ficcional. Em Ibiza Benjamin encontra um cenário idílico, distante do panorama vivido nas grandes cidades modernas como Paris e Berlim, que propiciam a ele uma atmosfera próxima àquela dos tempos arcaicos de uma cultura mais artesanal, como ele mesmo relata numa carta a Scholem de 22 de abril.¹³⁶

Confluem em Ibiza o seu desejo de narrar com as críticas que Benjamin faz ao romance. Os seus contos possuem aspectos que tentam escapar das características hegemônicas do romance, que, para nosso filósofo possuem configurações problemáticas. Insularidade do leitor, incapacidade de transmissibilidade do narrado, incapacidade de incorporação da história de modo a aconselhar o leitor na sua vida diária, são problemas que decorrem da leitura privada do romance. Superar esse aspecto privado do romance, devolver a narrativa para a vida coletiva, talvez seja o principal desafio que Benjamin se impõe como narrador. É esse desafio que vemos exposto em outra carta enviada a Scholem:

¹³⁵MONTELEONE, J. “El deseo de narrar”. *In: Historias desde la soledad y otras narraciones*. Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2013. p. 29.

¹³⁶Idem. p. 32.

O romance: a forma que os homens inventaram no momento em que só conseguiram ver as mais importantes questões da existência sob o prisma da esfera privada.

O contador de histórias, e o que nele é espantoso: o fato de ele causar a impressão de poder contar toda a sua vida, e de que tudo o que conta é apenas um pedaço de toda a sua vida.¹³⁷

Devolver à narrativa a amplitude do todo e escapar das esferas diminutas do privado, é esse um dos objetivos traçados por Benjamin. Porém, reconduzir a narrativa para o terreno do coletivo não significa recuperar a narração tradicional tal qual ela foi e se mostra cada vez mais distante. Reconduzir a narrativa ao coletivo não possui em Benjamin uma conotação nostálgica e anacrônica, colocando portanto a narrativa tradicional num tempo em que ela já não tem nem voz nem ouvintes. Reconduzir a narrativa ao coletivo impõe ao contador de histórias moderno a capacidade de incorporar e atualizar. Tal como, talvez, Benjamin, já tinha vislumbrado no seu texto sobre a faculdade mimética. É necessário restituir ao homem a capacidade de mimetizar, de encontrar semelhanças, num cenário que não tem mais as estrelas e o céu como paradigma, mas que possui na cidade, na técnica, no cinema, na montagem, os preceitos constitutivos da nova técnica narrativa que possa falar ao coletivo. Assim, o que Benjamin busca nas suas narrativas é uma atualização do narrado, porém amalgamado a um antigo efeito que as histórias tradicionais produziam. Que os leitores de hoje saibam aprender com as histórias, que elas possam novamente aconselhar, que eles saibam conjugar as experiências privadas com as coletivas. Mas para encontrarmos esse efeito de novo nas narrativas, que Benjamin julga ser fraco e episódico na leitura de romances, o moderno narrador deve atualizar a sua narrativa tal como aponta Philippe Invernel:

Benjamin associa a narração tradicional ao mundo artesanal, é a imagem de um tecelão a que se impõe em seus textos, mas de um tecelão que acelera o ritmo e multiplica as operações; sua mão esperta antecipa a montagem cinematográfica: descontinuidade, mudanças bruscas de direção, ocorrências geradoras de choque.¹³⁸

¹³⁷BENJAMIN, W. "Comentário", In: *Linguagem, tradução, literatura*. Lisboa, Portugal: Assírio & Alvim, 2015. p. 214.

¹³⁸ Tradução livre: "Benjamin asocia la narración tradicional al mundo artesanal, y es la imagen de un tejedor la que se impone en sus textos, pero de un tejedor que acelera el ritmo y multiplicara las operaciones; su mano experta antecipa el arte del montaje cinematográfico: discontinuidad, bruscos cambios de dirección, recurrencias generadoras de *shocks* Monteleone, J. "El deseo de narrar". In: *Historias desde la soledad y otras narraciones*. Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2013. p. 35.

Podemos dizer que encontramos nesses dois contos escolhidos para análise, “O lenço” e “Conta Rastelli” uma mescla desses efeitos que dizem respeito tanto as que produzem as narrativas tradicionais como as narrativas mais modernas que encontramos no princípio da montagem do cinema. E não é, por acaso, talvez, que ao lermos suas histórias o que nos salta aos olhos são imagens, cenas, com estruturas semelhantes as cenas do cinema, que poderiam muito bem serem filmadas sem prejuízos para o narrado dentro da literatura. Cortes, choques, mudanças de direção, mas também espanto e reflexão e, sobretudo, o desejo de transmiti-las a outrem para aconselhar e maravilhar.

4.1. A crítica dos contos

I

O problema da exposição das ideias foi algo que deteve Benjamin durante o seu percurso como pensador. Não seria diferente ao tratar das questões que envolvem as narrativas. Temos os ensaios que abordam os problemas, mas temos também as suas próprias narrativas. Com elas aprendemos de outra maneira, e talvez com mais eficácia, sobre a arte de contar histórias no mundo moderno. Benjamin foi um questionador do romance, principalmente no que diz respeito à dificuldade da transmissibilidade das histórias contadas por essa forma, decorrente da preocupação excessiva dos autores em dar explicações, muitas das vezes embasados nas descrições psicológicas. Se Benjamin se dispôs a escrever histórias no cenário moderno, é de se supor que nas suas narrativas encontramos um empenho de escapar das amarras negativas circunscritas ao romance.

Ao lermos os seus contos, vemos que ele não só sabe contar uma história, mas que ele também ensina como contar uma história. Tendo nesse gesto professoral a orientação crítica de que toda história deve ser transmissível. Ainda que as histórias não estejam mais vinculadas à atmosfera da oralidade, àquela situação estrutural paradigmática em que homens estão reunidos em volta da fogueira e relatam as histórias mais significativas de suas vidas, ainda que elas estejam atreladas ao objeto livro, elas devem recriar elementos no mundo moderno que se assemelhem a essa atmosfera. Como alertou Invernel, o contista Walter Benjamin, acelera o ritmo do antigo tecelão incorporando nele gestos da modernidade. Benjamin não seria in-

gênuo ao desejar um retorno impossível das estruturas que tornavam a narrativa oral possível. O seu gesto lida com as estruturas do presente, olha para o futuro, mas sem esquecer do passado. E, se a oralidade e a narrativa tradicional, foi vencida, é necessário, como bem mostrou no seu texto das “Sobre o conceito de história”, mirar o passado para fazer justiça com os derrotados pois é preciso questionar “sempre cada vitória dos dominadores”¹³⁹. Assim, Benjamin escreve para que os leitores de ficção leiam as suas histórias não da forma como estão habituados a lerem o romance. Elas devem ser lidas, mas para depois serem contadas. E dentro dessas histórias deve haver algo que facilite a memória e a transmissibilidade. Os seus contos são exemplos que auxiliam tanto os autores de histórias ao desejar que as suas narrativas sejam narradas como também auxiliam os leitores a lembrá-las. Pois, as questões de fundo que residem em todo ato da leitura são essas: o que faço com essa história depois de lida? Como a guardo dentro de mim para depois transmiti-la a um outro? Se acreditamos que todo gesto da leitura só acontece pela curiosidade de se entreter, reduzimos muito a potência do ato de ler. Mas é nessa redução que as histórias modernas parecem habitar na modernidade. Ofertas variadas e múltiplas disponíveis para os leitores, vários romances, mas pouca ressignificação entre os leitores. O destino das histórias, se são lidas por um número vasto de leitores, correm o risco de permanecerem enclausuradas na leitura privada de cada um. Podemos crer que uma das intenções de Walter Benjamin ao escrever suas narrativas curtas, seja a de potencializar o ato da leitura, e porque não dizer também o da crítica, ampliando a sua transmissibilidade e memorização.

II

Benjamin não escolheu o romance como estratégia narrativa para escrever suas histórias, escolheu o conto. Gesto que aposta no fôlego curto, talvez mirando que o homem moderno não tenha mais tempo para adentrar em experiências de longa duração, contínuas, ininterruptas, influenciado constantemente pela dispersão e fluxo da vida cotidiana. Talvez acreditasse Benjamin que o conto fosse a forma mais compatível para corresponder à experiência habitual de seus leitores. Júlio Cortázar,

¹³⁹BENJAMIN, W. “Sobre o conceito de história”. In: *Obras escolhidas v. 1: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012. p.243.

nos ensaios “Do conto breve e seus arredores” e “Alguns aspectos do conto” aponta para algumas características dessa forma que “se propõe como máquina infalível destinada a cumprir sua missão narrativa com a máxima economia de meios” que, segundo ele, trava uma “implacável corrida contra o relógio”¹⁴⁰. Segundo o escritor argentino, essa forma breve parte “da noção de limite, e, em primeiro lugar, de limite físico”¹⁴¹ que não deve ultrapassar as 20 páginas: “o contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo como aliado”¹⁴². Se o romance se distende no espaço ilimitado que as folhas de papel possibilitam, o conto deve recusar esse ilimitado. Para Cortázar o conto tem outro objetivo: “a eliminação de todos os elementos privativos da novela e do romance, os exórdios, circunlóquios, desenvolvimentos e outros recursos narrativos”¹⁴³. Ou seja, os preâmbulos, os excessos descritivos e rodeios, as digressões, tudo que afasta do ponto principal da trama, que dão o ar de incomensurabilidade ao romance, deve ser recusado pelo conto. Significativa também é outra característica mostrada pelo escritor argentino, que constrói o conto como uma forma mais fechada que o romance, partindo de uma seletividade mais criteriosa que o romance, enredando a história em si mesma, dando-lhe contornos mais limitados, como uma esfera. O conto deve ter intensidade e tensão como numa fotografia, ao contrário do romance que oscila, varia o seu ritmo e atmosfera, e até mesmo o tema que, frequentemente, agrega em si outros subtemas que compõe a trama. Cortázar faz então a seguinte comparação:

Nesse sentido, o romance e o conto se deixam comparar analogicamente com o cinema e a fotografia, na medida em que um filme é em princípio uma “ordem aberta”, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo em que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação.

¹⁴⁴

Seleção que prioriza o significativo, o mais essencial para o efeito certo que atinge o leitor em cheio. O contista escolhe aquilo que será fundamental para a história, pleno de significado para o enredo, ainda que isso não queira dizer que o tema

¹⁴⁰CORTÁZAR, J. “Do conto breve e seus arredores”. In: *Último Round, tomo 1*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 2008. p. 58.

¹⁴¹CORTÁZAR, J. “Aspectos do conto”. In: *Valise de cronópio*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2006. p. 151.

¹⁴²Idem. p. 152.

¹⁴³CORTÁZAR, J. “Do conto breve e seus arredores”. In: *Último Round, tomo 1*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 2008. p. 59..

¹⁴⁴CORTÁZAR, J. “Aspectos do conto” In: *Valise de cronópio*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2006. p. 151.

do enredo deva ser sempre da ordem do extraordinário ou do fantástico. O tema pode ser da ordem do irrisório e do banal, por exemplo como alerta Cortázar sobre os contos de Tchekov. O contista visa o efeito mais direto no leitor: Sendo assim, o escritor e crítico argentino constrói outra imagem comparativa que coloca o conto e o romance em polos opostos:

Nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *knock-out*. É verdade, na medida em que o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto que um bom conto é incisivo, mordente, sem tréguas desde a primeira frase.¹⁴⁵

Essa preocupação do contista com o efeito certo no leitor dá ao conto as características estilísticas de intensidade e tensão. É em busca da precisão que o contista age e escreve. Podemos dizer que o contista não abusa do tempo do leitor. O que ele pretende é um golpe rápido, mas que tenha um efeito duradouro e transcendente, como numa explosão que “ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e as vezes miserável história que conta”¹⁴⁶. Para Cortázar, o contista alcança a intensidade quando se esforça na “eliminação de todas as ideias ou situações intermediárias, de todos os recheios ou frases de transição que o romance permite e mesmo exige”¹⁴⁷. E alcança a tensão quando o autor utiliza essa intensidade de modo estilístico com o propósito de ir “nos aproximando lentamente do que conta. Ainda estamos muito longe de saber o que vai ocorrer no conto, e, entretanto, não nos podemos subtrair à sua atmosfera.”¹⁴⁸

Ainda que Cortázar tenha sido posterior a obra de Benjamin, podemos dizer, que o nosso autor, cumpre todas as exigências do conto apontadas pelo escritor argentino. E se sabemos que Benjamin trava uma batalha contra os aspectos que ele julga negativos na forma do romance, os seus contos incluem os elementos significativos do conto descritos por Cortázar: a luta contra o relógio, a seleção significativa, a intensidade e tensão, a forma fechada que não deixa penetrar nela nada que seja acessório ou dispersivo para o enredo, de modo a termos sempre a impressão de que o narrador que nos conta a história tem um laço íntimo com um dos personagens.

145 Idem. p. 152.

146 Idem. p. 153.

147 Idem. p. 157.

148 Idem. p. 158.

É esse o nosso ponto de partida para penetrarmos nos contos de Walter Benjamin, “O lenço” (1932) e “Conta Rastelli” (1935). Temos sempre a sensação de que a história narrada foi vivida de alguma forma pelo contador de histórias. No conto de 1935 é o próprio narrador que diz ter ouvido da boca do malabarista a história que será narrada a seguir. No conto de 1932, temos em primeira pessoa as evidências de que a história contada foi vivida pelo narrador. E não é essa uma particularidade fundamental do contador de histórias que o nosso autor aponta no ensaio de 1936? Pois o contador de histórias “é o homem que poderia deixar arder completamente o pavio da sua vida na chama suave da sua narrativa”¹⁴⁹. O contador de história deve deixar consumir a sua vida nas histórias que ouve e conta. Seja de forma direta ou indireta, o narrador está dentro da história. É um homem que está disponível para a escuta e a assimilação. E, conjuntamente a isso, disponível também para que essas histórias se misturem à sua vida para que um dia ele possa contar a outrem a sua própria. São essas preocupações que envolvem o narrador do conto “O lenço” que o levam a lembrar do último contador de histórias com o qual conviveu: o capitão O:

Pois, parado ali, lembrava o capitão O., de quem me havia despedido há um par de horas, o primeiro e talvez o último contador de histórias que encontrei em minha vida. Posto que, como já foi dito, a arte de contar história chega a seu fim. E lembrando das longas horas passadas com o capitão O. passeávamos de um lado ao outro no convés da popa olhando ociosamente o mais distante, soube que aquele que nunca se aborrece tampouco pode contar¹⁵⁰. Porém, o aborrecimento não tem lugar em nossa vida.¹⁵¹

O narrador, um viajante aborrecido, entediado, está a pensar nas motivações que levaram ao fim de uma capacidade na nossa época: o ato de contar histórias. Conto investigativo, que flerta com o ensaio de 1936, onde o questionamento é um dos principais motores da narrativa. Enquanto se propõe algumas perguntas teóricas o conto avança expondo, ao mesmo tempo, como esses questionamentos se enlaçam na própria vida do narrador.

¹⁴⁹BENJAMIN, W. “O contador de histórias” In: Linguagem, tradução, literatura. Lisboa, Editora Assírio e Alvin, 2015. p.178.

¹⁵⁰No original: “wersich nie langweilt, kann nicht erzählen”

¹⁵¹ BENJAMIN, W. “El pañuelo”. In: Historias desde la soledad. Tradução de Ariel Magnus: “Parado allí, pues, recordaba al capitán O., del que me había despedido hacía un par de horas, el primer y quizás último contador de historias com que me topé em mi vida. Puesto que, como queda dicho, el arte de contar historias toca a su fin. Y al recordar las muchas horas que el capitán O. paseaba de un lado al otro de la cubierta de popa, mirando ociosamente em lontananza, supe que aquel que nunca se aburre tampoco puede contar. Sin embargo, el aburrimiento ya no tiene lugar en nuestra vida.” Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2013. p. 96.

Segundo o narrador sem nome do conto, não exercemos mais essa capacidade de contar histórias porque não mais nos aborrecemos, nos entediamos na vida. Aqui vemos que o narrador do conto expõe a mesma ideia do ensaio “O contador de histórias”: é necessário termos uma capacidade fundamental para que assim possamos contar uma história: a assimilação. É preciso que a história fique retida em nossa memória, guardada de algum modo para que um dia nós possamos utilizá-la na nossa vida ou na de alguém da comunidade. Mas para guardá-la e rememorá-la é preciso um certo estado de espírito que permita esse habitar da história dentro de nós. Se na tradução brasileira de Sérgio Paulo Rouanet vemos a palavra alemã *Langlewile* ser traduzida por tédio na frase: é “o tédio o pássaro onírico que choca os ovos da experiência”¹⁵², na tradução portuguesa de João Barrento vemos a palavra em destaque ser traduzida por disponibilidade. No conto, o narrador se refere a um estado de aborrecimento, pois “o aborrecimento não tem lugar em nossa vida. As atividades que se relacionavam com ele de maneira secreta e íntima estão em extinção. Também por isso chega a seu fim o dom de contar histórias”¹⁵³. Tédio e aborrecimento são sensações, por vezes negativas, que podem sempre dar uma ideia de tristeza ao ato de fabular que armazena e possibilita o contar. Se associamos a figura do contador de histórias a uma certa situação que permite o seu fabular e contar, por exemplo, ao trabalho artesanal, podemos sugerir uma tradução mais neutra para o termo. Monotonia, nesse caso, é uma boa palavra, que não se agarra diretamente aos estados psicológicos como tédio e disponibilidade. Eles seriam, tanto um quanto outro, um efeito psicológico recorrente de uma situação: a repetição monótona do trabalho artesanal. Repetição e monotonia que advém do domínio de uma técnica que possibilita o trabalho, a feitura de um artefato e que, ao mesmo tempo, possibilita a escuta, o fabular, o aprender.

A monotonia é o pássaro que aquece as histórias dentro de nossa memória para que um dia ela voe para os ouvidos de alguém. Tédio e aborrecimento tem uma conotação negativa que sugerem uma tristeza de quem ouve e armazena as histórias. Podemos entender a figura do contador de histórias como alguém que está

152 BENJAMIN, W. “O narrador” In: *Obras escolhidas v. 1: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012. p.221.

153 BENJAMIN, W. “El pañuelo”. In: *Historias desde la soledad*. Tradução de Ariel Magnus: “El aburrimiento ya no tiene lugar en nuestra vida. Las actividades que se relacionaban con él de manera secreta e íntima están em extinción. También por eso toca a su fin el don de contar historias.” Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2013. p. 93.

num estado de monotonia onde seu espírito está frouxo, disperso mas disposto, disponível para a escuta e a assimilação, que não necessariamente inclui a tristeza e o aborrecimento. Uma certa monotonia, talvez seja mais coerente com a atitude que o próprio Benjamin coloca como fundamental para que uma história nasça dentro do narrador, “o processo paciente da natureza¹⁵⁴”, que não é, sem dúvida nenhuma, negativo. É um estado de dispersão produtivo que perdemos ao conviver com o tempo exigente do relógio moderno onde tempo é associado a dinheiro e a mercadoria. Ora, como histórias realmente significativas podem nascer e perdurar nas nossas memórias se o tempo se assemelha a um eterno despertador que nos alerta para um evento? E como incorporá-las se até mesmo as histórias se tornaram uma mercadoria através do objeto livro e das editoras que as produzem? Se a todo momento, autores e editores nos convocam para a “moeda miúda do atual”, do novo e do progresso, como no meio dessa profusão de histórias selecionar aquelas que devem ser narradas e vividas?

O narrador do conto nos sugere algumas dicas. A primeira delas é aquela que já falamos, a disponibilidade. É preciso estar atento, parar, não sucumbir ao tempo do relógio – todo conto é uma corrida contra o relógio, segundo Cortázar, - estar disponível numa espera desacelerada que nos ajuda a ruminar tudo o que vivemos. A aceleração do tempo do mercado nos inibiu a positivar a disponibilidade, a monotonia, a espera pois tudo deve ser consumido rapidamente pois o próximo produto já está a espreita. E nessa disponibilidade, nessa espera positiva, “deve haver trabalho, ordem e obediência para que as histórias floresçam”¹⁵⁵, como diz o narrador do conto. Não creio que o narrador esteja aqui falando somente da organização exterior da vida, que bem poderíamos associar ao modo de vida pré-capitalista onde esses três fatores – ordem, trabalho, e disciplina – eram faculdades adquiridas pela escolha do próprio trabalhador artesanal fundada em hábitos da tradição. Era ele, ou sua estrutura de trabalho, quem escolhia a sua ordenação, o seu método de trabalho e aquilo necessário para a execução das coisas. Na modernidade, esses três fatores vem de fora, sem laço estrutural com a vida íntima de cada um ou da comunidade, de acordo com as exigências mercadológicas. Mas, especulando livremente, já que

154 BENJAMIN, W. “O contador de histórias” In: Linguagem, tradução, literatura. Lisboa, Editora Assírio e Alvin, 2015. p.159.

155 BENJAMIN, W. “El pañuelo”. In: Historias desde la soledad. Tradução de Ariel Magnus: “debe haber trabajo, orden y obediencia para que las historias florezcan”. Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2013, p. 96.

o texto de Walter Benjamin não fornece muitos elementos da estrutura do trabalho artesanal, essas características não eram puramente relacionadas com os eventos exteriores que, certamente, facilitavam a assimilação e a disponibilidade, já que quem organizava o tempo era a própria coisa a ser produzida, em sua totalidade, e não algo que lhe vinha de fora. Assim, a ordem, o trabalho e a disciplina estavam mais relacionadas com aquilo que o contador de histórias deveria ter em seu espírito. O tempo industrial impossibilita a monotonia do fabular pois a todo momento temos de estar atentos às demandas de movimentos que a máquina nos ordena.

O contador de histórias não é aquele que simplesmente está disponível para as histórias e o recolhimento das experiências. Ele deve organizar aquilo que escuta, selecionar, separar e guardar todo o material para que um dia ele possa recolher em sua memória as histórias necessárias para as experiências da vida. O contador de histórias como um arquivista que sabe tecer a matéria de sua memória na linha da vida, dele ou de outrem. Podemos dizer que toda essa capacidade acaba por se constituir numa técnica e num saber, tal qual afirma o narrador sem nome do conto: “contar não é só uma arte, mas bem é uma categoria, quando não um cargo oficial, como no Oriente. Termina sendo um saber, e inversamente a sabedoria só se manifesta como narração”¹⁵⁶.

O ato da narração parece conter em si uma ligação diferenciada com o tempo. Se a disponibilidade e a espera foram relações já evidenciadas pelo conto, outro trecho evidencia uma conexão íntima com o tempo. Lembrando o capitão contando suas histórias, o narrador do conto observa que ele possui uma afinidade com os objetos que circundavam o seu ato de narrar:

Pensei no cachimbo do capitão: o cachimbo que limpava ao começar e que limpava ao calar, mas que no meio, vindo ao caso, deixava tranquilamente se apagar. Tinha o bocal de âmbar, mas o tubo era de chifre enfeitado com pesados adornos de prata. Havia sido de seu avô, e tenho para mim que era o talismã do contador de histórias. Pois também por isso já não existe nada autêntico para escutar, porque as coisas não duram o que deveriam. Alguém que alguma vez tenha usado um cinto de couro até se desmanchar em pedaços perceberá que durante esse tempo algo se aderiu a ele como história. O cachimbo do capitão devia conhecer muitas dessas.¹⁵⁷

¹⁵⁶BENJAMIN, W. “El pañuelo”. In: *Historias desde la soledad*. Tradução de Ariel Magnus: “Contar no es sólo un arte, más bien es un rango, cuando no un cargo oficial, como en Oriente. Termina siendo un saber, así como a la inversa la sabiduría suele manifestarse como narración.” Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2013. p. 96.

¹⁵⁷BENJAMIN, W. “El pañuelo”. In: *Historias desde la soledad*. Tradução de Ariel Magnus: “pensé en la pipa del capitán: la pipa que limpiaba al empezar y que limpiaba al callar, pero que entremedio,

A relação com o tempo das coisas é o primordial. Ao lado do cachimbo, há também o cinto de couro que é usado pelo capitão até se desfazer em pedaços. As histórias aderem aos objetos e aos seres porque as coisas têm uma duração adequada, duram o exato tempo que deveriam durar. Nessa duração que respeita o tempo de sua natureza é que as histórias podem permanecer até o tempo adequado para um belo dia também se desfazerem. Pois essa noção de desgaste dos objetos na história de nossa vida torna-se cada vez mais problemática com a produção ininterrupta do tempo da mercadoria.

A tradição e a transmissibilidade pressupõem uma certa duração das coisas, mas não a sua eternização. As coisas também não devem durar eternamente, tornando-se pedra, impedindo assim a transformação que o próprio tempo impõem as coisas. Aliás, é nesse sentido que Benjamin, desde os seus primeiros textos de juventude, critica uma noção enrijecida do termo “experiência” que não deixa as novas noções se incorporarem a ela pois ela é “inexpressiva, impenetrável, sempre a mesma”¹⁵⁸. Não estamos falando nem de eternidade senil, nem de novidade desesperada, ao relacionarmos o tempo e narrativa. Para Benjamin é importante que as coisas durem o tempo adequado, tempo natural de cada ser, sem cortes, sem precocidades, para que possamos falar delas de forma adequada também. E é esse tempo adequado das coisas que o tempo administrado da economia impede quando, em nome do mercado ou do lucro, produz incessantemente novidades transformando em ruínas aquilo que acabou de se tornar presente. As passagens de Paris que Benjamin julgava um fenômeno emblemático da modernidade não sinalizava para isso, a morte dos objetos a céu aberto antes mesmo de seu consumo total? Ordem, disciplina e trabalho, se pensadas na ótica da assimilação e da memória do contador de histórias auxiliam-no na duração adequada das histórias dentro de si. Pois o valor do narrado também depende do tempo e da seletividade daquele que o guarda.

llegado el caso, dejaba tranquilamente que se apagase. Tenía boquilla de ámbar, pero com cabeza de cuerno provista de pesados adornos de plata. Había sido de su abuelo, y tengo para mí que era el talismán del contador de historias. Pues también por eso ya no hay nada auténtico para escuchar, porque las cosas no duran ya lo que deberían. El que alguna vez haya usado un cinturón de cuero hasta que se le cayó a pedazos encontrará que em algún momento de todo esse tiempo se le tiene que haber adherido una historia. La pipa del capitán ya debía conocer muchas de essas.”
Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2013. p. 96.

¹⁵⁸BENJAMIN, W. “Experiência”. In: *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São paulo: Editora 34, 2009. p. 21.

III

A figura do “capitão O” está no conto, o lenço, representando a figura do mercador viajante e do camponês sedentário (através dos objetos que a ele pertencem, o cachimbo, o cinto de couro e o lenço), os dois tipos de homens que mais participação tiveram na constituição da narrativa tradicional, segundo o ensaio “O contador de histórias”. É dele também que o narrador do conto recolhe o material para as suas considerações críticas sobre o fim da arte de contar histórias. Mas o que sabemos, e o que o narrador sabe, sobre a vida desse capitão? Quase nada:

Com quinze anos havia saído de casa, durante três anos havia percorrido o Pacífico e o Atlântico em um barco-escola, e mais tarde havia chegado a um transatlântico a vapor do Lloyd, que entretanto deixou logo, por motivos desconhecidos. Mais que isso era impossível investigar. Sobre sua vida parecia pairar uma sombra, pois não lhe agradava falar dela¹⁵⁹.

Furtivo, discreto, a tal ponto que o narrador o considera inapto para encarnar a figura do contador de histórias pois parecia faltar a ele “o mais maravilhoso de um contador de história: que possa contar a sua própria, deixar que esse pavio se consuma na suave chama da narração”¹⁶⁰. Essa chama suave de tempo lento incendiavam o pavio da sabedoria do capitão que sabe não ser toda a sua vida que deve ser narrada, como normalmente se faz no romance ou na biografia. Ele pressente que toda uma vida não cabe na memória de ninguém. Mas aquilo que deve ser transmitido deve ser especial, marcante, para que a memória se orgulhe de lembrar. Pois, para Benjamin, um dos problemas do romance é que ao descrever uma vida ele leva “o incomensurável ao paroxismo”¹⁶¹. O romance é excessivo em tudo, é desmedido até o último limite. O narrado deve causar espanto e reflexão. Uma vida toda a ser narrada teria o tom de um lamento. Lamento que talvez seja mais sentido ao narrarmos de nossa vida todos os acontecimentos, muitos desses sem nenhum valor.

¹⁵⁹BENJAMIN, W. “El pañuelo”. In: *Historias desde la soledad*. Tradução de Ariel Magnus: “Con quince años se había ido de su casa, durante tres había recorrido el Pacífico y el Atlántico en un barco escuela y más tarde había arribado con un vapor transatlántico de Lloyd, al que sein embargo dejó pronto, por motivos desconocidos. Más que eso no había podido averiguar. Sobre su vida parecía pender una sombra, pues no le gustaba hablar de eso.” Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2013. p. 97.

¹⁶⁰BENJAMIN, W. “El pañuelo”. In: *Historias desde la soledad*. Tradução de Ariel Magnus: “lo más maravilloso de un contador de historias: que puede contar la propia, dejar que esa mecha se consuma en la suave llama de la narración.” Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2013. p. 97.

¹⁶¹BENJAMIN, W. “A crise do romance: sobre *Berlin Alexanderplatz*, de Döblin”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 55.

Também Benjamin ao ler o romance *Berlin Alexanderplatz*, de Döblin, só destaca, de vários eventos ocorridos no longo romance de quase 700 páginas, dois eventos significativos: a perda do braço do protagonista e a morte de sua namorada.

Por isso, a certa altura do conto o capitão diz “nós só sabemos lamentar nossas preocupações e queixar-nos, não contar”¹⁶². Contar é selecionar para que nessa seleção o fato se torne história e não lamento. Isso envolve já uma depuração do próprio vivido, uma solução silenciosa dos problemas e lamentos, para que todas as nossas experiências possam se transformar em histórias que instruem alguém. Ora, se por um lado as histórias devem distrair e entreter, por outro, e talvez seja o seu lado mais importante, elas devem ensinar: “o contador de histórias é também quem sabe dar conselhos”¹⁶³. Mas o conselho, como já apontado do ensaio de 1936, “O contador de histórias”, é menos uma resposta ao que se vive e mais uma sugestão para se viver. Sabedoria e contar, conto e saber, são habilidades paralelas de quem narra. Quando recorremos a uma história o que ela nos dá não é uma solução explícita para o que vivemos. Ela nos dá exemplos, casos, sugestões que obtiveram sucesso ou fracasso nas suas empreitadas. É o leitor quem a atualiza e da continuidade na sua vida à história que acabou de escutar.

Mas o grande problema que sofremos hoje, que Benjamin já sentia naquela época, só que com menos intensidade, talvez, é o que fazemos com todas essas histórias que nos chegam a todo momento. Como damos conta de tantas e como fazer com que elas permaneçam em nós por um tempo adequado antes que a próxima história já esteja batendo à nossa porta? Talvez a solução que Benjamin nos dá, a partir desses dois contos seja (para além de uma economia do narrado, histórias não muito grandes, como faz o romance) resgatar as propriedades que sempre foram características das grandes histórias, espanto e reflexão, para que as narrativas sejam mais facilmente assimiladas.

Para que elas nos provoquem, é necessário que os seus autores não sejam tentados a explicar tudo, como fazem os dois paradigmas da narrativa moderna, o romance e a informação. Já nos alerta O capitão O.: “através dos periódicos nin-

162 BENJAMIN, W. “El pañuelo”. In: *Historias desde la soledad*. Tradução de Ariel Magnus: “nosotros sólo sabemos lamentar nuestras preocupaciones y quejarnos, pero no contar.” Buenos Aires. El Cuenco de Plata, 2013, p. 96.

163 BENJAMIN, W. “El pañuelo”. In: *Historias desde la soledad*. Tradução de Ariel Magnus: “el contador de historias es también alguien que sabe dar consejo.” Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2013. p. 96.

guém pode ter a experiência de nada – disse -. As pessoas querem esclarecer tudo para você”¹⁶⁴. O capitão O. não só nos dá encaminhamentos sobre as qualidades das narrativas mas também sobre as características do aprendizado.

IV

Podemos incorporar à figura do Capitão O. do conto “O lenço” elementos do malabarista, personagem principal do conto “Conta Rastelli” e assim compormos uma figura mais completa da figura do contador de histórias proposta por Benjamin nessas duas histórias. Os dois encantam e seduzem, cada um a sua maneira. Ao caracterizar o malabarista Rastelli, Benjamin nos dá elementos interessantes para traçarmos um paralelo entre o ofício do malabarista e o ofício do narrador. Rastelli trabalha diferente dos seus companheiros de profissão:

É que ele trabalhava de modo um pouco diferente de como fazia os seus colegas. Como se sabe, estes frequentaram a escola chinesa, onde aprenderam o manusear de varas e discos, de espadas e tochas. Nosso mestre malabarista, em troca, não ascendeu sua reputação pela quantidade e variedade de requisitos, mas tinha um somente, que também era o mais simples e só chamava a atenção por seu tamanho incomum. Era uma bola. Esta bola lhe havia conferido fama mundial, e de fato, nada se assemelhava aos milagres que realizava com ela.¹⁶⁵

Rastelli domina uma técnica só. Ao contrário dos seus pares, preocupados com a variedade das habilidades, o nosso malabarista conhece apenas uma com maestria, a técnica de dominar a bola. Se o paralelo dos ofícios é pertinente, se malabarismo e narração possuem semelhanças, podemos pensar que Benjamin ao mostrar o ato mágico de Rastelli, esteja aludindo também ao ofício do narrador. Para produzir o efeito de encantamento e espanto, tal qual Rastelli, o narrador deve trabalhar o seu material com rigor a tal ponto que não se deixa seduzir pelo diverso. As-

¹⁶⁴BENJAMIN, W. “El pañuelo”. In: *Historias desde la soledad*. Tradução de Ariel Magnus: “A través de los periódicos uno no puede enterarse de nada - dijo -. La gente quiere aclararle a uno todo.” Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2013, p. 98.

¹⁶⁵BENJAMIN, W. “Cuenta Rastelli...”. In: *Historias desde la soledad*. Tradução de Ariel Magnus: “Es que él trabajava de manera un poco distinta a como lo hacían sus colegas. Como se sabe, estos han ido a la escuela china, donde aprendieron el manejo de los palos y los discos, las espadas y las antochas. Nuestro maestro, em cambio, no cifraba su reputación en la cantidad y variedad de accesorios, sino que se atenía a uno solo, que además era el más simple e sólo llamaba la atención por su tamaño común. Era una pelota. Esta pelota le había conferido su fama mundial, y de hecho nada se asemejaba a los milagros que realizaba con ella.” Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2013. p. 146.

sim como o bom contista referido por Cortázar que elimina tudo que vá prejudicar o efeito certo da narração, o malabarista Rastelli e, por conseguinte, o narrador, trabalham com intensidade uma mesma técnica de modo que ela apareça tão naturalmente a ponto de tornar-se imperceptível. Pois é isso que nos sugere o ato final de Rastelli, ele domina tão bem a sua arte, domina tão bem os seus segredos, que eles desaparecem:

Pois agora se aproximava o final. O maestro voltou a tocar a flauta. Os saltos da bola se tornaram cada vez mais fracos, e no princípio pareceu que o mestre queria acompanhá-los tocando cada vez mais lentamente. Logo a flauta assumiu o comando. O sopro do músico se fez mais potente, e como se esta forma reforçada insuflava nova vida a sua bola, seus saltos foram se fazendo cada vez mais altos. Então o maestro começou a levantar seu braço, o levou serenamente até a altura do ombro e, sem deixar de tocar, estendeu o dedo mínimo, sobre o qual a bola, obedecendo a um último largo sopro, pousou em um salto.

Um murmúrio de admiração percorreu as filas, e o próprio sultão iniciou uma ovação. O mestre deu uma última prova de sua arte ao agarrar no voo a pesada bolsa com os ducados que lhe lançaram por ordem superior.

Pouco mais tarde saiu do palácio, para esperar em uma saída distante o seu fiel anão. Aí foi que um mensageiro correu até ele, abrindo caminho por entre os guardas.

- O busquei por toda parte, senhor – lhe falou. Mas você deixou sua hospedagem antecipadamente, e no palácio me proibiram a entrada.

Com estas palavras levou à luz uma carta que trazia a assinatura do anão. “Querido mestre, não brigue você comigo – se lia. Hoje não poderei apresentar-me ao sultão. Estou doente e não consigo levantar da cama.”¹⁶⁶

¹⁶⁶BENJAMIN, W. “Cuenta Rastelli...”. In: *Historias desde la soledad*. Tradução de Ariel Magnus: “Pues ahora se acercaba el final. El maestro volvió a tomar su flauta. Los saltos de la pelota se habían hecho cada vez más débiles, y al principio pareció que el maestro quería acompañarlos tocando cada vez más despacio. Pero luego la flauta asumió el mando. El soplido del músico se hizo más potente, y como si de esta forma reforzada le insuflara nueva vida a su pelota, sus brincos se fueron haciendo cada vez más altos. Entonces el maestro empezó a levantar su brazo, lo llevó serenamente hasta la altura del hombro y, sin dejar de tocar, extendió el dedo meñique, sobre el que la pelota, obedeciendo a un último largo, se posó de un salto.

Un murmullo de admiración recorrió las filas, y el mismo sultán inició la ovación. El maestro dio una última prueba de su arte al atrapar al vuelo la pesada bolsa con ducados que le arrojaron por orden superior.

Poco más tarde salió del palacio, para esperar en una salida apartada a su fiel enano. Ahí fue que un mensajero corrió hasta él, abriéndose paso entre los guardias.

- Lo he buscado por todas partes, señor - le habló -. Pero usted dejó su hospedaje anticipadamente, y en el palacio me prohibieron la entrada.

A naturalidade da técnica faz com que a mesma torna-se oculta durante o ato como se não estivesse lá. Esse virtuosismo do malabarista e, paralelamente, do narrador quando conta a história faz com que nós esqueçamos de toda a técnica necessária para tal gesto. A bola obedece e é seduzida pelos comandos do seu chefe, assim como as histórias são contadas do narrador para outrem que também é, por sua vez, seduzido pelas histórias.

V

Vemos um ponto de convergência nas duas histórias. As duas provocam espanto e reflexão através da incompletude do narrado. Numa histórias bem contada nos moldes arcaicos, lembremos da história de Heródoto sobre o rei Cambises, algo do narrado permanece indeterminado. É através do inconcluso que elas tem a capacidade de germinar em nós. Temos isso nas duas histórias aqui selecionadas. Algo fica encoberto cabendo aos leitores se apropriar do inacabado e lhe dar prosseguimento dentro si. Como explicar que o malabarismo da bola, executa as ordens de seu mestre quase flertando com o inesperado, sem a presença do anão dentro dela? Como explicar o aparecimento do lenço da mulher nas mãos do capitão justamente no momento em que o narrador o vê ao longe no cais, no exato momento em que ele lembra da história contada pelo mesmo capitão que tem o mesmo lenço como protagonista? São essas coisas que não possuem uma resposta imediata que nos provocam, que nos causam espanto e reflexão. São elas as coisas mais produtivas que nos fazem avançar no caminho da aprendizagem.

Podemos nos perguntar, por exemplo, sobre o espanto que nos provoca o aparecimento do lenço na mão do capitão ao final da história. Por quê ele aparece no exato momento em que o narrador lembra do evento narrado em que o lenço era o personagem da história? O que Benjamin desejava com esse aparecimento? O lenço nos sugere que a história contada era verdadeira, claro, mas ele reforça também aquilo que já estava delineado no decorrer do texto: que a história foi vivida por aquele que a contou, seja direta ou indiretamente. O lenço, na verdade, está repre-

Com estas palabras sacó a luz una carta, que llevaba la letra del enano. “Querido maestro, no se enoje usted conmigo – se leía adentro-. Hoy no puede mostrarse ante el sultán. Estoy enfermo y no logro levantarme de la cama.”

Como ven, agregó Rastelli tras una pausa, nuestro oficio no nació ayer; también nosotros tenemos nuestra historia, o al menos nuestras historias.” Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2013, p. 147.

sentando o papel das histórias. O lenço, assim como elas, foi transmitida, passou de mão e mão. Reside na mão do capitão para que ele possa entregá-lo a alguém junto com o narrar da história. Para o narrador do conto tanto a história como o lenço residem como visão e lembrança dentro de si. Se Benjamin terminasse o conto apenas com o fim da história do lenço, com o extraordinário resgate da mulher, faltaria o maravilhoso que circunscreve todo o seu ato de narrar: que as histórias são referências, imagens que estão atreladas na nossa vida, e que quando menos esperamos, se formos um bom leitor e tivermos uma boa memória, elas podem nos aparecer e nos responder no momento exato em que precisamos dela. É assim que o lenço do capitão acena para o narrar, para mostrar que aquela história lembrada está enlaçada no tecido de sua vida. O lenço é a referencialidade que une o narrado e o vivido.

Portanto, o contador de histórias é, um recolhedor, como o trapeiro que persegue no lixo da cidade, entre as ruínas dos objetos, aquelas histórias que deverão ser preservadas para, talvez algum dia, serem devolvidas. Se a cidade moderna, impulsionada pela economia, não cessa de produzir novas mercadorias, as histórias – em formas de objeto livro – entram na mesma lógica de consumo e confirmam aquilo que disse o capitão durante o conto: “as coisas haviam mudado devido à necessidade econômica”¹⁶⁷. A economia também altera a relação do homem com as histórias. O contador de histórias deve ser um garimpeiro para extrair alguma durabilidade às histórias significativas que o tempo moderno da mercadoria impede pela própria força de rotatividade do sempre novo exigida pelas necessidades econômicas. Esse moderno contador de histórias - que agora possui a escrita e o livro como forma de transmissão - além de buscar histórias na vida, deve buscar também dentro dos livros, nesse mar que flerta com o infinito, as histórias que mereçam o trabalho da memória. Pois como escreve Benjamin no ensaio “A crise do romance” o leitor lê uma obra para “conservar”¹⁶⁸ a história dentro de si. A imagem do início do ensaio é produtiva. As conchas deixadas na areia, que o contador de histórias recolhe para mostrar para um outro, só aparecem depois de um longo esforço da natureza, através do disciplinado trabalho das marés. As conchas que nos chegam, peneiradas

167 BENJAMIN, W. “El pañuelo”. In: *Historias desde la soledad*. Tradução de Ariel Magnus: “habían cambiado las cosas debido a la crisis económica”. Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2013. p. 97.

168 BENJAMIN, W. “A crise do romance: sobre *Berlin Alexanderplatz*, de Döblin”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 60.

pelo funil do tempo, são as histórias que o contador de histórias deve apreender para, com paciência, lançá-las novamente à vida.

E fazer com que elas saiam do âmbito privado que toda leitura corre o risco de permanecer. Mas como? Através da ordem, disciplina e trabalho, interior ele pode reenviá-las para o coletivo na forma de oralidade? Ou será que é pela crítica que toda leitura pode deixar de ser privada para tornar-se pública?

Disse mais acima que o capitão O nos anunciava também não só um exemplo do bom narrar, mas um exemplo também do aprender. Quando o capitão O diz que não aprendemos nada quando tudo já nos vem pronto, pleno de explicações, a sua ideia do aprender, se assemelha à teoria do conhecimento e de crítica de arte dos primeiros românticos que Benjamin estudou na sua tese de doutorado. Para os primeiros românticos e para o próprio Benjamin a crítica de arte, o desdobrar da obra, é mais produtivo quando percebemos que ela deve ser, acima de tudo, incompleta. Segundo as palavras de Novalis, “apenas o incompleto pode ser compreendido, pode nos levar mais além. O completo pode ser apenas desfrutado.”¹⁶⁹ Se colocarmos essa proposta epistemológica no campo da arte, tal como Benjamin colocou, vemos que esses dois contos de sua produção se tornam uma boa matéria-prima para exercitarmos o seu conceito de crítica. Ora, não é um pouco essa sensação de incompletude que as obras nos dão que nos impelem a ultrapassá-las? Ou deixamos que elas se tornem entretenimento e guardamos o seu germinar futuro nas nossas vidas ou ultrapassamos essa provocação inicial fazendo a sua crítica. As palavras da crítica olham sempre para frente tendo como ponto de partida a vereda aberta pela obra. A crítica é gesto de ultrapassagem que decorre de um leitor que deseja ampliar o dito pelo autor. Dai pensarmos que toda crítica é, também, conhecimento e aprendizagem. Aprender não é reproduzir, não é somente recontar uma história já ouvida. Aprender é produzir, é pensar por si. Nos aproximamos novamente nas palavras de Benjamin sobre o conselho: é menos uma resposta e mais uma orientação o que esperamos dele. Um conselho só alcança a sua eficácia depois que o ouvinte que a recebeu o utiliza na sua vida. Assim como a obra só alcança a sua potência depois que os seus leitores perseguem as suas veredas em forma de crítica, em forma de leitura pública. O leitor deve ser como um detetive selvagem que não só busca a so-

¹⁶⁹BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo, Editora Iluminuras, 1999. p. 78.

lução do crime ocorrido na obra, mas que descobre, no meio do caminho, outras histórias, outros crimes a se resolver.

Uma crítica que ultrapassa a obra deve também provocar um estranhamento para o leitor que almeja encontrar nela as explicações da obra. É essa sensação que temos quando lemos os ensaios de Walter Benjamin sobre Proust, Kafka, Leskov, ou Baudelaire. O que menos encontramos são explicações das obras desses autores. Mas motivos, motivações, caminhos abertos pelas obras que provocaram o pensamento do filósofo. Lá encontramos ideias que não estão em Proust, em Kafka, em Leskov, em Baudelaire, mas ideias outras, veias abertas pelo próprio Benjamin no corpo de um outro.

5 CONCLUSÃO

Apesar de Walter Benjamin ter se debruçado sobre os problemas do narrar na modernidade, o ensaio “O contador de histórias” é o expoente mais significativo dessas considerações críticas, e ter, nesse envolvimento com o narrar, buscado autores, principalmente romancistas, que em suas obras tentaram encontrar alternativas para construir novos caminhos para o romance, acreditamos, após esse estudo, que é a própria obra de Walter Benjamin que nos dá uma saída para os impasses do narrar problematizados no ensaio de 1936. Quando lemos os seus ensaios sobre a literatura não encontramos somente críticas contundentes ao gênero do romance, encontramos também orientações para o futuro narrador que tem agora a modernidade como contexto. São para os futuros escritores os conselhos – mais uma sugestão do que uma resposta – que aparecem em cada uma das XIX partes do ensaio “O contador de histórias”.

Se, após a leitura do ensaio, vamos ao encontro da obra de Leskov com a intenção de ver o que Benjamin viu nesse narrador moderno que escrevia romances e contos, temos dificuldade de reconhecer na sua obra todos os aspectos correspondentes ao ensaio que indicariam para nós uma narrativa exemplar do narrar moderno. Reconhecemos determinados traços sim – uma certa afinidade com o tempo da natureza, correspondente ao trabalho artesanal e não ao trabalho industrial, mais afinado a maturação da forma e do conteúdo da narrativa tradicional como vemos no conto “Alexandrita”; a contextualização da história na vida de quem narra, como em “A propósito da *Sonata a Kreutzer*”, etc. - mas o leitor pode sentir falta de determinados elementos quando confronta o texto de Walter Benjamin com os contos de Leskov trabalhado no ensaio. Além de todas as obras de Leskov referidas no ensaio de 1936 que, segundo Benjamin, comporiam traços importantes do narrar tradicional que devem ser lembrados e incorporados ao narrar moderno, uma narrativa dentro do ensaio, a narrativa de Heródoto sobre o rei Cambises, sobressai como exemplo do narrar tradicional. Espanto e reflexão, derivados de uma não explicação dos fatos, são os seus efeitos mais importantes. Não encontramos tão evidentes esses efeitos nos contos de Leskov referidos por Benjamin. Encontramos eles, todavia, nos contos do próprio Walter Benjamin.

O seu fazer ficcional tem a qualidade de tornar explícito as suas elaborações estéticas. Lá encontramos o espanto e a reflexão, como vimos nos contos apresentados aqui nesse estudo. Encontramos também uma economia de meios – contos predominantemente breves – que não se preocupam em explicar os acontecimentos como fazem o romance e a informação. E claro, ao lermos os seus contos, somos enviados à vida de quem narra pois sabemos o contexto em que a história foi narrada. Além disso, as suas histórias parecem conter um traço muito importante resgatado das narrativas tradicionais: a vontade de recontar a história, um desejo de compartilhar os seus efeitos, espanto e reflexão, com outros leitores. Sim, não podemos esquecer que as histórias de Walter Benjamin foram escritas para serem lidas, no contexto em que o livro é a norma e instrumento do narrar moderno. Portanto, não há nostalgia nessa poética, mas um resgate e adequação de alguns efeitos do narrar tradicional que tentam neutralizar algumas consequências do narrar moderno – insularidade, solidão de quem escreve, solidão de quem lê, transmissibilidade reduzida, pequena imersão no contexto da coletividade – que o nosso autor considera como negativas.

Surge, após a leitura dos contos, uma sensação, uma experiência. Do espanto e reflexão após a leitura de “Conta Rastelli” e “O lenço” algo parece nos convocar para uma transmissibilidade. O que fazer com a ausência do anão dentro da bola? Mais espantoso do que o resgate da personagem do fundo do mar é o aparecimento do lenço na mão do capitão no exato momento em que o narrador pensa nele. Desaparecimento e aparecimento que nos impelem, como num truque de mágica, para uma investigação compartilhada. Desejamos que outros leiam também as narrativas, não só para tentarem solucionar conosco as suas não conclusões, mas também para compartilhar uma experiência quase fantástica que pertence, de forma singular, ao campo da arte e da literatura. A literatura possui estreitas afinidades com o real, mas reside nela algo que sempre se enamora do fantástico e da mística. Enamoramento que talvez um certo tipo de romance, no afã de ser total, de explicar tudo e tudo responder, tenha feito distanciar.

Se, como sabemos, o autor é atento ao modo de apresentação de sua filosofia, na medida em que pretende “mostrar” em vez de sistematizar em teoria, porque não podemos incluir os seus contos como modo de exposição do seu pensamento sobre a narrativa moderna? Eles mostram com eficácia, seguem de

perto, as orientações esboçadas pelo próprio Benjamin no ensaio de 1936. É a sua poética que constitui os princípios de sua estética. Sugestivo quanto a isso é notar que a sua produção de narrativas se condensam no início dos anos 30 e praticamente cessam por completo em 1935. No ano seguinte, Walter Benjamin escreve “O contador de histórias”. O ensaio apareceria então como os apontamentos teóricos de sua poética sugerindo uma “resolução” de suas práticas narrativas. Elas se interromperam, mas o seu pensamento sobre o narrar não. Podemos aludir a circunstâncias da vida de Benjamin, sempre nebulosas, como explicação para a sua interrupção. No entanto, o seu pensar sobre o narrar prossegue, tendo como último grande texto de sua estética, “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire” de 1939, que é uma versão modificada do texto em três partes “A Paris do segundo império na obra de Baudelaire”, muito mais expositivo e narrativo, do que a versão de 1939. Podemos dizer que Benjamin continua a escrever narrativas, E que, a seu modo, os seus exercícios ficcionais, a sua poética, continuou a ser elaborada.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. *Correspondência, 1928-1940*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.
- _____. *Notas de literatura I*. São Paulo, Editora 34, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução: Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora: UFMG, 2005.
- BAKHTIN, Mikhail. *A teoria do romance: a estilística*. São Paulo, Editora 34, 2015.
- _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 2000.
- _____. *Questões de literatura e estética*. São Paulo, Editora Hucitec/Annablume, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *A hora das crianças*. Rio de Janeiro: Nau, 2015.
- _____. *A modernidade*. Tradução: João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvin.
- _____. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- _____. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- _____. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. *História da literatura e ciência da literatura*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2016.
- _____. *Historias desde la soledad*. Buenos Aires, El cuenco de Plata, 2013.
- _____. *Imagens de pensamento: sobre o haxixe e outras drogas*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- _____. *Linguagem tradução literatura*. Tradução: João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvin.
- _____. *O anjo da história*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- _____. *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013.
- _____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- _____. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

- _____. *Rua de mão única: infância berlinense*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- _____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. *Walter Benjamin: experiências históricas e imagens dialéticas* (Org: Carlos Eduardo Jordão Machado, Rubens Machado Jr, Miguel Vedda). São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- BUCK-MORSS, Susan. *A dialética do olhar*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- CASTRO, Cláudia. *A alquimia da crítica: Benjamin e As afinidades eletivas de Goethe*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.
- CORTÁZAR, Júlio. *Último Round*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 2006.
- _____. *Valise de Cronópio*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2006.
- ECO, Umberto. *Confissões de um jovem romancista*. São Paulo, Editora Cosac Naify, 2013.
- _____. *Seis passeios no bosque da ficção*. São Paulo, Editora Companhia das letras, 1994.
- FOSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Rio de Janeiro, Editora Globo, 2005.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método II: complementos e índices*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2002.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo, Editora 34, 2011.
- _____. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- _____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- JAEGER, W. *Paideia: a formação do homem grego*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 2001.
- KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- LESKOV, Nikolai. *A fraude e outras histórias*. São Paulo, Editora 34, 2012.

- _____. *Homens interessantes e outras histórias*. São Paulo, Editora 34, 2012.
- _____. *Lady Macbeth do distrito de Mtzensk*. São Paulo, Editora 34, 2009.
- LOWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- LUKÁCS, Georg. *A alma e as formas*. Belo Horizonte, Editora Autêntica, 2015.
- _____. *A teoria do romance*. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000.
- MATE, Reyes. *Meia-noite na história*. Tradução: Nélio Schneider. São Leopoldo, RS: Ed. Unisinos, 2011.
- MURICY, Kátia. *Alegorias da dialética*. Rio de Janeiro: Nau, 2009.
- OLIVEIRA, Bernardo Barros Coelho. *Olhar e narrativa: leituras benjaminianas*. Vitória, Editora Edufes, 2006.
- _____. "Crítica e interpretação: aproximando Benjamin e Gadamer". *In. Natureza Humana*. Revista de filosofia e psicanálise. Vol 10, n. 1. São Paulo: DWW Editorial, 2008.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Tradução: Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- _____. *Escritos e conferências 1*. Tradução: Edson Bini. São Paulo: Edições Loyola, 2010.
- _____. *Tempo e narrativa*. Tradução: Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- _____. *O si-mesmo como outro*. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin: a história de uma amizade*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SOUSA, Celeste H. M. Ribeiro de. A construção da obra épica, de Alfred Döblin. *Língua e Literatura*, São Paulo, n. 26, p. 341-372, oct. 2000.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das letras, 2010.