

Categorias narrativas benjaminianas

Cleiton Luiz Kerber ¹

Resumo: Walter Benjamin buscou trabalhar profundamente o conceito de experiência e narrativa, em especial nos ensaios *O narrador* (1936) e *Experiência e Pobreza* (1933), apresentando as relações e paridades que existem entre esses dois conceitos inerentes à realidade humana. A partir de um estudo teórico e de cunho bibliográfico, pretende-se analisar profundamente esses dois conceitos elaborados por Benjamin, além de entender como o gesto e o conselho tornam-se categorias do ato de narrar que se relacionam ou são geradores de experiências e narrativas. Para tal proposição, faz-se necessário analisar a vida do sujeito moderno e como tais conceitos tornam-se presentes em seu cotidiano, bem como entender os motivos que o filósofo aponta para a narrativa estar em auge de declínio.

Palavras-chave: Walter Benjamin; Narrativa; Experiência; Gesto; Conselho.

Title: Benjaminian Narrative Categories

Abstract: Walter Benjamin sought to explore in depth the concept of experience and narrative, especially in the essays. The Storyteller (1936) and Experience and Poverty (1933), presenting the relationships and parallels between these two concepts inherent to human reality. Through a theoretical and bibliographic study, this paper aims to analyze these two concepts developed by Benjamin, as well as to understand how gesture and advice become categories of the act of storytelling that relate to or generate experiences and narratives. To support this proposition, it is necessary to examine the life of the modern subject and how such concepts are present in their daily life, as well as to understand the reasons the philosopher points out for the decline of storytelling.

Keywords: Walter Benjamin; Narrative; Experience; Gesture; Advice.

Introdução

A narrativa, para Benjamin (1994e), não pode encontrar-se distante da vida humana e de suas experiências. Para compreendermos e entendermos sua construção pelo sujeito contemporâneo, precisamos ter clareza sobre a forma como o sujeito da modernidade vive. Dessa forma, devemos considerar a vivência como sendo tudo o que vivemos, aquilo que chega por primeiro à nossa existência. É aquilo que vemos, ouvimos, degustamos, pensamos, compreendemos, contemplamos, admiramos, porém não as elevamos a uma análise mais profunda. É uma experiência degradada, a qual os indivíduos acabam por as vivenciar e não as

¹ Mestre em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Graduado em Teologia e Letras pela Universidade La Salle (Unilasalle). Graduado em Filosofia pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3384-4093>.

elevam ao nível da reflexão devido à imposição de diversos estereótipos sociais (modelos de comportamento): a) modelo de profissão; b) modelo social – familiar; c) ídolos midiáticos; d) modismos. A própria sociedade moderna, em sua estrutura, apresenta aos sujeitos necessidades de enfrentar uma multiplicidade e uma intensidade de estímulos exteriores que os impedem de refletir, e, conseqüentemente, de se apropriarem desses estímulos sob forma de conhecimento, como ocorre na experiência.

O habitante da sociedade moderna, o homem da multidão, é obrigado a enfrentar uma monstruosa saturação de estímulos exteriores enquanto caminha pelas ruas repletas de transeuntes e de veículos, sendo compelido a agir por reflexos em função da intensidade e da velocidade dos estímulos provenientes do tráfego, da aglomeração, do movimento de massa, de forma a configurar ao olhar enorme importância social. O mesmo ocorre quando somos bombardeados pelas notícias, propagandas e outros tantos informativos. Essas atividades, entretanto, não permitem a formação de um conhecimento específico, não implicam qualquer tipo de memorização. Semelhante ação ocorre quando as multidões se dirigem a espaços que propiciam o lazer e a diversão. A intensidade de efeitos que esses locais produzem também não contribui para um processo de abstração, compreensão e memorização do que neles se vive. Nesse sentido, Benjamin (1994e) nos alerta em seu texto *O narrador*:

O saber, que vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas, ou longe temporal contido na tradição –, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência. Mas a informação aspira a uma verificação imediata. Antes de mais nada, ela precisa ser compreensível ‘em si e para si’. [...] Se a arte de narrar é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio. (Benjamin, 1994e, p 203).

Ao analisar esse processo das vivências, Walter Benjamin irá demonstrar que o homem mudou sua forma de agir, atuando de forma automatizada, estando desprovido da capacidade de analisar o que chega a ele. O termo alemão utilizado por Benjamin (1994e) para designar o sentido de vivência é *Erlebnis*. Seu significado etimológico refere-se à vivência na sua forma mais individual e solitária possível, que perpassa pelo indivíduo, caracterizando-o como um ser privado e isolado (Rebuá, 2019, p. 69).

Percebe-se em Benjamin que a vivência é algo próprio da existência humana. Porém, há algo que nos faz ultrapassá-la, não ficando somente nesse nível, que será denominado pelo filósofo alemão como experiência, como veremos na continuação. Entretanto, nos é alertado pelo autor que o andar histórico da sociedade está forjando uma humanidade que não consegue ou não lhe é dado a motivação de produzir o sentido e de realizar a narração do que lhe é vivido.

Walter Benjamin identifica, no ensaio *Experiência e pobreza* (1994c), como o fator histórico da Primeira Guerra Mundial gerou uma morte da experiência e da sua capacidade de narrar, devido às dores causadas pelo que nela se vivenciou:

Não, está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiência comunicável, e não mais ricos. [...] Não, o fenômeno não é estranho. Porque nunca houve experiência mais radical desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes (Benjamin, 1994b, p. 115).

Benjamin, nesse relato sobre a primeira Guerra Mundial, deixa claro como a vivência não passa ao nível da experiência, porque os efeitos da geração que a vivenciou, em todas as suas facetas de barbárie, gerou uma mudez daqueles que a estavam fazendo acontecer, ou seja, os soldados no *front* de guerra. Esses se tornaram mais pobres de experiência que pudessem compartilhar, pois, como aponta Walter Benjamin, os “combatentes voltaram mudos do campo de batalha, não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável” (Benjamin, 1994d, p.198). A grande questão destacada por Benjamin é que o seu ensaio, *O narrador* (1994e), alerta para a degradação daquilo que poderia se tornar uma experiência. Aquilo que se vivenciou durante o conflito tornou-se qualquer coisa, menos uma experiência que poderia ser contada, ouvida e transmitida.

Nesse sentido, são diversos os pontos que Benjamin aponta como crise da experiência ou como uma vivência que não é elevada ao nível da experiência, como “a experiência da tragédia pela guerra de trincheiras, as experiências econômicas pela inflação, as experiências do corpo pela fome, as experiências morais pelos donos do poder” (Rebuá, 2019, p. 69). O que realmente é identificado nesse esboço é uma trágica ferida em uma geração que há pouco tempo tinha como grande característica a capacidade de empregar sentido ao vivido, ou seja, a competência de partilhar a experiência. A capacidade de transmitir de forma oral nossas experiências também entraram nesse processo de crise, não ocorre mais o compartilhamento e comunicação do que vivemos, o que existe são relatos informativos que não aprofundam e não transmitem algo que seja significativo de ser compartilhado. A crise da narrativa é em si uma crise da experiência de contar histórias e ao mesmo tempo de saber ouvi-las, permitindo-se ser modificado por elas, ou seja, por aquilo que narra oralmente e por aquilo que oralmente é transmitido ao ouvinte (Konder 1999, p. 16).

Essa morte da capacidade de dar sentido se deve ao fato, segundo Benjamin, da

destruição de tudo o que antes lhes era caro e importante, pois, como afirma novamente num trecho de *Experiência e Pobreza*,

[...] uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente de tudo, exceto das nuvens, e em cujo o centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano (Benjamin, 1994b, p. 115).

É justamente nessa falta de referências que o autor encontra e identifica uma das causas da crise da narrativa. Isso ocorre pelo fato de não haver referências em que as pessoas no Pós-Primeira Guerra possam afirmar que caracteriza a experiência, pois o contexto em que ocorre a vivência da guerra realiza um câmbio muito forte, que não lhes serve como ponto de alusão. E, como aponta Benjamin (1994b), a única coisa que não mudou completamente foram as nuvens do céu, mas elas se modificam constantemente, não servindo, a partir disso, como boa referência por possuírem essa característica.

Podemos concluir que as vivências, mantidas neste nível, impedem o ser humano de refletir, organizar, dar e encontrar sentido à sua existência no tempo. Nessa dinâmica psicossocial, para o sujeito, não há a criação de narrativas de sua vida, seu passado é pobre de experiências significativas, uma vez que não encontram referências que garantam o significado do que foi vivido. O tempo é o aqui e o agora, não há reflexão sobre o que já foi vivido, não se constrói um conhecimento do que passou, somente se valoriza o conteúdo do momento ou lhe falta narrativa para o descrever. Dessa forma, torna-se necessário compreender os principais temas e conceitos que constituem realmente uma experiência para o ser humano, além dos elementos que essa experiência dá para a formulação de uma narrativa, levando em consideração o que propõe Benjamin ao afirmar que o conteúdo da narrativa é oriunda das experiências.

1 Experiência

O conceito de experiência é entendido por Benjamin como aquele originário de nossas vivências e que é transformado em memória por meio da nossa vontade. A experiência é a vivência que passou por um processo de compreensão, interpretação e sentido. É a capacidade de conectar o que foi vivido, adquirindo e acumulando saberes ao longo do tempo por meio do que vivemos. Podemos comparar a experiência à prática artesanal, manual e não mecânica. Ela está relacionada às atividades humanas desprovidas de estímulos exteriores, como já citado, e

um período de tempo adequado ao ritmo natural e biológico do humano.

Outra característica que encontramos para definir a experiência em Walter Benjamin é a capacidade de funcionamento da experiência ligada ao passado. A partir do passado, ocorre um delineamento do que podemos definir como possibilidades do tempo atual. Novamente, os ensaios *O narrador* e *Experiência e pobreza* apresentam um olhar mais atento sobre como essa experiência está ligada à tradição e à partilha, por meio da narrativa com outras pessoas, comunidades ou gerações. A experiência não é marcada pelo tempo contado, mas pelo tempo necessário, lento e prolongado. A experiência se relaciona com a tradição, pois é um saber tradicional, sendo acumulada e transmitida por uma comunidade humana, passando seus saberes a cada geração (Hartmann, 2015, p. 15). Para Benjamin, é na experiência que retiramos o conteúdo da narrativa: “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (Benjamin, 1994d, p. 201).

O termo alemão utilizado por Benjamin para designar experiência é *Erfahrung*, e é caracterizado como sendo a capacidade de a pessoa adquirir conhecimento através da experiência acumulada, vivida prolongadamente, tendo o sentido da partilha como uma de suas referências. Diferentemente de quando abordamos o sentido da vivência, *Erlebnis*, na qual o indivíduo é encontrado em sua individualidade. A *Erlebnis* em relação à *Erfahrung* não é excluída, mas ocorre um processo que a pressupõe e a ultrapassa, gerando, assim, uma experiência não momentânea e instantânea, mas de experiência com significado e sentido, que dá à pessoa a capacidade de a narrar (Rebuá, 2019, p. 69).

Analisando esses conceitos, Benjamin irá identificar a perda ou o declínio da experiência (*Verfall der Erfahrung*), aquilo que chama de sentido forte do que é vivido e que não se estagna somente na vivência, mas a sobressalta. É dela que se gera aquilo que chamamos de tradição, que compartilhamos entre nossa comunidade humana. Essa tradição é construída da forma mais familiar possível, entendendo-a no sentido mais literal da palavra, ou seja, é aquilo que perpassa de uma geração a outra. Para explicar essa importância, Benjamin retoma uma fábula de Esopo:

Em nossos livros de leitura havia a parábola de um velho que no momento da morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. Só então compreendem que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho (Benjamin, 1994b, p. 115).

Compreende-se, com essas palavras de Benjamin, retiradas da literatura grega antiga, que o alcance da felicidade está no trabalho e no esforço. E esse ensinamento foi transmitido de uma geração a outra, porém não por meio de palavras ou de forma moralizante, mas pela oportunidade de realizar a experiência. O grande conteúdo da fábula não está no tesouro a ser encontrado, tanto que ele não se faz presente, mas sim o conteúdo da mensagem que o pai transmite a seus filhos.

A fala do pai aos filhos vem do leito de morte, isso demonstra que a experiência não é algo vivido unicamente por um indivíduo, mas é transmitida, compartilhada e vivida de uma geração à outra, ou seja, ela é tradição. Ultrapassa a mera existência individual, não se prende à vida e à morte particular, mas tem a força de manter-se viva. A grande insistência que Benjamin irá fazer é mostrar que está ocorrendo uma perda dessa experiência, e isso desencadeia o desaparecimento de algo que gera e transmite essa experiência, a narrativa. Sua fonte são as comunidades que realizam a transmissão desses elementos.

O que Benjamin identifica como o causador desse desaparecimento, ou como o pontapé inicial dele, é o progresso de uma sociedade tecnicista, que culminou com as atrocidades da Primeira Guerra Mundial, como já apresentado na perspectiva da incapacidade de transformar a vivência em experiência. É nessa perspectiva que Benjamin percebe que o enfraquecimento da experiência, e consequentemente da narrativa, ocorre devido ao desenvolvimento das forças produtivas, técnica e a forma de vida nos espaços urbanos, ou seja, da aceleração da forma de vida capitalista da sociedade, bem como de uma forma traumática de uma experiência de choque, que impossibilita que a linguagem cotidiana formule suas narrativas (Gagnebin, 2006, p. 51).

Essa observação que Walter Benjamin faz sobre a narrativa destaca-se nos dois textos que nos propomos apresentar neste trabalho. Em ambos, o autor ressalta que a sociedade capitalista moderna, através de sua técnica, apresenta as direções para a pobreza de experiência. Essa pobreza é claramente marcada pela falta de transmissão da experiência, que, com ela, gera a falta da narrativa. A falta de narrativa gera também a falta de partilha e troca de experiência, ou seja, ocorre menos *Erfahrung*. É nessa perspectiva que Benjamin nos alerta:

Aqui se revela, com toda clareza, que nossa pobreza de experiência ou apenas uma parte da grande pobreza que recebeu novamente um rosto, nítido e preciso como o do mendigo medieval. [...] A horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir, quando a experiência nos é subtraída, hipócrita o sorrateiramente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda a humanidade. Surge assim uma nova barbárie (Benjamin, 1994d, p. 156).

O grande alerta presente neste trecho de *Experiência e pobreza* é a direção a qual está nos guiando a sociedade burguesa. Para Benjamin, mesmo que a fala sobre a cultura seja um ponto forte das discussões contemporâneas, não adianta nada se não conseguirmos relacionar essas questões a nossas vidas. Dessa forma, não há como viver essa fala, pois quando modernamente falamos de cultura, não conseguimos ligá-la à nossa existência.

Walter Benjamin, a partir da ideia do passado, dada pela fábula de Esopo, e a pobreza de experiências do presente, por meio da Primeira Guerra Mundial, identifica um terceiro eixo, como aponta a citação acima. O que ele denominou de nova barbárie, é o que ele nos coloca como possibilidade de começar tudo de novo, ou seja, construirmos as coisas desde o início. Com esses três eixos, temos uma sequência que podemos denominar de transmissão, dissolução e recomeço. São três momentos dialéticos da experiência em sua presença na temporalidade histórica, ou seja, Benjamin está trabalhando com o que passou, o agora e o que há de vir. Nessa construção se vê a possibilidade de um recomeço, quase que como um elogio por parte do escritor do ensaio, em que essa pobreza “impele a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda” (Benjamin, 1994b, p. 116).

A partir desse ponto, identifica-se a possibilidade de iniciarmos uma nova partilha da experiência. Benjamin buscará trazer para a cena da discussão os grandes criadores que abandonaram as narrativas de seu tempo, ou deixaram-nas de lado, e passaram a narrar a partir de si mesmos. Refere-se primeiramente a Descartes, que com seu *cogito ergo sum*, abandona as filosofias de seu tempo e reformula a sua teoria. Em segundo lugar, retoma Einstein, do qual apresenta o distanciamento de Newton e suas equações para poder, então, vislumbrar novas possibilidades no campo da física. Como terceiro nome, Benjamin recorrerá a Klee, artista que o filósofo já fez referência na tese IX do ensaio *sobre o conceito de história*, que, assim como os artistas cubistas, utilizou-se da matemática e dos estudos de engenharia para criar as suas obras estereométricas. Com isso, Benjamin demonstra que é possível criarmos novas experiências e, conseqüentemente, novas narrativas, para não nos perdermos e deixarmos que esse declínio seja total (Rebuá, 2019, p. 72).

No plano econômico, também encontraremos fortes influências para a diminuição das experiências, pois, com o fim da atividade artesanal e sua substituição pela forma de trabalho mecânico, através das linhas de montagem das indústrias, a ação se tornou automatizada, o que não garante uma forma de reflexão, aprendizagem ou elaboração de uma técnica manual do que se está fazendo. Dessa forma, o trabalho não garante um processo e uma experiência ao

trabalhador. Dentro do plano cultural, com o desaparecimento da narrativa, que é uma forma artesanal de comunicação, o que ganha espaço é o romance e a notícia informativa, produzidas pelos meios de comunicação da modernidade, que também não dão espaço para um tipo próprio de experiência, ou seja, a narrativa. Já no plano social, as próprias formas de organização das cidades não propiciam a experiência, pois o homem moderno não é o sujeito que vive as experiências pessoais, mas, sim, o homem da multidão, que se guia pelo cotidiano das grandes metrópoles (Franco, 2015, p. 71).

2 Narrativa

É no processo das experiências que a capacidade de comunicação se manifesta. Dessa forma, chegamos ao conceito de narrativa. Para narrar uma experiência, é preciso manter certa distância do fato acontecido. No mundo marcado pelo excesso de informação, afirma Benjamin (1994c), temos perdido, em parte, a capacidade de narrar as experiências. Uma das possíveis causas desse fenômeno é a troca da narrativa pela informação. Cambiamos o conhecimento do nosso povo, da nossa história, da nossa vida, pelas informações que os jornais, redes e informativos nos trazem.

Byung-Chul Han (2023), ao analisar a crise da narrativa apontada por Walter Benjamin (1994c), utiliza-se da comparação feita por Hyppolyte de Villemessant, o fundador do jornal francês *Figaro*: “Para meus leitores, o incêndio num sótão do Quartier Latin é mais importante que uma revolução em Madri” (Han, 2023, p. 17). Para Benjamin, essa observação traz à tona a importância demasiada que é dada a notícia informativa: “Essa fórmula lapidar mostra claramente que o saber que vem de longe encontra hoje menos ouvintes que a informação sobre acontecimentos próximos” (Benjamin, 1994d, p. 202).

Seguindo por essa reflexão, Han chama a atenção para a forma como o leitor busca a informação, pois ele não está buscando fatos, mas está atento a questões que se reduzem à sua curiosidade. Sua atenção está no que está próximo, e a leitura recai de forma simplória pelo olhar de notícias de forma rápida, impedindo um olhar lento, longo e demorado pelo fato ali apresentado.

A notícia, que está sempre inserida em uma história, possui uma estrutura espaço-temporal completamente diferente da informação. Ela vem ‘de longe’. A distância é sua marca distinta. O dismantelamento sucessivo da distância é uma característica da modernidade. [...] Em contraste com as informações, a notícia possui uma amplitude temporal que a remete para além do instante e a relaciona com o que está *por vir*. Ela é portadora de história. Ela possui uma inerente amplitude de variação narrativa. A

informação é o meio do repórter, que vasculha o mundo em busca de novidades. O narrador é sua contrafigura. O narrador exige que as informações sejam retidas: ‘metade da arte narrativa está em evitar explicações’. As informações retidas, isto é, as explicações evitadas, aumentam a tensão narrativa. Ausência de afastamento destrói tanto a proximidade quanto a distância (Han, 2023, p. 18 e 19).

Nesse quesito, podemos refletir sobre algumas questões ao buscarmos entender realmente o que é a narrativa. O que define uma narrativa? O que significa narrar um fato ou uma história? Quais problemas podemos ter ao tentar realizar tal empreitada? Quais as relações que estabelecemos com a narrativa? E qual o nosso intuito ao contarmos histórias e formularmos narrativas?

Seguindo esses questionamentos, recorremos a uma formulação do conceito de narração de forma ampla e positiva, que se assemelha fortemente com o conceito de narrativa assumido por Benjamin. Dessa forma, podemos designar a narrativa como algo constituído de um acontecimento, ou de diversos, reais ou fictícios, transmitidos de forma oral ou escrita.

Esse extenso domínio da narrativa abarcaria, assim, tanto antigas formas baseadas na oralidade, como o mito, a lenda e o caso, quanto às formas propriamente literárias do conto, da novela e do romance, assim como outras várias modalidades de relatos orais e escritos não ficcionais, entre os quais as biografias, as memórias, as crônicas e a historiografia, e, caso quiséssemos ampliar mais ainda esse domínio, poderíamos nele incluir as formas visuais, desde algumas obras pictóricas até a narrativa cinematográfica (Oliveira, 2008, p. 31).

Porém, encontramos nessa definição mais ampla de narrativa um problema que deve ser analisado. Devido a sua amplitude e positividade, há certa dificuldade de entender as fronteiras da narrativa, pois cometemos o equívoco de considerarmos tudo como sendo narrativo, tornando-se, assim, todo e qualquer fato ou evento uma representação narrativa por meio do discurso. Portanto, para aprofundarmos sobre o que é a narração para Benjamin, devemos entender que, para o filósofo, a questão narrativa torna-se algo ambíguo.

A reflexão benjaminiana sobre tal temática, reconhece, nas grandes narrativas relacionadas às experiências tradicionais, seu caráter de abertura, de análise e de compreensão. Os sentimentos nelas expressos apresentam os esforços dos narradores de darem abertura a novas formas de construções narrativas, buscando encontrar possibilidades de rupturas com os modelos totalizantes que apresentam as histórias épicas e tradicionais. Essas novas formas narrativas, além novas configurações de poder narrar os fatos, possuem aquilo que Benjamin defende como frágil força messiânica, pois possuem as características de uma narrativa, mas estão totalmente descontextualizadas da vida do narrador (Oliveira, 2008, p. 35). Dessa forma, percebemos mais um aspecto que contribui com o empobrecimento da narração, vinculada

principalmente com a modo moderna e contemporânea de transmissão da informação.

Esse empobrecimento da narrativa é reconhecido não somente por Benjamin. Adorno, ao comentar os ensaios de Benjamin, em especial o *Experiência e pobreza*, afirma que: “antes de tudo, quero expressar meu mais pleno assentimento à intenção histórico-filosófica: onde narrar não é mais possível. [...] esta é para mim uma ideia familiar, que ficou-me evidente anos anteriores aos quais eu a expressei teoricamente” (Adorno, 1995, p. 147, tradução do autor)².

Esse reconhecimento do empobrecimento da experiência, que gera uma pobreza da narrativa, mostra, por meio dos escritos de Benjamin, que a sociedade burguesa criou um modelo no qual o indivíduo busca, através da arquitetura, em especial, um lugar de refúgio, ou seja, na sua habitação. No mesmo sentido em que Adorno aponta que não é possível mais a narrativa, Benjamin reforça essa ideia apontando que não é mais possível deixar a sua marca, seu registro. Para isso, a sociedade burguesa nos dá um modelo arquitetônico onde as casas, recheadas de tons pastéis, nos dão a sensação de segurança, e, dessa forma, a oportunidade de deixar a nossa marca sobre o veludo, a marca de seus dedos, quando caminha livremente por aquilo que lhe pertence. Essa privacidade, segundo Benjamin, garante um refúgio do homem burguês da sociedade capitalista, que, segundo a sua regra de ferro, não lhe oferece nada mais que um anonimato cruel dentro de uma grande cidade ou dentro de um modelo da grande indústria (Gagnebin, 2006, p. 51).

É sobre essa reflexão que Benjamin utiliza um trecho do poema de Bertold Brecht, afirmando que “o que está em jogo: ‘Apaguem os rastros’” (Benjamin, 1994b, p. 116). Nessa perspectiva, tanto Brecht como Benjamin buscam mostrar que a prática da sociedade burguesa não leva em consideração a ruptura que há entre a arte e a experiência, isso acontece devido a duas questões presentes: a) a falta da experiência representada na arte; e b) a experiência que não comunica mais nada por meio da tradição, impossibilitando, assim, uma comunicação entre artista e aquele que observa a arte. Dessa forma, o que ocorre é uma dificuldade objetiva sobre o estabelecimento, ou restabelecimento, da tradição e da narrativa (Gagnebin, 2006, p. 52).

O narrador retira da experiência o que ele conta: a sua própria ou a experiência relatada pelos outros. O narrador é o homem que transmite o seu saber. Para isso, precisará da sua alma, do seu olho e da sua mão, pois estão todos no mesmo campo. Interagindo, eles definem uma prática, a da narrativa. Ela não é um produto automatizado ou produzido em grande escala, mas

² [1] Texto original: “Ante todo, expresar mi más pleno asentimiento a la intención histórico-filosófica: que el narrar ya no es posible. [...] ésta es para mí una idea familiar, que me resultaba evidente desde años antes de que pudiera expresarlo teoricamente” (Adorno, 1995, p. 147).

algo oriundo do meio artesanal. Walter Benjamin aponta que ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada, como se fosse um relatório ou uma informação descritiva. Ela terá, primeiramente, relação com a vida do narrador, para, em seguida, tornar-se narrativa, mantendo, dessa forma, a marca do indivíduo particular, da pessoa, assim como o oleiro deixa sua marca no vaso de barro (Benjamin, 1994d, p. 205).

Nesse contexto, Benjamin nos mostra que a narrativa possui grande diferença literária de outras formas de composição, principalmente do romance e das notícias informativas. O filósofo alemão demonstra-nos que a narrativa procede da oralidade, enquanto o romance nem sequer a alimenta, mas coloca o indivíduo num contexto isolado e não lhe transmite nenhum ensinamento, como os contos, as lendas, as sagas, as fábulas e as novelas (Benjamin, 1994d, p. 201). Por esse motivo, a narrativa é entendida, por Benjamin, como um processo também educativo, uma vez que ela é um estilo literário construído de forma coletiva em que a história vem acompanhada de um narrador.

O romance é avesso à sabedoria e corresponde aos anseios e expressões artísticas da ascendente burguesia europeia, sendo até hoje hegemônica como expressão estética da narrativa escrita. Ela é repleta de conotações psychologizantes, do escritor e do leitor, enquanto a narrativa é simples e direta. Tem como preocupação principal a busca do sentido (da vida, da morte, da história), separando o sentido e a vida, o essencial e o temporal, enquanto a narrativa tem como núcleo central a moral da história. Norteador pela tensão (a necessidade de devorar a substância lida), o romance tem um final (materializado no “The End”) característico dos finais de livros e/ou filmes, enquanto na narrativa o desfecho não se encerra num final imediato (Rebuá, 2019, p. 76).

Nessa mesma linha, temos a notícia informativa que realiza uma explicação dos fatos rotineiramente. Seus assuntos são desconexos e descontextualizados da nossa vida. Não há um processo de interpretação, mas uma auto-explicação dos fatos, não exigindo do leitor uma forte atenção ou uma verificação no momento da leitura. Assim, Walter Benjamin observa que:

[...] cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicação. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação (Benjamin, 1994d, p. 203).

Assim sendo, o que chega a nós cotidianamente são informações pré-julgadas, que nos dão a impossibilidade de uma análise mais profunda, abolindo, assim, a necessidade da arte narrativa. Adentramos numa forte crise narrativa no auge da modernidade, devido ao fato de ocorrer uma inundação de informações. Elas reprimem os acontecimentos que não podemos explicar, mas apenas narrar. As narrações possuem margem para o milagre e para o mistério,

pois elas não se esgotam em si mesmas, como as notícias informativas, mas preservam sua força interior que se desdobram ao longo do tempo. Já a informação possui sua força na temporalidade presente, onde leva a uma fragmentação da atenção, devido ao tsunami de informações, impedindo o sujeito de demorar-se na contemplação dos fatos, elemento que é constitutivo do ato de narrar e escutar (Han, 2023, p. 20-27).

A sociedade capitalista contemporânea não dá importância maior a uma história que possui um ensinamento geracional do que a uma notícia baseada em fatos corriqueiros que chegam a nós cotidianamente. As manchetes dos informativos, as grandes questões colocadas pela mídia, tornaram-se mais importantes ao pequeno burguês que os fatos históricos e acontecimentos geracionais. Dessa forma, temos, contemporaneamente, segundo Benjamin, uma hegemonia do romance e da notícia informativa sob a construção narrativa oriunda da experiência.

3 Gesto

Se, nos ensaios *O narrador* (1994e) e *Experiência e Pobreza* (1994c), Benjamin nos apresenta uma sociedade marcada pelo enfraquecimento da arte narrativa, em *Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire*, o filósofo aponta que a criação de Baudelaire, que se formula sobre a experiência de choque, gera um impulso para aquilo que estava em via de extinção. Quando nos encontramos em um momento de choque, no qual as impressões são recebidas, e quanto mais constantes elas ocorrem, e o nosso consciente nos proteger dos seus estímulos, mais facilmente elas corresponderão ao conceito de nossas vivência e menos a levaremos a incorporar nas nossas experiências (Benjamin, 2021, p. 113). Dessa forma, os acontecimentos acabam ficando localizados por nós em um lugar temporal exato, mantendo os seus conteúdos no plano do consciente, colocando-os, assim, como um momento de vivência, eliminando qualquer possibilidade de elevá-los ao nível da experiência. Não transformamos o seu conteúdo em algo que possa ser transmitido como um saber, somente o incorporamos em nossa fala como uma mera informação de um fato vivido.

No ensaio, o autor aponta que se surpreende com a criação de Baudelaire, de forma que o tema sobre o choque torna-se um impulso para essa sociedade em que a arte narrativa estava fadada ao fracasso: “Baudelaire fixou essa descoberta numa imagem crua, a do duelo em que o artista, antes de ser vencido, dá um grito, assustado. Esse duelo é o próprio processo da criação. Baudelaire insere assim a experiência do choque no âmago do seu trabalho artístico” (Benjamin, 2021, p. 114).

A experiência aqui é apontada por Benjamin como um gesto, o de criação, carregado de sentido. Não é meramente algo vivido, mas experienciado, que se transforma em algo carregado de significado; no caso de Baudelaire, transforma-se em poema. Na obra *As flores do mal*, encontramos o poema *O Sol*, onde o autor utiliza como tema o choque como essa experiência de criação.

Ao longo dos subúrbios em que, pelas mansardas,
Persianas fazem véu às luxúrias bastardas,
Quando o sol arroja, imponente, seus punhais.
Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,
Eu me ponho a treinar em minha estranha esgrima,
Farejando por tudo os acasos da rima,
Numa frase a tombar como sobre as calçadas,
Ou topando as imagens há muito sonhadas,
Este pai generoso, a odiar sempre o que enferme,
Pelo campo acorda a rosa como o verme;
Faz as mágoas voar de que as almas são cheias,
Ocupando o pensamento ao encher as colmeias.
Ele é quem dá o alento aos que vêm de muletas,
Dando-lhes um frescor de jóias ou violetas,
Para ordenar depois que amadureça e messe
No coração eterno, o que sempre floresce!
E quando vai à rua, à maneira de um poeta,
Ele sabe aureolar a coisa mais abjeta,
Sozinho e sem rumor, como um rei se introduz
Nos hospitais da mágoa e nas mansões da Luz!
(Baudelaire, 2005, p. 96).

No poema, entendemos como a relação das multidões com as ruas, estando elas nesse local, possuem certa relação simbólica, carregada de certo caos. Tanto Baudelaire como Benjamin nos apontam que, na contemporaneidade, não há como não notar o aglomerado de sujeitos que circulam pelos espaços públicos. Esses indivíduos acabam se relacionando com os outdoors e as propagandas que se fazem presentes nos locais em que transitam. Essas configurações tornam-se parte da experiência artística do homem moderno e contemporâneo (Schuster, 2018, p. 52). O próprio escritor francês entende que não é qualquer sujeito que consegue dar sentido maior às coisas que na rua encontra, é preciso ter uma atitude de poeta, como descreve, para dar ao que encontramos no cotidiano um significado.

Mesmo que o desafio seja, para Baudelaire, dar significado às questões ordinárias da vida, para transformar em conteúdo de nossa memória, não serão todos os elementos que traremos para nós e nos serão importantes. Benjamin destaca que aquilo que vamos recordar e narrar serão alguns poucos dias de nossa vida, mas serão dias de rememoração, dias de experiências, e não somente vivências.

Esses dias significativos são dias de um tempo perfeito e consumado [...]. São dias da rememoração, não marcados por qualquer vivência. Não se associam aos outros; pelo contrário, destacam-se do tempo. Baudelaire fixou no conceito de correspondances aquilo que constituiu o seu conteúdo, colocando-o a par do da ‘beleza moderna’ (Benjamin, 2021, p. 134).

Essa experiência que aparece no poema de Baudelaire, e é reconhecida por Benjamin como uma correspondances, sendo caracterizada como uma “forma de conceito de experiência que contém elementos ocultos” (Benjamin, 2021, p. 135). Seria um próprio testemunho do poeta como homem moderno que vive nas grandes cidades e é abarcado pela arquitetura e seus elementos. No poema de Baudelaire, intitulado Correspondências, encontramos esse testemunho:

A natureza é um templo onde vivos pilares
Podem deixar ouvir vozes confusas: e estas
Fazem o homem passar através de florestas
De símbolos que o vêem com íntimos olhares
Como os ecos ao longe confundem seus rumores
Na mais profunda e tenebrosa unidade,
Tão vasta como a noite e como a claridade,
Harmonizam-se os sons, os perfumes e as cores.
(Baudelaire, 2005, p. 19).

Benjamin identifica que o poeta Baudelaire pretende mostrar que as correspondências podem ser vistas como uma experiência que procura abrigar qualquer crise. Porém, isso só é possível quando se encontra no âmbito do culto. Esse elemento, elevado fora da ideia do culto, corresponde a forma de “belo”, que possui o seu valor igual ao culto, mas na ótica do valor da arte. O belo, em sua existência histórica, se torna o que é no presente pelo que foi em seu passado, pela união daquilo que representou e por aqueles que anteriormente o admiraram. São os dados da rememoração, que não são históricos, mas pré-históricos, ou seja, as correspondências ganham seu valor de culto ou de belo, não pelo valor que possuem de admiração nelas mesmas, mas por aquilo que as gerações passadas as admiraram. É o que dá significado aos dias de festa, como apontou Benjamin, pois é o nosso encontro com o passado. Dessa forma, o passado está ligado à correspondência, pois ela é uma experiência que possui um lugar próprio numa vida anterior (Benjamin, 2021, p. 137).

A experiência aqui abrange o sentido de rememorar, dessa forma, a rememoração assume uma forma de gesto, pois ocorre uma ação de reflexão para recordar, caracterizado como o fato de lembrar de algo que possui sentido. Assim, a correspondência, sendo essa experiência que contém elementos ocultos, mas que possuem relação com o culto e o belo, mostra que o rememorar é um processo de criação, um gesto de reflexão que encontra o sentido

das coisas do passado e cria sentido a elas no presente. Portanto, o gesto possui um elemento criador, ele gera algo motivado pelo conteúdo rememorado e entrega algo novo, sendo ele uma narrativa ou algo que expresse o significado da experiência. No caso de Baudelaire, temos seus poemas, no entanto Benjamin identifica outros casos em que, através do gesto, temos processos de criação, que não se endereça somente aquele que cria, mas ao outro, sendo feito para ser visto e/ou ouvido.

Benjamin entende que existe um certo grau de distanciamento entre o gesto e aquilo que ele trata. Para exemplo disso, o filósofo entende que o papel do ator fornece um bom exemplo, tendo em vista que ele oferece algo ao olhar do outro, além do fato de nunca ser exatamente aquilo que ele está representando. Segundo Benjamin,

[...] a mais alta realização do ator é ‘tornar os gestos citáveis’; ele precisa espaçar os gestos, como o tipógrafo espaça as palavras. ‘A peça épica é uma construção que precisa ser vista racionalmente, e na qual as coisas precisam ser reconhecidas, e, por isso, sua representação deve estar a serviço daquela visão’. A tarefa maior da direção épica é exprimir a relação existente entre a ação representada e a ação que se dá no ato mesmo de representar (Benjamin, 1994b, p. 88).

Para o filósofo de Frankfurt, o teatro épico, muitas vezes se referindo exclusivamente ao teatro de Brecht, tem como maior função dar a possibilidade àquele a quem mostra algo que deva ser mostrado. Existe uma relação extremamente dialética entre o que é representado na cena e a condição de representação. Dessa forma, entende-se que o gesto tem a ver com isso, entre ele próprio e a apresentação que se afirma como representação, excluindo a ideia de pura imitação, que não deixa levar em conta a função que o ator possui, que não fica no nível de uma ilusão mimética. O gesto contribui para que o que foi apresentado não fique somente no nível da memória mas, também, contribui para a criação de um novo gesto, de uma nova ação, de uma nova reflexão, ou seja, faz com que o ouvinte produza seus gestos, ou seja, o transforma de sujeito da história (Rivera, 2014, p. 142).

Benjamin mostra que o teatro épico é gestual, pois busca transmutar o acontecimento em gesto. Essa é a principal característica da proposta brechtiana, visto que a representação da realidade é contemplada e, ao mesmo tempo, possibilita que seja modificável. Isso ocorre no teatro porque o acontecimento é retirado da realidade e é colocado em análise, proporcionando um estranhamento por parte do próprio fato representado. Ou seja, ele representa o fato, porém não é o próprio fato. Essa questão gera um espanto ao público, causando uma intervenção sobre o fato narrado. Essa intervenção é, para Brecht, a atitude que os personagens assumem na peça, sua tarefa, sendo elas determinadas pelo gesto.

Nesse sentido, Benjamin (1994b) destaca sobre a compreensão do gesto no teatro épico de Brecht:

O teatro épico é gestual. Em que sentido ele também é literário, na acepção tradicional do termo, é uma questão aberta. O gesto é seu material, e a aplicação adequada desse material é sua tarefa. Em face das assertivas e declarações fraudulentas dos indivíduos, por um lado, e da ambiguidade e falta de transparência de suas ações, por outro lado, o gesto tem duas vantagens. Em primeiro lugar, ele é relativamente pouco falsificável, e o é tanto menos quanto mais inconspícuo e habitual for esse gesto. Em segundo lugar, em contraste com as ações e iniciativas dos indivíduos, o gesto tem um começo determinável e um fim determinável. Esse caráter fechado, circunscrevendo numa moldura rigorosa cada um dos elementos de uma atitude que não obstante, como um todo, está escrita num fluxo vivo, constitui um dos fenômenos dialéticos mais fundamentais do gesto. Resulta daí uma conclusão importante: quanto mais frequentemente interrompemos o protagonista de uma ação, mais gestos obtemos (Benjamin, 1994b, p. 80).

Para Brecht, o gesto utiliza-se do corpo como matéria-prima, devido aos recursos da voz, da postura física e das feições dos atores. Tudo isso para apresentar a dialética social que rege o relacionamento entre os indivíduos. Assim, o que temos não é uma ilusão da realidade, mas a gestualidade revela uma experiência participativa entre os atores e seu público.

O gesto, marcado pela interrupção narrativa que nos aponta Benjamin, promove o sentido e os contornos sociais na peça. Essas interrupções encontram-se no primeiro plano do teatro épico, residindo nessas paradas uma função formal colocada por Brecht, ou seja, na estrutura de seus teatros; o autor alemão busca fazê-las para que o público perceba em suas canções os estribilhos rudes e dilacerantes. Tudo isso, segundo Benjamin, acontece para marcar uma interrupção perceptível da ação, e não somente realizar uma ilustração ou um estímulo ao público, sendo esse elemento o que transforma o teatro gestual em um teatro épico: “O efeito de retardamento da interrupção e o caráter episódico do emolduramento transformam o teatro gestual num teatro épico” (Benjamin, 1994b, p. 81). Assim, o teatro, por meio do gesto, consegue estruturar os acontecimentos, caracterizado pelos personagens, dando um entendimento do quadro social.

Como dito anteriormente, Brecht considera o gesto não como mera representação gesticular, mas como um gesto portador de significado da vida social. Mesmo que alguns gestos no teatro não representem questões sociais, não podemos negar que há questões que caracterizam as relações entre o indivíduo e a sociedade. O autor ressalta, principalmente, as que representam as relações de classe e que orientam a ação do humano sobre o domínio da natureza, ou seja, as condições de trabalho e de produção, que mostram a realidade social (Souza; Sanseverino, 2022, p. 7-8).

Para Benjamin, mostrar-se ao mundo é semelhante ao ato no teatro e na arte, em que ocorre um gesto de apresentar sua presença. Esse fato se caracteriza como um gesto político, porém ela não se dirige somente a quem se mostra, mas é endereçada também ao outro, a quem é mostrado. Dessa forma, mostrar-se caracteriza-se como um gesto do sujeito histórico. O que se gera é um comportamento gestual, que, em sua forma de ser, carrega um sentido, encontrando nele a dissolução dos acontecimentos.

A partir dessa compreensão sobre o gesto, podemos analisar também os escritos de Benjamin sobre a produção literária de Kafka, em especial seu ensaio *Franz kafka: A propósito do décimo aniversário de sua morte*. Nesse texto, Benjamin busca compreender como muitos dos estudos e contos menores do autor são compreendidos quando “transformados, por assim dizer, em peças representadas no teatro livre de Oklahoma” (Benjamin, 1994d, p.146). O filósofo alemão percebe que as obras de Kafka representam um código de gestos, cujo significado é percebido depois de inúmeras tentativas de representação e de experiências em múltiplos contextos. Dessa forma, o filósofo caracteriza o teatro como sendo o espaço dessas experiências, pois elas possuem natureza cênica, como no exemplo apontado pelo próprio Benjamin:

O espetáculo pode começar e é anunciado por uma campainha. Este som se produz da forma mais natural, no momento em que Wese deixa a casa em que se encontra seu escritório. Mas essa campainha, diz o autor expressamente, “toca alto demais para uma simples campainha de porta, ela ressoa na cidade inteira, até o céu” (Benjamin, 1994d, p. 146)

Esse exemplo do som da campainha, que ultrapassa seus próprios espaços, e chega a representação de algo que ultrapassa ao domínio humano, o céu, mostra que os personagens kafkianos, em seus gestos, não são habituais e extravasam para um mundo mais vasto; ou seja, Kafka não busca adaptar os gestos de seus personagens às situações habituais e a explicá-los. A forma como Benjamin identifica a inadaptabilidade dos personagens de kafka mostra a intenção do literato de deixar sem explicação a maior parte do cotidiano, porém não sem sentido, uma vez que são eles que garantem a capacidade de amplificar e transformar poeticamente o contexto (Rivera, 2014, p. 143).

Essa transformação ocorre pela capacidade de, por meio do gesto, dar sentido às coisas do mundo. O Gesto aqui possui relação com a memória, pois o gesto de reflexão sobre o passado gera uma rememoração, por esse motivo que Benjamin não deixa de lado os escritos de Baudelaire e de Proust, pois nesses autores encontramos uma disseminação da potência do gesto, que contamina os objetos do mundo, alojando neles memórias. Quando Benjamin cita

um pequeno trecho de Baudelaire, do poema Recolhimento, “[...]Vem ver os Anos defuntos curvados - Nas Varandas do céu, em trajes antiquados [...]” (Baudelaire, Apud Benjamin, 2021, p. 137), ele retoma a capacidade de o poeta francês homenagear o tempo que não é mais memorável, mas dá sentido à vida humana. Da mesma forma, encontramos em Proust o desejo de perceber sentido nas coisas, pois, por meio da nossa memória, elas se relacionam conosco. Benjamin, citando uma epígrafe da obra de Proust, mostra como ele percebeu, por meio dos poemas de Baudelaire, a memória que temos das coisas e como elas possuem relações com nosso passado e com nossos desejos:

‘Em Baudelaire, essas reminiscências são ainda numerosas. E vê-se também que aquilo que nele as evoca não é o acaso, e é por isso que, em minha opinião, elas são decisivas. Não há ninguém que, como ele, de forma cuidadosa, seletiva e ao mesmo tempo natural, persiga no cheiro de uma mulher, no odor dos seus cabelos e dos seus seios, as correspondências entrecruzadas que depois lhe evocam o azul do imenso céu abobadado ou um porto cheio de chamas e de mastros’. Essas palavras são uma epígrafe que poderia servir à obra de Proust. Esta tem afinidades com a de Baudelaire, que transformou os dias da rememoração num calendário anual do espírito (Benjamin, 2021, p. 138).

O gesto de reflexão sobre o passado gera uma rememoração, que é apresentado como algo que ultrapassa a mera questão vivida de forma cotidiana, pois seu conteúdo é elevado ao nível do espírito, como apresentou Benjamin na citação acima. O gesto torna-se significativo porque repassa ao outro algum sentido (Souza; Sanseverino, 2022, p. 10). Benjamin identifica essa questão tanto em Baudelaire como em Brecht e Proust, porém é na construção dos personagens de Kafka que esse processo de sentido do gesto ganha maior força, pois, como afirma o filósofo alemão, “Kafka é sempre assim; ele priva os gestos humanos dos seus esteios tradicionais e os transforma em temas de reflexões intermináveis” (Benjamin, 1994d, p. 147).

Dessa forma, podemos entender o gesto por meio da sua potência, em que transforma os elementos do mundo e faz com que eles carreguem lembranças e memórias. Entre a família de narradores, o gesto se aproxima mais fortemente da perspectiva do narrador moderno, pois, por meio do gesto de reflexão sobre o que foi vivido, que produz a rememoração, busca-se dar sentido ao que é vivenciado. Por meio das correspondências, encontramos os espaços, mesmo que ocultos, para dar um propósito àquelas experiências que nos abarcam dentro dos grandes centros urbanos e na dinâmica da vida na modernidade. As experiências do sujeito contemporâneo não são marcadas pelo cotidiano de uma vida artesanal, mas pelas lembranças de alguns momentos, fatos e dias que se tornam importantes frente ao estilo de vida definido cronologicamente. O narrador moderno, inserido dentro do modo de vida moderna, narra aquilo que, pelo gesto de rememoração, produz sentido a ele, sendo o mais importante não o próprio

fato, mas pelo gesto que o representa. Por fim, entende-se que o gesto ganha um elemento estético e político, em que o sujeito acaba se relacionando com os elementos do mundo, por meio de uma disseminação em que o gesto explora o nosso passado de forma íntima, ou seja, através dos nossos desejos, ligados às nossas memórias, que são incorporados por meio dos sentidos.

4 Conselho

Entre os aspectos que compõem a narrativa, a figura do narrador é central na filosofia de Walter Benjamin. O contador de história carrega os elementos que constituem a narração. Um dos pontos fortes é a capacidade de dar conselhos, sendo essa uma marca do narrador, pois nele encontramos elementos imprescindíveis do conteúdo narrado. O filósofo coreano Byung-Chul Han (2023) destaca os principais elementos que constituem a narração e como conselho é algo intrínseco a ela:

O narrador é alguém que, segundo Benjamin, “sabe dar conselhos”. O conselho não promete uma solução para o problema. Ele é muito mais uma sugestão de como continuar uma história. Tanto a pessoa que busca o conselho quanto a que dá pertencem a uma comunidade narrativa. Aqueles que buscam conselhos devem ser capazes de narrar. O conselho é buscado e dado na existência que é vivida na forma de um nexos narrativo. Como sabedoria está incorporada na vida como narração. Se a vida não puder mais ser narrada, a sabedoria também entra em decadência. Ela é substituída pela técnica de solução de problemas. A sabedoria é uma verdade narrada (Han, 2023, p. 32 e 33).

Para tanto, entender a gênese múltipla que constitui o sujeito que narra se torna essencial. Como apontado anteriormente, o conhecimento sedentário e o conhecimento estrangeiro entrecruzam-se por meio da figura do camponês e do marinheiro viajante. Dessa forma, compreende-se o narrador tradicional como a fusão ocorrida entre o saber do homem sedentário e o do homem estrangeiro, tendo um total diferença em suas figuras, exceto na sua capacidade de transmitir a experiência.

A forma de transmissão da experiência pode ser dada como um ensinamento moral, como uma sugestão prática ou como um conselho, o que não ocorre é a falta de transmissão de algo ao ouvinte ou ao leitor, que recebe a experiência transmitida. Dessa forma, a narrativa carrega os elementos vividos por aquele que narra, que servem como base de conhecimento para aquilo que ainda será vivido, pelos leitores ou ouvintes. Benjamin caracteriza essa questão como o elemento prático do que constitui a narrativa: “Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária”

(Benjamin, 1994e, p. 200).

A capacidade que o narrador tradicional possui é a de transmitir a informação útil através da história, seja ela de forma narrada ou escrita, porém sua forma mais elaborada é através do conselho, sendo esse, seu atributo principal. Dessa forma, mesmo que a narrativa esteja presente de forma escrita, a oralidade torna-se ponto principal do contador de história, pois a ação e a performance, integradas ao gesto, na interação com as pessoas, ganha maior notoriedade na arte de narrar uma experiência. Benjamin aponta que a arte narrativa requer que todo o corpo do narrador esteja presente no instante da narração. Mesmo que o ato de contato com ela seja por meio da leitura, o leitor deve sentir a presença da voz viva do narrador, pois é assim que o conteúdo de sabedoria da narrativa, ou seja, o conselho, é transmitido e recebido pela forma tradicional de narrar (Lima; Baptista, 2013, p. 467).

Dar um conselho, por exemplo, faria sentido na medida em que ele resulta de uma experiência, em que ficou retido na vida de alguém e que ainda pode ser transmitido a outra pessoa, pois se insere em um tempo comum e que lhe dá autoridade. O pai que dá um conselho ao filho o faz, provavelmente, porque ao longo de sua vida passou por momentos que não foram efêmeros, que continuaram presentes em sua memória, formando uma base sólida sobre a qual ele próprio se constitui. Por isso é que ela não pode ser uma vivência, entendida como uma simples sensação, efêmera e que pode ser rapidamente esquecida (Patry; Bassani; Vaz, 2014, p. 112).

O conselho dado fica retido como sabedoria a quem lhe foi dado, e com isso ganha a capacidade de ser transmitido. Essa sabedoria fica na vida da pessoa pois não se caracteriza somente como uma mera vivência, mas ganha atributos de uma experiência. A forma de transmissão não é dada somente pela palavra, mas o corpo todo coloca-se como meio de transmissão desse conselho. Dessa forma, contar uma história, como faz o narrador tradicional, é fazer o gesto com o corpo inteiro na busca de alcançar a comunidade de ouvintes. O intelecto serve somente como operação para que seu corpo comunique o conselho, como nos mostra Benjamin:

Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida - de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se 'dar conselhos' parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Em consequência, não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros. Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação). O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria (Benjamin, 1994e, p. 200).

A síntese do narrador tradicional, com sua capacidade de dar conselhos, é o mestre sábio, pois ele pode recorrer à própria vida associando a experiência que teve ao longo de sua existência. Essa capacidade de aconselhar, por meio da narrativa, e a forma como se coloca o narrador, é apresentado por Benjamin como um elemento que está em extinção, algo apontado desde que formulou a ideia da crise narrativa. O homem contemporâneo isolou-se de seus pares, o que lhe fez perder a capacidade de aprender com a vida do outro e de narrar a sua, gerando a incapacidade de dar e receber conselhos, de produzir narrativas que possam estar em nível de continuação, ou seja, abertas a um intercâmbio de experiências (Sanseverino, 2015, p. 167).

Uma das figuras históricas dentro da cultura judaica que podemos caracterizar como sendo um mestre sábio e que marca essa transmissão da sabedoria e intercâmbio de experiências é denominado tzadik, ou os justos. Segundo a tradição da talmudic, Noé foi o primeiro justo, salvando a humanidade da total destruição. Somente ele, após o dilúvio, que conhecia as histórias dos antepassados, sendo o responsável em transmiti-las às futuras gerações. Além de fazerem parte dos narradores tradicionais, muitas vezes, apareciam como sendo personagens de anedotas e de novelas, cumprindo sua função de contadores de histórias, que buscavam aclarar a compreensão sobre algum destino. Os conselhos dados pelos tzadik eram expostos nessas anedotas e novelas, em que apareciam relatos de milagres, feitos e frases dos próprios justos. Porém, o cotidiano também se fazia presente nas narrativas, dando esse ar de sacralidade à vida, misturando o espiritual e o mundano. Dessa forma, essa figura do Judaísmo apresenta-se como modelo de narrador tradicional e mestre sábio, possuindo a sabedoria das histórias antepassadas e unindo com a vida cotidiana daqueles a quem transmitem seus conselhos por meio das histórias (Scholem, 1972, p. 338).

O conselho é entendido como a capacidade de dar continuidade a uma história que passa a ter significado maior que ela mesma, pois possui, em si, a sabedoria que perpassa às pessoas ao longo do tempo, característica que percebemos nos justos do judaísmo. Dessa forma, o conselho possui essa marca do tempo, pois integra a narrativa. Esse elemento da temporalidade é destacado por Benjamin em um ensaio de 1929, em que comenta a obra de Proust, onde afirma que: “um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois” (Benjamin, 1994a, p. 37). Portanto, a narrativa não se torna uma lembrança acabada da experiência, mas, por meio do conselho, se reconstrói conforme vai sendo contada, possuindo uma abertura em sua forma de ser.

Um dos fatores para tornar o conselho um terreno da sabedoria, acumulado de saberes artesanais, que está em ritmo de acabar, devido à pressa e ao imediatismo da vida moderna e

das forças de produção que se desenvolveram nos últimos séculos, é apontado por Benjamin.

A arte de narrar está definhando porque a sabedoria - o lado épico da verdade - está em extinção. Porém esse processo vem de longe. Nada seria mais tolo que ver nele um 'sintoma de decadência' ou uma característica 'moderna'. Na realidade, esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas (Benjamin, 1994e, p. 201).

O que contribui para que a narração entre em crise é o fato de a arte de contar histórias está se tornando cada vez mais difícil de ser um elemento presente na vida do homem moderno. Gagnebin (2012) aponta que Walter Benjamin destaca as condições da modernidade que dificultam essa transmissão. A primeira questão que a autora elenca é que a experiência transmitida por meio do relato deve ser comum tanto para o narrador quanto para o ouvinte, pressupondo, desta forma, um elemento que os une em uma comunidade. Esse elemento é um dos primeiros que foram destruídos pelo capitalismo, pois os grupos humanos, em especial marcados por traços geracionais, ganhou um abismo pelas suas condições de vida, que mudam de forma muito rápida, gerando uma falta de assimilação: “Enquanto no passado o ancião que se aproximava da morte era o depositário privilegiado de uma experiência que transmitia aos mais jovens, hoje ele não passa de um velho cujo discurso é inútil” (Gagnebin, 2012, p. 10).

A segunda questão em Benjamin que é destacada por Gagnebin é novamente relacionada ao caráter comunitário, mas agora em consonância a proximidade que existe entre a palavra e a vida. Gagnebin (2012) aponta que a organização pré-capitalista do trabalho, em sua performance artesanal, possui um ritmo lento e orgânico, totalmente oposto à forma mecânica fragmentada do processo industrial. O movimento do artesão que respeita o tempo da transformação da matéria possui uma relação profunda com a atividade narrativa, pois esta, também, necessita de tempo para ganhar sua forma como matéria narrável, destacando, por certo, a ligação entre a mão e a voz, entre o gesto e a palavra (Gagnebin, 2012, p. 11).

Como terceiro elemento, Gagnebin (2012) aponta que Benjamin destaca o papel da comunidade em que o sujeito vive a experiência, pois é nela que se funda a dimensão prática da narrativa tradicional, ou seja, o conselho. É nesse espaço que o conselho será transmitido, ou seja, que a sabedoria, a sapiência, destacam-se como conteúdo da narrativa. Esse conselho toma, segundo a autora, características de uma sapiência prática, que adquire a forma de uma moralidade, de uma advertência. Questões próprias de um mundo mais lento, distinto da rotina moderna que não sabe o que fazer com essa forma de sabedoria, devido à individualidade de cada sujeito. Para Gagnebin,

Ora, diz, Benjamin, o conselho não consiste em intervir do exterior na vida de outrem, como interpretamos muitas vezes, mas em ‘fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada’. Essa bela definição destaca a inserção do narrador e do ouvinte dentro de um fluxo narrativo comum e vivo, já que a história continua, que está aberta a novas propostas e ao fazer junto. Quando esse fluxo se esgota porque a memória e a tradição comuns já não existem, o indivíduo isolado, desorientado e desaconselhado [...], reencontra então o seu duplo no herói solitário do romance, forma diferente de narração que Benjamin, após a Teoria do romance, de Lukács, analisa como forma característica da sociedade burguesa moderna. O depauperamento da arte de contar parte, portanto, do declínio de uma tradição e de uma memória comuns, que garantiam a existência de uma experiência coletiva, ligada a um trabalho e a um tempo partilhados, em um mesmo universo de prática e de linguagem (Gagnebin, 2012, p. 11).

Dessa forma, a crise da narração se dá pela forte tendência da falta de capacidade de transmitir um conselho. Na modernidade, vemos que as narrativas foram substituídas por novas formas de contar histórias, sendo essas novas tendências descaracterizadas de sapiências, ou seja, sem capacidade de transmitir um conselho. Dessa forma, entendendo as características que o conselho possui, e conseqüentemente a narrativa, percebemos os motivos que Walter Benjamin nos apontou declínio dessa arte narrativa.

Conclusão

Ao analisar as categorias que formam a narrativa, a partir da análise filosófica de Walter Benjamin, percebemos que a vivência é elevada ao nível da experiência, sendo o conteúdo vivido carregado de sentido, que garante o conteúdo a ser narrado. Ao mesmo tempo, a ação de narrar é o que dá sentido ao vivido, criando, assim, as experiências. Dessa forma a narrativa não pode estar dissociada da experiência, levando em consideração que o vivido torna experiência na vida humana a partir do momento que torna-se uma narrativa.

Para que a vivência torne-se uma experiência, no ato narrativo necessita-se da rememoração. O ato de recordar-se é para Benjamin um gesto em que o conteúdo lembrado ganha seu sentido junto a existência, mesmo que ele possua elementos ocultos, que não são compreendidos de forma clara pelo indivíduo. Essa questão é própria da narrativa, pois na sua construção nem tudo é revelado, e deve seguir dessa forma, para não cair no nível do relato, sendo essa atitude caracterizada como a correspondência. O gesto de rememoração contribui para que o conteúdo seja recordado e se crie a narrativa. Essa é uma de suas principais características, pois o gesto, mesmo sendo um ato de recordação, assume como principal característica a ação de criação, ou seja, o gesto de é o criador da narrativa.

A narrativa assume, também, uma característica de transmissão do seu saber. Uma de suas principais formas de transmissão, além do próprio ato de narrar, é o conselho. Benjamin caracteriza o narrador como sendo aquele que sabe dar conselhos, transmitindo uma sabedoria que está no próprio conteúdo da narrativa. Dessa forma, o conselho torna-se uma forma de transmitir o conhecimento e a sabedoria oriunda da experiência, ou seja, é a parte prática e utilitária da narrativa.

Conclui-se que, a partir do pensamento de Walter Benjamin, a narrativa constitui-se como um processo marcado por categorias diversas, mas que se complementam, para constituir o seu conteúdo, sua forma de transmissão, sua rememoração e seu conhecimento e sabedoria prática. Concomitantemente, seria a experiência, a narrativa, o gesto e o conselho. Dessa forma, para Benjamin, o narrador tradicional, ou a verdadeira forma de narrativa, constitui-se marcada por tais categorias, que geram a forma artesanal de contar e transmitir o conhecimento do vivido.

Referências:

ADORNO, Theodor W. **Sobre Walter Benjamin**: Recensiones, artículos, cartas. Tradución Carlos Fortea. Madri/España: Ediciones Catedra S. A., 1995.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. São Paulo: Martin Claret, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte/MG: Autêntica, 2021.

_____. A Imagem de Proust. In: --_____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo/SP: Brasiliense, 1994. p. 36 a 49a.

_____. Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: --_____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo/SP: Brasiliense, 1994. p. 77 a 90b.

_____. Experiência e pobreza. In: --_____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo/SP: Brasiliense, 1994. p. 114 a 119c.

_____. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo/SP: Brasiliense, 1994. p. 137-164d.

_____. O narrador. In: --_____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo/SP: Brasiliense, 1994. p. 197 a 221e.

FRANCO, Franco. **10 lições sobre Walter Benjamin**. Petrópolis: Vozes, 2015.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo/SP: Editora Perspectiva S.A., 1999.

_____. **Lembrar Escrever Esquecer**. São Paulo/SP: Editora 34, 2006.

_____. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8º ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 7-19.

HAN, Byung-Chul. **A crise da narração**. Tradução de Daniel Guilhermino. Petrópolis/RJ: Vozes, 2023.

HARTMANN, Sara. **Walter Benjamin e Paul Ricoeur**: narração e experiência por vir. **Cadernos Benjaminianos**, Minas Gerais, v. 9, n. 1, p. 13 - 23. JUL./DEZ. 2015.

LIMA, João Gabriel; BAPTISTA, Luis Antonio. Itinerário do conceito de experiência na obra de Walter Benjamin. In. **Princípios Revista de Filosofia**, Natal/RN, v. 20, n. 33, 2013. p. 450-484.

OLIVEIRA, Luís Inácio. **Do canto das sereias**: um ensaio à luz da teoria da narração de Walter Benjamin. São Paulo/SP: EDUC, 2008.

PETRY, Franciele B.; BASSANI, Jaison J.; VAZ, Alexandre F. Experiência e vida danificada: Walter Benjamin, Theodor W. Adorno. In. **Cadernos de Pesquisa: Pensamento Educacional**, Curitiba, v. 8, n. 22, 2014. p. 109-130.

REBUÁ, Eduardo. **Insólito Benjamin**. Rio de Janeiro: NAU editora, 2019.

RIVERA, Tania. A memória como gesto - Benjamin, Freud e a trama de polaroides de Marcos Bonisson. **Revista Poiésis**. n. 24, 2014. p. 129-144.

SANSEVERINO, Antônio Marcos V. A emancipação do conto moderno: considerações acerca do narrador de Walter Benjamin. In: Caimi, Cláudia Luiza; Oliveira, Rejane Pivetta de (org). **Sobre alguns temas em Walter Benjamin**. Porto Alegre: UniRitter, 2015. p. 165-187.

SCHUSTER, Gliciane. **A mancha e o gesto**: potências formativas. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Maria, 2018.

SOUZA, Saulo Lopes de; SANSEVERINO, Antonio Marcos V. A vida é uma ópera feita de gestos: uma leitura brechtiana de Capitu. In. **Urdimento**, Florianópolis/SC, v. 2, n. 44, p. 1-34, 2022.

Recebido em: 06/03/2025

Aceito em: 30/04/2026