

A TEIA DE PENÉLOPE E O ANEL DA TRADIÇÃO: CULTURA E REMEMORAÇÃO NA OBRA DE WALTER BENJAMIN

*Maria João Cantinho*¹

(IADE - Creative University of Lisbon)

Sabe-se que, na sua obra, Proust não descreveu uma vida tal como ela ocorreu, mas uma vida tal como aquele que a viveu a rememora. E esta fórmula permanece aproximada e demasiado grosseira. Porque aquilo que desempenha aqui o papel essencial, para o autor que se lembra das suas recordações, nada tem a ver com o que viveu, mas com o tecido das suas recordações, o trabalho de Penélope da rememoração. Benjamin, “Zum Bilde Prousts”

Se algo de enigmático persiste na nossa linguagem quotidiana, então o tema da memória é um dos mais esquivos. E, quando tentamos circunscrever-lhe o campo conceptual, deparamo-nos com a questão da cultura e da tradição (*Tradition*) enquanto transmissão (*Überlieferung*) daquela. Assim, este é, sem dúvida, um dos grandes temas do pensamento contemporâneo, sobretudo após a importância que a psicanálise conquistou, a partir do início do século XX, e no modo como esta trabalhou o inconsciente, operando sobre a memória e propiciando um desenvolvimento surpreendente a todos os níveis, desde a literatura, às artes, à antropologia, etc. Não esqueçamos ainda o contributo da obra de Henri Bergson, que impulsionou as investigações sobre o tema, principalmente no seu livro *Matière et Mémoire* (1896).

No modo como a escrita se enleia com a morte e, enquanto resistência e luta contra o esquecimento, invoque-se o poder da rememoração desde os primórdios da nossa tradição ocidental, em que a poesia se celebrava enquanto tal. Não apenas me ocorre o poeta Virgílio nessa magistral obra

¹ Membro do Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa e do Collège d'Études Juives / Sorbonne. mjcantinho@gmail.com

moderna que é *A Morte de Virgílio*, de Hermann Broch, como também a *Iliada* e a *Odisseia* de Homero, cuja epopeia consiste justamente na rememoração das façanhas dos heróis gregos. Tanto o ritual funerário quanto o canto poético constituem modos de rememoração e de inscrição da mortalidade numa imortalidade colectiva, que é o solo da nossa tradição. Na forma como o mito se inscreve na literatura e nas artes lemos, sobretudo, o esforço de arrancar o facto perecível ao esquecimento e de preservá-lo na esfera da imortalidade, ou seja, como um acto de rememoração que se cumpre de forma ritualizada.

De igual forma, em Walter Benjamin, o tema da memória reenvia-nos para o da rememoração, um conceito nuclear que o perseguiu ao longo de toda a sua obra. Começamos, assim, por estabelecer uma diferença essencial entre o conceito de memória, tomado no seu sentido tradicional, essencialmente de memória colectiva, e o de rememoração, a qual é estabelecida pelo próprio autor, para nos servir como ponto de partida deste texto. Numa das citações do *Livro das Passagens*, Benjamin insiste numa “oposição entre memória e rememoração”, recorrendo a Theodor Reik²: a memória “tem por função proteger das impressões, a rememoração visa desintegrá-las. A memória é essencialmente conservadora, a rememoração é destrutiva.” (Benjamin, *Gesammelte Schriften* V, 508). Mas é sobretudo no seu texto sobre Proust, publicado em 1929 na revista *Literarische Welt*, que o autor desenvolverá a questão da rememoração, determinando a fronteira entre os dois conceitos e o modo como a rememoração se constitui como uma noção operatória fundamental para a análise da experiência humana: no contexto teórico-literário – na análise da questão da narração e dos géneros estéticos – e também no historiográfico, como uma categoria essencial da sua epistemologia, rompendo com o paradigma clássico de uma concepção clássica e tradicional da história.

Este texto visa essencialmente uma reflexão sobre a articulação entre a questão da tradição, o conceito de perda da aura e da experiência do choque, numa relação com a rememoração, tal como ela se apresenta na obra de Benjamin, ou seja, como um dos seus eixos matriciais. De acordo com Jeanne-Marie Gagnebin³, foi precisamente a leitura de Proust e da sua obra *À la Recherche du Temps Perdu* que permitiu a Benjamin elaborar um novo conceito de imagem, “não mais a partir de uma estética da visão e da contemplação, mas a partir de uma reflexão sobre a memória e sobre

² Theodor Reik, *Der überraschte Psychologe*, Leyde, 1935, pp. 130-132.

³ *Op. cit.*, p. 164: “Minha hipótese de trabalho é a seguinte: a leitura e a tradução da obra proustiana levam Benjamin a reformular uma teoria da imagem aurática, imagem que é, no entanto, profundamente diferente da imagem aurática antiga ligada ao culto do divino ou do belo.”

a *imagem mnémica*.” (Gagnebin 2014, 164). O que a reflexão da autora acrescenta é a possibilidade de uma “reconstituição da ideia de aura” a partir da rememoração, substituindo uma concepção baseada na *visão* por outra que assenta na *memória*, na “reconstrução da experiência”.

Toda a alteração das condições da nossa percepção foi consequência da aplicação da técnica, conforme nos explica no texto *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica*. Esta nova concepção da imagem aurática, em que a rememoração tem uma função vital, no sentido em que devolve à imagem as suas “possibilidades auráticas” traz consequências para a sua própria concepção da história, na medida em que a “imagem dialéctica” protagoniza a “verdadeira imagem do passado”, no seu texto sobre o conceito de História (“Über den Begriff der Geschichte”, 695)

Se a “perda da aura” se encontra diagnosticada nos textos de Benjamin sobre Baudelaire, nomeadamente no texto *Sobre alguns Motivos em Baudelaire*, ela deve-se igualmente à alteração das condições da nossa percepção e entrosa ainda naquilo que Walter Benjamin designa como “perda de experiência”, tema que o autor desenvolve essencialmente a partir do início da década de 30. Tome-se assim, como ponto de partida, o seu texto *Experiência e Indigência*, onde o autor começa por definir o que se entendia por *experiência* (*Erfahrung*), bem como o modo como isso se alterou significativamente, a partir da Primeira Grande Guerra:

Sabia-se muito bem o que era a experiência: as pessoas mais velhas passavam-na aos mais novos. De forma concisa, com a autoridade da idade, nos provérbios; em termos mais prolixos e com maior loquacidade nos contos; por vezes, através de histórias de países distantes, à lareira, para filhos e netos. Para onde foi tudo isso? Onde é que se encontram ainda pessoas capazes de contar uma história como deve ser? Haverá ainda moribundos que digam palavras tão perduráveis, que passam como um anel de geração em geração? Um provérbio serve hoje para alguma coisa? Quem é que ainda acha que pode lidar com a juventude invocando a sua experiência? (Benjamin, *O Anjo da História*, 73).

A principal explicação para a interrupção da tradição encontra-se claramente no segundo parágrafo desse texto: a experiência da guerra de 1914-18, que constituiu, para uma geração como a sua, “uma das experiências mais monstruosas da história universal.” (*Ibid.*). A gravidade do facto espelhava-se no silêncio, ou antes, na mudez dos homens que regressavam da frente. Eles “não voltavam mais ricos, mas mais pobres de experiências partilháveis” (*Ibid.*).

No texto *Experiência e Indigência*, o autor refere, ainda, como o grande culpado o desenvolvimento “gigantesco” da técnica, tendo sido

este o facto que levou a que “se abatesse sobre as pessoas uma forma de indigência completamente nova” (Benjamin, *O Anjo da História*, 74). Este “boom” do desenvolvimento da técnica, na era da Revolução Industrial, arrasta consigo uma incapacidade, por parte do homem, de integrar na sua experiência todas as mudanças ocorridas a uma velocidade vertiginosa. Daí que, apesar do grande desenvolvimento da técnica, se abata sobre o homem moderno uma reversão estranha, que corresponde a essa indigência de que ele fala: “o regresso da astrologia e do ioga [...] da quiromancia, do vegetarianismo e da gnose” (*Ibid.*, p. 74), entre outras ideias, que revelam a desorientação do homem, não “um autêntico renascimento, mas uma galvanização” (*Ibid.*). A experiência da cidade torna-se espectral, artificial um carnaval de pequeno-burgueses, como o representa o pintor James Ensor, de acordo com Benjamin:

Estes quadros são talvez, acima de tudo, um reflexo do terrível e caótico renascimento em que tantos depositaram as suas esperanças. Aqui se mostra, da forma mais evidente, como a nossa pobreza de experiência é apenas uma parte da grande pobreza que ganhou um novo rosto [...]. (Benjamin, *A Modernidade*, 74).

A pobreza da experiência, que Benjamin associa à perda da aura, “ganha um novo rosto”. O rosto, acrescente-se, daquele que se perde no anonimato e que não se reconhece, uma vez que o traço da sua individualidade se perdeu. Baudelaire refere-o, em *O Spleen de Paris*, de uma forma admirável, do inferno da repetição que dissolve toda a individualidade ou a “experiência do choque”, a que se submete aquele que se perde na multidão⁴. Quando Benjamin publicou, em 1934, o seu texto sobre Kafka⁵, além da problemática edipiana, tematizava também o mal-estar contemporâneo, essencial e que consiste na (im)possibilidade da transmissão da tradição. Relembro, ainda, uma carta que Benjamin escreveu a Gershom Scholem, com data de 12 de Junho de 1938, em que ele se referia a Kafka como alguém que “estava à escuta da tradição” (Benjamin, *Briefe* II 1993, p. 763) e que, no limite das suas forças, “não a via”. Benjamin aludia à tradição da cultura judaica, dizendo: “a obra de Kafka apresenta uma tradição que adoeceu.” (*Ibid.*). Daí que as suas personagens aparecessem contaminadas pela loucura, renunciando, por vezes, “por uma espécie de

⁴ Charles Baudelaire. *O Spleen de Paris. Pequenos Poemas em Prosa*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991, p. 641: “Perdido neste mundo cão, acotovelado pelas multidões, sou como um homem fatigado cujo olhar, voltando-se para trás, para a profundidade dos anos, só vê desengano e amargura, e à sua frente uma tempestade que não traz nada de novo”.

⁵ Walter Benjamin, *Kafka. A Propósito do Décimo Aniversário da sua Morte*.

pudor, à figura e à sabedoria humanas”. Ainda que seja uma afirmação específica, ela sintetiza, no entanto, o que constitui a “tragédia da cultura” e da sua transmissão, quebrando o anel da tradição, para parafrasear a bela metáfora de Benjamin. Por outro lado, nesse texto, o autor também se referia à ideia de experiência, nesse modo de indigência que contaminava o homem, conduzindo-o à sua condição de criatura e ao inferno da incomunicabilidade.

As razões dessa doença, de acordo com Benjamin, não assentavam na má vontade individual, mas no desenvolvimento do capitalismo e na crença da ideologia do progresso, como a afirmação e promoção de uma racionalidade dominante, acarretando o isolamento dos indivíduos. A técnica, que tão positivamente foi acolhida pelo positivismo, na sociedade do progresso – e ele referia-se ao positivismo da social-democracia – serve apenas “a produção de mercadorias” (Benjamin, “Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker”, 471), dando origem a um conceito de cultura reificada (*Ibid.*, 477).

No texto *Experiência e Indigência*, Benjamin questiona-se sobre a dispersão que provoca em nós a profusão de estilos, num mundo em que nos tornamos indiferentes e incapazes de integrar toda a diversidade cultural, de caminhar para um “renascimento”: “Na verdade, de que nos serve toda a cultura se não houver uma experiência que nos ligue a ela?”. Vai mais longe, dizendo que toda a panóplia de instrumentos e meios técnicos, nos quais nos vemos submersos (e quão actual é esta constatação), não corresponde senão a uma “espécie de nova barbárie” (p. 74). A esse propósito, fala ainda de “uma detestável mistura de estilos e de visões do mundo do século passado” (*Ibid.*), o que só reforça a existência de um “uso hipócrita e simulado da experiência”, o qual não nos conduz a nenhuma cultura, mas precisamente a uma ausência de sentido crítico e, conseqüentemente, à pobreza da experiência. Aquele que, nos nossos dias, se encontra “engolido” nos seus aparelhos tecnológicos, devorado pelos meios e incapaz de reflectir sobre os meios é bem a expressão deste “novo bárbaro”.

Todavia, este conceito, que Benjamin utiliza neste texto, contém uma conotação que é também positiva, como uma consequência desta pobreza de experiência: “Barbárie? De facto, assim é. Dizemo-lo para introduzir um novo conceito, “positivo”, de barbárie.” (*O Anjo da História*, 74). E explica porquê:

Senão vejamos aonde esta nova pobreza leva o bárbaro. Leva-o a começar tudo de novo, a voltar ao princípio, a saber viver com pouco. [...] Entre os grandes criadores sempre existiram os implacáveis, que começaram por fazer tábua rasa. (*Ibid.*, p. 74).

A barbárie dá conta do empobrecimento da experiência e, por conseguinte, da tradição, do seu esquecimento e da ruptura na passagem do testemunho, desse “anel” que faz perdurar as palavras, mas há também os que fazem dela uma abertura, como assinala Benjamin, citando Descartes, Einstein, Paul Klee, Adolf Loos, Paul Scheerbarth. Há no desaparecimento da experiência um elemento libertador, no sentido em que o homem se despoja da cultura burguesa, a qual utilizava a arte como uma ilusão e um refúgio, constituindo por isso uma forma de “reencantar” o mundo.

A denúncia benjaminiana incide sobre os fabricantes das belas mercadorias, daquelas cuja pretensão artística inunda o mercado, fazendo acreditar que é possível comprar a felicidade. Por isso, a nova arquitectura e a passagem dos espaços intimistas e burgueses, repletos de vestígios, que são, por sua vez, substituídos pelos espaços vazios e sóbrios, pelo vidro e pelo ferro, materiais frios onde não é possível deixar vestígios. Lembra ainda Walter Benjamin as palavras de Adolf Loos, quando diz: “Escrevo apenas para pessoas de sensibilidade moderna... Não tenho nada a dizer às pessoas que se entregam à nostalgia do Renascimento ou do Rococó.” (*A Modernidade*, 75). Todas estas figuras geniais e criadoras que emergem na modernidade rejeitam uma imagem mais convencional e tradicional do homem, para se voltarem para uma outra, que é a do “homem contemporâneo, despojado e gritando como um recém-nascido nas fraldas sujas deste tempo” (*Ibid.*).

A barbárie também é a da língua⁶ (e igualmente da linguagem), pois ela alterou-se radicalmente, sob as mais diversas manifestações, desde a literatura às artes e arquitectura: “E estas criaturas já falam uma língua totalmente nova. O traço que mais as distingue é a tendência para um construtivismo arbitrário, por contraste com o orgânico” (*Ibid.*, p. 75). Esta recusa do orgânico e do natural, que se manifesta até nos nomes, os “nomes ‘desumanizados’” que os russos dão aos seus filhos, no clímax da Revolução de Outubro, a obsessão de tornar a linguagem funcional e utilitária, pela sua “utilização técnica” (*Ibid.*, p. 76), que possa ser usada ao serviço da luta e da transformação social, caminha a par da arquitectura modernista, das casas de vidro, esse material esvaziado de aura e de segredo, inimigo do vestígio.

Vários comentadores de Benjamin insistem na ideia de que o conceito de “perda de experiência” e a “perda de aura” têm uma conotação nostálgica. Este texto, como também *O Carácter Destrutivo* desconstrói essa ideia. É o próprio Benjamin que diz que a expressão “pobreza de experiência” não significa “que as pessoas sintam a nostalgia de uma nova expe-

⁶ E esse é o seu sentido originário, do grego, como sabemos. Bárbaros eram os estrangeiros, aqueles que não falavam a sua língua materna.

riência. O que elas desejam é libertar-se das experiências, anseiam por um mundo em que possam afirmar de forma tão pura e clara a sua pobreza” (p. 77). Há uma saturação e um cansaço de «cultura» e de «Homem», do grande ideal de humanismo. A ideia de que a este cansaço se segue o sonho, anunciada neste texto, como um refúgio e antídoto poderoso contra a alienação e o vazio provocados por este caos, é um tema que é largamente desenvolvido na obra *O Livro das Passagens*, sobretudo na Letra K (Benjamin, *Gesammelte Schriften*, V) e este sonho prende-se também com o desejo do progresso, com os desenvolvimentos da técnica e os prodígios que esta opera, nomeadamente o cinema.

Paralelamente, a fotografia de Atget reclama precisamente esse vazio e a desolação da cidade, daí que Benjamin veja nela a apresentação da “perda de aura”. Ele não fotografa vistas famosas da cidade, como os vendedores dos postais, mas antes as filas de desempregados em busca de trabalho, os pátios sujos e edifícios miseráveis, paisagens urbanas vazias, tristes e sem o típico ambiente turístico. Como Benjamin diz, em *Pequena História da Fotografia*, as fotografias de Atget são “precursoras das fotografias surrealistas” (*A Modernidade*, 253):

Foi o primeiro a desinfetar a atmosfera asfixiante que o retrato fotográfico da época da decadência tinha criado. É ele que limpa, e mesmo purifica, essa atmosfera, ao iniciar a libertação do objecto em relação à sua aura, incontestável mérito da mais recente história da fotografia. [...] Ele procurava o desaparecido e o escondido, e assim essas fotografias se voltam contra a ressonância exótica, empolada e romântica dos nomes das cidades: aspiram a aura da realidade como se fosse água de um navio a afundar-se. (*Ibid.*, 254).

O tom deste texto, como uma exigência de ruptura face a um conceito de cultura tradicional e burguesa também evoca outro dos seus textos: *O Carácter Destrutivo*. Ainda que *Experiência e Indigência* retome alguns pressupostos de um texto escrito por Benjamin em 1913, intitulado *Experiência*, muito se alterou na visão de um jovem Benjamin que, nessa época, ainda estava sob o fascínio do romantismo. O contacto com o materialismo dialéctico e a sua análise da modernidade e da cultura de massas introduziram novas variáveis na sua reflexão. *Experiência e Indigência* dá início a um período em que se intensifica a reflexão de Benjamin sobre a perda da experiência e o declínio da aura, como são o caso dos textos *Pequena História da Fotografia* (1931), o ensaio *Karl Kraus* (1931), os estudos sobre Charles Baudelaire, *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica* (1936), o texto *Eduard Fuchs, Coleccionador e Historiador* (1937) e *O Livro das Passagens*, o qual foi editado postumamente e que integra todos estes textos.

No seu ensaio *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica*, Walter Benjamin reflecte sobre o impacto que a evolução da técnica tem na obra de arte, analisando os seus efeitos, quer do ponto de vista da sua produção, quer da sua recepção. A possibilidade da reprodução técnica das imagens e do som altera completamente a noção de experiência estética, bem como as condições de percepção do sujeito. Se, por um lado, a “técnica da reprodução liberta o objecto produzido do domínio da tradição” (*A Modernidade*; 211), por outro, “substitui a sua experiência única pela sua existência em massa” (*Ibid.*) e este processo fará “abalar violentamente os conteúdos da tradição”, contribuindo para o que se designa por declínio da aura ou perda da autenticidade/autoridade da obra, no que “ela comporta de transmissível desde a sua origem” (*Ibid.*).

Autenticidade e tradição são, assim, indissociáveis, do mesmo modo que a aura se enleia profundamente na experiência, estendendo os seus efeitos a todos os domínios humanos e, em particular, nas artes e na literatura. A tradição não se confunde com a história de arte e a autenticidade não é uma qualidade formal da obra, mas sim “tudo o que ela contém de originariamente transmissível, desde a sua durabilidade material ao seu poder de testemunho histórico” (p. 211). Se a durabilidade material for alterada, então também o testemunho histórico da obra é posto em causa na reprodução, abalando a “autoridade da coisa”. Neste sentido, as reproduções introduzem uma crise da experiência, pela desfiguração do carácter aurático da obra de arte, pois elas destacam a obra de um determinado instante para a transpor para um presente eterno, a actualização que as massas lhe conferem. Arrancam a obra ao seu contexto, ao seu “aqui e agora”, para lhe conferirem um estatuto de mercadoria e de fetiche, ao alcance das massas.

A era da reprodutibilidade técnica sacrifica a autenticidade da obra, para ceder ao “desejo apaixonado das massas” (p. 213), de “aproximar de si” as coisas, espacial e humanamente. Desaparecendo o lado cultural da obra de arte, que se funda numa relação contemplativa da arte, desaparece também a sua autenticidade, declina a sua aura e a função social da obra transforma-se. Em lugar de uma fundamentação ritualística ganhará uma outra fundamentação: a política.” (*A Modernidade*; 216). Para o olhar de um materialista dialéctico como Benjamin, este estatuto político e revolucionário da arte, em que esta passa a ter um valor de exposição (e já não de um valor de culto), é o lado positivo da cultura de massas. É a possibilidade de reprodução técnica da obra de arte que a emancipa da “sua existência parasitária no ritual” (*Ibid.*, 215). Quando lemos os textos de Benjamin sobre a fotografia, o cinema e sobre a própria lírica baudelaireana, ficamos persuadidos que, a partir de agora, não haverá mais lugar para uma arte aurática baseada no valor cultural, tal a desfiguração dos

elos entre a experiência e a integração do novo e a imposição do trabalho mecânico sobre o manual.

Também as nossas condições de percepção se modificam, nota Benjamin, sob o impacto destas novas técnicas. Como ele afirma, na *Pequena História da Fotografia* e no texto sobre Baudelaire, o declínio da aura significa perder o próprio poder de olhar e de ser correspondido nesse olhar: “Aquele que é olhado, ou se julga olhado, levanta os olhos. Ter a experiência da aura de um fenômeno significa dotá-lo da capacidade de retribuir o olhar”. (*A Modernidade*, 142). Deste modo, o declínio da aura não só altera o estatuto da obra e da sua produção, mas também atinge as condições de possibilidade da nossa experiência, testemunhando uma mudança radical na relação do homem com a natureza e tudo o que o envolve.

A ideia do desaparecimento da experiência aurática e da passagem do testemunho, da transmissibilidade da cultura e da tradição, associada à perda da capacidade de narrar, de lembrar, de transmitir e de partilhar a experiência também aparece no seu texto *O Narrador*, logo nos primeiros capítulos onde Benjamin insiste na “perda da experiência”, relacionando-a directamente com as consequências da Primeira Grande Guerra. Com algumas diferenças, relativamente ao texto *Experiência e Indigência*, o primeiro capítulo de *O Narrador (Der Erzähler)* refere-se à Primeira Grande Guerra como um processo devastador que fez com que os soldados voltassem mudos do campo de batalha: “Não nos apercebemos, no Armistício, que os homens voltavam mudos da frente de batalha? Não voltavam mais ricos, mas sim empobrecidos de experiências partilháveis.” (Benjamin, *Écrits Français*, 206). Esta condição traumática dos soldados acarretam consigo uma dupla impossibilidade: por um lado, a de lembrar e, por outro, a de contar as suas experiências, com uma coerência que fosse capaz de produzir sentido.

O “narrador”, no seu sentido mais autêntico e que já não tem lugar na nossa sociedade contemporânea, lembra Jeanne-Marie Gagnebin (Gagnebin 2014, 220), seria o narrador épico, aquele que encontra a sua raiz numa tradição de oralidade e de memória popular. Isso é o que lhe permite escrever e contar aventuras representativas de experiências que todos podemos partilhar, numa linguagem comum. *A Odisseia* de Homero constitui, para Benjamin, o modelo originário desse tipo de narrativa, na qual o herói, após uma viagem longa e aventureira, sai mais enriquecido de experiências e mais sábio, enfrentando grandes riscos e desafiando a morte. E, “ao prazer de lembrar e de contar corresponde um prazer de escutar e de aprender que a nós, modernos, parece ilimitado” (*Ibid.*, 221). Do mesmo modo, esse ilimitado prazer, comparado a um rio, por Benjamin, também se encontra nas *Mil e Uma Noites*, sendo Xerazade a narradora

épica, marcando a narração um ritmo temporal que nos é totalmente alheio, nos nossos dias. A capacidade de rememorar funciona, assim, como um antídoto para o esquecimento da memória colectiva.

A narração só se mantém viva se a partilha da experiência o permitir e essa é a marca da tradição. Desta forma, é pela transmissibilidade que o espírito da tradição se mantém, mediante a narração dessas experiências de uma memória colectiva. E, tal como o tempo se transformou, na sociedade capitalista, numa grandeza económica, também a memória, que é dele consequência, mudou. Essa lembrança infinita – e colectiva – do tempo pré-capitalista, cede o seu lugar à narração da vida de um ser individualizado, limitado pela sobrevivência numa sociedade marcada pela concorrência. O espaço infinito da memória colectiva rarefaz-se e fragmenta-se, dá lugar às lembranças avulsas de histórias particulares de escritores, que, por sua vez, são lidas por leitores solitários. É assim que nasce o romance.

É assim, também, que nascem novas formas de memória e de narração, que já não se prendem com a memória colectiva e oral. Essa experiência foi deitada a perder com o êxodo dos campos, que condenou os homens das grandes cidades ao isolamento. Baudelaire di-lo, de várias formas e Benjamin retoma, a partir da sua poética, a ideia de “experiência do choque”, para explicitar o corte com a familiaridade e a pertença dos que viviam em comunidade. “A grande cidade despertava naqueles que a viam pela primeira vez medo, repugnância e horror” (*A Modernidade*, 126). O habitante dos centros urbanos “volta a cair no estado selvagem, que é o mesmo que dizer, no isolamento”, di-lo Paul Valéry, citado por Benjamin a este propósito (*Ibid.*).

Para se compreender melhor a relação entre a teoria da tradição e a da “perda de experiência”, é aconselhável cruzar a leitura dos textos referidos anteriormente com a de *Temas Baudelaireanos*, que elucida e caracteriza a relação do poeta com a arte moderna. Às novas relações de percepção que o declínio da aura permite estabelecer, entre a arte e as massas, corresponde aquilo a que Benjamin chamava o “novo conceito positivo de barbárie”, essa condição de pobreza do homem moderno que é provocada pela experiência do choque. Doravante, com a experiência do choque, a ideia da concentração e da contemplação da obra de arte – no seu sentido mais tradicional - dão lugar à distração, uma outra visão sobre a arte, tomando Benjamin como paradigma o cinema. Um pressuposto guia as análises benjaminianas sobre o cinema, pois, se ele lhe aparece como a mais importante das artes, é porque ele concentra em si a eficácia do seu potencial político e revolucionário.

Este optimismo manifestado por Benjamin em relação ao cinema foi, no entanto, rejeitado por Adorno, na sua carta de 18 de Março de 1936

(*Briefe* II, 1993), onde este lhe apontava, entre outros aspectos, o facto de Benjamin ter uma visão romântica do cinema e que nada tinha em si de revolucionária: “O riso dos espectadores de cinema [...] é tudo menos bom e revolucionário, está cheio do pior sadismo burguês [...] e a teoria da distração, apesar da sedução do seu efeito de choque, não me convence.” (*A Modernidade*, 477).

Pela sucessão de imagens, o filme torna impossível toda a associação de ideias, interditando a atitude de contemplação e de recolhimento que era exigida pela pintura. O olhar não consegue fixar-se sobre nenhuma imagem. Lemos nesta descrição algo que é comum à experiência actual dos jogadores de vídeo, etc. É a esse estado provocado pelo efeito de choque físico que o espectador se entrega. Benjamin refere-se aqui, implicitamente, à audiência dos primeiros filmes de Charles Chaplin. Adorno tem razão, quando diz que a visão de Charlot como símbolo da alienação própria do capitalismo moderno, em *Modern Times*, uma interpretação dos críticos e intelectuais da altura, pode não corresponder à percepção que o público tem dele, anulando-se, assim, a dimensão política do filme e sendo substituída pela de um mero divertimento. Nunca será demais lembrar que o fascínio que Walter Benjamin nutria pelo cinema se devia também à questão da montagem cinematográfica, que ele admirava pelas potencialidades aí encerradas, no que respeitava às artes, e que adoptou como o seu próprio método na obra *O Livro das Passagens*: “O método deste trabalho: a montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar [...]” [N 1^a, 8]. (*Gesammelte Schriften* V). A montagem permite interromper, cortar, produzir efeitos inesperados e de choque, pela justaposição dos seus elementos.

Benjamin apoia-se nas teses de Freud e de Paul Valéry, em particular da obra *Para além do Princípio do Prazer*, onde Freud parte “da análise de sonho frequente nos neuróticos traumáticos”. Benjamin apresenta assim o conceito de experiência vivida, a partir da experiência do choque, enquanto matriz da lírica de Baudelaire. É no seu ensaio sobre Baudelaire, redigido a partir de 1938, que ele se interroga “até que ponto a poesia lírica se poderia fundar numa experiência para a qual a vivência do choque se tornou norma.” (*A Modernidade*, 112). E afirma, no texto “Sobre Alguns motivos na obra de Baudelaire” que a lírica baudelaireana é, justamente, uma integração da experiência de choque “no âmago do seu trabalho artístico” (p. 113). A poesia parece aqui retirar a sua força dessa permanente defesa contra o choque. Daí que surja a comparação do seu trabalho de criação a um duelo e a figura do poeta a um “esgrimista” (p. 114) e a imagem da esgrima como combate do criador é usada pelo próprio poeta, na primeira estrofe do poema “O Sol”, na obra *As Flores do Mal*.

A experiência vivida do choque pelo “homem da multidão”, personagem do conto de Edgar Allan Poe e que inspirou Baudelaire, na sua figura

do *flâneur* – ainda que Walter Benjamin distinga o *flâneur* do “homem da multidão” (*A Modernidade*, 124) –, é a do habitante das grandes metrópoles que se perde no anonimato e se deixa arrastar pelo turbilhão das massas. Mover-se através da cidade corresponde, para o seu habitante, “sofrer uma série de choques e colisões” (p. 127) e “Baudelaire refere-se ao homem que mergulha na multidão como num reservatório de energia eléctrica” (*Ibid.*). Esta experiência vivida do “homem da multidão” não é essencialmente diferente dos gestos reificados do operário (*A Modernidade*, 129), transformado em autómato. Ainda neste texto, Benjamin compara a alienação do trabalho industrial com a figura do jogador (*Ibid.*), fazendo ressaltar o especto mecânico, que é, em ambos os casos, a condição que os suporta. Mas nada poderia opor-se mais, pela própria natureza, do que o jogo – em que se suspende o tempo do trabalho – e o trabalho, em que “os operários aprendem a coordenar «o seu próprio movimento com o movimento constante e uniforme de um autómato” (p. 128). O jogo aparece, assim, ao homem que é fustigado pela experiência do choque, como um refúgio que lhe permite escapar ao vazio do tempo mecânico do trabalho. Baudelaire vê nele “o verdadeiro complemento da imagem arcaica do esgrimista.” (p. 130). Isto é, o jogador está prisioneiro de uma fantasmagoria ou de uma ilusão, relativamente ao tempo, tal como o *flâneur* a vive, relativamente ao espaço.

É no *Livro das Passagens* que Benjamin apresenta o século XIX como a época de um tempo e de um espaço fantasmagorizados e explica a modernidade, a partir das categorias do *flâneur*, do jogador, do colecionador, da prostituta e do fetiche da mercadoria. Ele pretende abordar os conceitos que já foram aqui referidos e que são a aura, a experiência autêntica (*Erfahrung*) e a experiência do choque (*Schockerlebnis*). Todas elas emergem de uma profunda melancolia e do tédio – que não é senão o estado de reconhecimento de uma indignância que tanto marcou a experiência do homem do século XIX. O homem moderno procura um antídoto para o tédio, encontrando-o num mundo “fantasmagorizado”, para que ele seja habitável, numa sociedade em que tudo é dominado pelo valor e pelas relações de mercadoria. O século XIX, com o desenvolvimento brutal do capitalismo e da sua lógica economicista, encontra na ideia de progresso, com todos os efeitos que daí advêm, a sua principal orientação, mas o progresso e a visão de um desenvolvimento continuista da história e da ciência, revela-se como a grande, senão a mais perigosa de todas as fantasmagorias, como nos adverte Walter Benjamin, não só no *Livro das Passagens*, como naquele que é considerado o seu texto mais visionário, *Sobre o Conceito de História*, nomeadamente na tese XIII. Neste texto, o autor explica-nos como a triunfal concepção do progresso, na social-democracia alemã na década de 30, conduziu a Europa à catástrofe da Segunda

Grande Guerra e do nazismo. É isso que se esconde por detrás da ilusão do progresso: a catástrofe.

Retome-se aqui o conceito de rememoração, como o fio condutor que religa a memória com o passado, seja ele colectivo ou individual. É em 1929, como já aqui foi referido, nomeadamente no texto de Benjamin sobre Marcel Proust, que a questão da *memória involuntária* aparece e, se anteriormente a questão da rememoração já aparecia, nomeadamente na obra *A Origem do Drama Barroco Alemão*, a partir deste texto de Benjamin sobre Proust, os conceitos de memória involuntária e de rememoração vão conhecer novos desenvolvimentos. A obra de Marcel Proust, *À la Recherche du Temps Perdu*, e a teoria psicanalítica de Freud são, sem dúvida, os dois modelos essenciais, a partir dos quais ele procura estabelecer uma nova relação com o passado e com a memória, tanto do ponto de vista individual – as imagens oníricas de Proust e as do surrealismo – como do ponto de vista colectivo⁷, da história, e da própria humanidade. As consequências da reflexão benjaminiana, a partir desses dois eixos, têm um alcance muito significativo na sua obra, uma vez que percorre todo o seu trabalho a partir da década de 30 até ao final, em particular no que respeita à sua teoria da história.

Contrariamente à ideia (bastante frequente) de que a *memória involuntária* não seria senão o ressurgir de uma imagem antiga, muitas vezes da infância, a reflexão benjaminiana aponta mais para a novidade da imagem que nasce da *memória involuntária*. Tal significa dizer que nunca antes a havíamos percebido ou que ela nos passou despercebida quando a vivíamos, mas que agora, graças ao efeito da renovação que é operada pelo esquecimento na lembrança e, por meio de um movimento involuntário da consciência, é acolhida como verdadeira e reconhecida, fazendo-nos estremecer (*tressaillir*) e transformando, assim, a apreensão do nosso passado e, simultaneamente, do nosso presente. É o efeito do choque (e aqui a entrada da teoria freudiana do choque) e da renovação da percepção sobre si próprio do sujeito, o qual abandona a vontade consciente e exclusiva e se torna disponível para as surpresas que lhe chegam do passado rememorado. Se estas são fonte de alegria para Proust, para Freud nem sempre são agradáveis, como se sabe, e é o carácter de *novidade* das imagens surgidas da *memória involuntária*, que as torna preciosas. É, aliás, esta a consistência que define a natureza das imagens dialécticas, na compreensão da história benjaminiana. A imagem dialéctica nasce desta rememoração, que é colectiva. São constelações em que o *Outrora* (*Gewesene*) encontra o

⁷ Cito, a título de exemplo, as *imagens de sonho*, de que ele nos fala na Letra K, na obra *O Livro das Passagens*.

Agora (Jetzt) (Benjamin, *Gesammelte Schriften* V, 576). Também na Tese VI, Benjamin diz claramente:

Articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo «tal como ele foi». Significa apoderarmo-nos de uma recordação (*Erinnerung*) quando ele surge num momento de perigo. Ao materialismo histórico interessa-lhe fixar uma imagem do passado tal como ela surge, inesperadamente, ao sujeito histórico no momento do perigo. O perigo ameaça tanto o corpo da tradição como aqueles que a recebem. Para ambos, esse perigo é um e apenas um: o de nos transformarmos em instrumentos das classes dominantes. (*O Anjo da História*, 11).

Esta passagem estabelece, por si mesma, a relação íntima que existe entre os conceitos que abordámos anteriormente, nomeadamente o de tradição e de rememoração. Toda a tradição comporta consigo, não apenas um tesouro que deve ser transmitido de geração em geração, mas também um risco evidente: o de cair nas mãos erradas ou, o que é dizer o mesmo, em poder de uma história que apenas reconhece os vencedores ou, ainda, uma história que se olha a si mesma como uma narrativa que caminha num progresso cumulativo. “Cada época”, diz Benjamin (*Ibid.*), “deve tentar sempre arrancar a tradição da esfera do conformismo que se prepara para a dominar”. Daí que o “novo bárbaro”, aquele de que Benjamin nos falava em *Experiência e Indigência*, é aquele que é capaz de arrancar a tradição à esfera do conformismo. Por isso, Benjamin dá uma conotação positiva a esta “nova barbárie” nascida da “experiência do choque” e da “perda da aura”.

Relembremos o início da obra de Proust e o processo de desagregação da consciência clássica que o sujeito sofre. Já não se trata de um sujeito consciente e cuja memória lhe obedece, fazendo-o lembrar um momento exacto do passado, mas antes algo que se produz no limbo entre o passado e o presente, entre a realidade e o sonho, no espaço da vigília. O contínuo histórico e individual desfaz-se, para dar lugar a uma outra experiência, marcada pelas imagens que nascem desse confronto entre o passado e o presente. Já Nietzsche, no seu texto *Segunda Consideração Intempestiva: Da Utilidade e da Desvantagem da História para a Vida*, tinha influenciado a compreensão benjaminiana, criticando uma visão de memória imparcial e neutra, uma concepção linear. E Freud, com a teoria do inconsciente e do choque, vem reforçar essa mudança de paradigma da compreensão da memória. A psicanálise, com efeito, retira toda a sua força dessa mudança ocorrida, ressaltando o papel do choque traumático para as nossas condições de percepção e da visão da experiência.

Tanto Freud como Benjamin usaram a metáfora do arqueólogo para designar a tarefa do historiador. O arqueólogo é aquele que procura os

vestígios do passado nas camadas do presente, à medida que as escava. Atentamente, ele fixa-se nos pequenos detalhes que lhe dão a ver o passado soterrado. Foi Detlev Schöttker quem ressaltou essa proximidade entre ambos, no sentido em que pretende descrever o processo de rememoração, de destruição e de reconstrução da história, seja ela pessoal ou colectiva. Rememorar é, então, o próprio processo de escavar, para salvar o passado do seu esquecimento, isto é, do esquecimento da tradição. Porém, esta operação de resgate não se inscreve, ela própria, num processo contínuo e linear, em que os acontecimentos do passado e a tradição se anulam, no fio contínuo da história e da temporalidade. A verdadeira rememoração assinala o “lugar” e salva o passado, por permitir a actualização do acontecimento passado. Somente o trabalho de rememoração, a teia de Penélope, com a sua tarefa de narrar, permitirá abrir o caminho do futuro à tradição. Por isso, diz Benjamin, na Tese VII: “Não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie” (*O Anjo da História*, 12). O materialista histórico, isto é, aquele a quem cabe a tarefa de salvar a história pela rememoração, afasta-se do processo de transmissão da tradição, no seu sentido clássico e historicista, “atribuindo-se a missão de escovar a história a contrapelo” (*Ibid.*, p. 13). Ou seja, a sua tarefa é a de arrancar a tradição ao seu esquecimento, actualizando-a na imagem dialéctica. Só assim poderá salvar-se o anel da tradição, esse “tesouro que passa de geração em geração”.

BIBLIOGRAFIA

- Baudelaire, Charles. *O Spleen de Paris. Pequenos Poemas em Prosa*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- Benjamin, Walter. *A Modernidade*. Traduzido por João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- . *Briefe I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1993.
- . *Briefe II*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1993.
- . *Écrits Français*. Paris: Éditions Gallimard, 1991.
- . “Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker.” Em *Gesammelte Schriften*, II, 2, de Walter Benjamin. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977.
- . *Gesammelte Schriften I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972.
- . *Gesammelte Schriften V*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1982.
- . *O Anjo da História*. Traduzido por João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.
- . “Über den Begriff der Geschichte.” Em *Gesammelte Schriften*, I, 2, de Walter Benjamin. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977.
- . “Zum Bilde Prousts.” Em *Gesammelte Schriften*, II, 1, de Walter Benjamin, 310-324. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977.
- Gagnebin, Jeanne-Marie. *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- Janz, Rolf-Peter. “Expérience mythique et expérience historique au XIXeme Siècle.” Em *Walter Benjamin et Paris*, de Heinz Wisman, 453-466. Paris: Éditions du Cerf, 1986.
- Palmier, Jean-Michel. *Walter Benjamin, Le Chifonnier, l'Ange et le Petit Bossu*. Paris: Kincksiek, 2006.
- Pulliero, Marino. *Walter Benjamin, le désir d'authenticité*. Paris: Bayard, 2005.
- Schöttker, Detlev. “Erinnern.” Em *Benjamins Begriffe*, de Erdmut Wizisla Michael Opitz. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2000.
- Tagliacozzo, Tamara. *Esperienza e compito infinito nella filosofia del primo Benjamin*. Roma: Quodlibet, 2003.
- Witte, Bernd. *Walter Benjamin. Une Biographie*. Paris: Éditions du Cerf, 1988.

RESUMO

Nunca será excessivo lembrar que o tema da experiência é um dos conceitos nucleares no pensamento de Benjamin, estando subjacente à análise da história e à sua teoria crítico-literária e desenvolvendo-se em complexas ramificações que têm o seu lugar, sobretudo, a partir da década de 30. Se o texto “A Imagem de Proust”, publicado em 1929 na revista *Literarische Welt*, desenvolve o conceito de *memória involuntária* para explicar a questão da *imagem aurática* em Proust, obtida a partir da rememoração, a contribuição dos estudos de Freud sobre a teoria do choque e as suas consequências nas condições de percepção do homem contemporâneo não foi menos importante, tendo levado Walter Benjamin a aprofundar a sua reflexão sobre o modo como o choque e a rememoração se podem articular para uma nova visão da história, tanto individual quanto colectiva. Examinamos aqui, tanto nas artes, como na literatura e na história, a forma como esse entrosamento define uma nova concepção de experiência, bem como essa experiência torna, ou não, possível a transmissão da cultura, num mundo em que, como disse Kafka, “a tradição adoeceu”. Será a rememoração, essa teia de Penélope, capaz de operar um resgate da tradição histórica? De que tradição falamos aqui? E em que consiste a rememoração?

Palavras-chave: rememoração – tradição – cultura – aura – experiência

ABSTRACT

It will never be too much to remember that experience is one of the most important concepts on Benjamin's thought. It underlies his analysis of the history and also supports his critical theory of literature and has many branches, above all in his texts after 1930. His text “The Image of Proust” (*Literarische Welt*, 1929) develops the concept of *involuntary memory*, which explains the question of *auratic image* in the work of Proust, obtained by the process of rememoration and also explained by the contribution of Freud's studies about the traumatic shock and its consequences on the perception's conditions of the contemporary man. These conceptions led Benjamin to a deep thought about the way how shock and rememoration can be articulated in order to create a new historical vision, individual and collective. We examine here, in the fields of the arts, literature and history, how this articulation can defines a new conception of experience and the possibility, or not, of the transmission of the culture, in a world where, as Kafka said, “the tradition became sick”. The question is: will rememoration, this Penelope's web, be able to operate the rescue of the historical tradition? And which tradition are we speaking here about? What does rememoration mean?

Key-words: rememoration – tradition – culture – aura – experience