

III

A NARRATIVA E WALTER BENJAMIN, UM OBJETO DE ESTUDO E UM REFERENCIAL TEÓRICO

III.I

No formalismo, a subjetividade

É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.¹

Identificado o contexto histórico no qual se inscrevem as questões desta tese, é preciso balizar nosso objeto de estudo por conta da polissemia que o atravessa. Na busca de uma teoria para a narrativa na Contemporaneidade, a relação com a obra de Walter Benjamin não é menos complexa que o enfrentamento dos desafios pós-modernos.

Concernente às procedências históricas das teorias sobre discurso que se calcavam exclusivamente na autonomia do suporte e já fundamentada minha pesquisa na busca de uma teoria que se contrapusesse a essa autonomia, me afastava naturalmente de diversas considerações formalistas do início do século. No entanto, meu primeiro contato com a obra de Benjamin apresentou-se mais matizado de sentimentos contraditórios. ‘O narrador’ de Benjamin e sua oposição inicial entre romance e narração oral, em vez de conduzirem-me exclusivamente a uma oposição formal, apontavam-me categorias pertinentes a meu enfoque *pós-moderno*.

Assim, meu primeiro contato com o texto ‘O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov(1936)’, ainda na graduação, já gerou importantes dualidades. Via também, além desse confronto particular, que, da leitura dessa obra por diversos outros autores, emergia uma reivindicação equivocada da oposição formal.

¹ Benjamin, Walter. *Obras Escolhidas, Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1996, p. 198.

Não poderia conceber uma teoria sobre a narração que partisse do pressuposto da oposição entre suportes na pós-modernidade, mas daquele texto emergiam categorias estimulantes para minha pesquisa – como o conceito de experiência pinçado na epígrafe deste capítulo. A organização da crítica modernista em função do suporte dialogava com o formalismo e foi um instrumental revolucionário e necessário no início do século, como uma manifestação embrionária do que passamos a chamar aqui de pós-moderno. Mas a arte pós-moderna e o período pós-industrial – recorte de meus estudos – colocam a insuficiência dessa abordagem teórica. Assim, durante o mestrado, rejeitei qualquer traço de influência formalista e, de início, esquivei-me de ler a complexidade da obra desse autor que me seduzia.

No entanto, já no final daquele curso, depois de concentrar-me em um rigor metodológico quanto à ausência de autonomia tanto do suporte quanto da narrativa, concedi-me o direito de voltar a abrir ‘O narrador’ e, a partir dele, a obra de Walter Benjamin.

Na verdade, o que a leitura mais contextualizada de sua obra possibilitou foi realizar um deslocamento das influências formalistas do início do século para o conteúdo visionariamente ligado à subjetividade, que é hoje, para mim, o valor central de sua produção teórica.

Benjamin começa o item cinco do texto dedicado à narração esclarecendo a oposição que fará entre romance e narrativa oral quanto às possibilidades da concretização da experiência narrativa:

O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa (e da epopéia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro.²

No entanto, três questões são fundamentais para expandir essa oposição e não ver nela um obstáculo teórico em relação aos pressupostos da tese de relativização do suporte em nome de uma teoria mais transversal.

² BENJAMIN, *op. cit.*, p. 201.

A primeira é a obra da qual parte Benjamin para escrever o texto – a obra de Nikolai Leskov, autor do século XIX. Em segundo lugar, o contexto cultural desse texto, produzido em 1936; e, por último, o restante da obra do autor, que expande naturalmente essa discussão.

Por buscar um autor que, no século XIX, decide debruçar-se sobre as lendas folclóricas russas de tradição oral e que remetem a períodos remotos como a Idade Média, Benjamin acaba por fundir-se à tensão nelas presente, trazendo-a para sua teoria.

Nikolai faz um movimento que encontramos em outros autores – Italo Calvino, por exemplo, mediante o resgate do fabulário italiano medieval, busca uma dimensão mais histórica de cultura na segunda metade do século XX. Nikolai, em sua obra, parece também buscar essa redescoberta nas lendas russas. O autor, que no século do romance burguês resolve olhar para a natureza esquecida das narrativas tradicionais, vai estimular Benjamin a uma oposição natural entre as duas formas discursivas.

No entanto, da mesma forma que em ‘Experiência e Pobreza’ Benjamin recoloca o problema da barbárie imposta pela arte moderna como uma necessidade de revolução, essa dualidade traçada em ‘O narrador’ parece também apenas um primeiro esforço teórico de clareza em uma época ofuscada pela hegemonia de um estilo: o romance.

As possibilidades de uma forma já inacessível – a fábula – incitam-no a repensar toda a experiência da narrativa em seu século.

A clareza que lhe concede a obra de Nikolai Leskov – em seu lugar privilegiado de transgressão por meio do resgate – e a relação da burguesia com o romance impresso acabam por se tornar uma oposição útil, que começa no formal do suporte, mas a isso não se resume, tampouco está nessa tensão o objetivo maior da obra – ela se estenderá às categorias que vão ao encontro das prerrogativas subjetivas desta pesquisa.

Não é necessário ir além de ‘O narrador’ para encontrar Benjamin dialogando com essa dimensão e demonstrando que a oposição **romance/narrativa oral** fala de um contexto histórico bastante particular, em que

a falência de uma experiência cultural encontra apenas subsídios na forma do romance e em sua veiculação impressa. Da mesma maneira que ele avalia que a barbárie dos vidros sem marcas parece ser justificada pela corrupção dos veludos oitocentistas – ainda que defendendo um conceito de experiência em ‘Experiência e Pobreza’ –, a crítica à veiculação impressa é, em ‘O narrador’, um embate contra a perda do subjetivo visível nesse suporte. Mas fato é que esse problema atravessa a cultura de forma tão mais extensa, que ainda sem esse meio se poderia manifestar.

No entanto, são esse suporte e esse contexto que se oferecem como alvo à análise quando servem aos interesses de um tipo particular de comunicação que não privilegia o intercâmbio de experiências defendido por Benjamin. E, assim, se aproximam novamente deste estudo que também coloca na Aids, por exemplo, um disparador de visibilidade para questões que não lhe são exclusivas. É ela também um objeto que não prova universalmente uma relação, mas se oferece como campo para reflexões mais amplas.

Mais adiante Benjamin migra da crítica ao romance para outra dimensão de argumentos quando opõe informação e narrativa. Ainda procurando no suporte impresso uma justificativa, o autor profecia que esse século prioriza o conhecimento com pretensões universalizantes (a informação), negligenciando o conhecimento plástico da narrativa, colocando em risco o próprio romance.

Por outro lado, verificamos que com a consolidação da burguesia – da qual a imprensa, no alto capitalismo, é um dos instrumentos mais importantes – destacou-se uma forma de comunicação que, por mais antiga que fossem suas origens, nunca havia influenciado decisivamente a forma épica. Agora ela exerce essa influência. Ela é tão estranha à narrativa como o romance, mas é mais ameaçadora e, de resto, provoca uma crise no próprio romance. Essa nova forma de comunicação é a informação.³

Portanto, a fixação de conteúdo em um suporte alia-se ao desejo de representar de forma universal uma realidade objetiva. Mas essa perspectiva poderá ser subvertida, como discutiremos em outros capítulos. Se o parágrafo

³ *Idem*, p. 202.

acima ainda veicula a informação a seu caráter impresso, mais adiante o autor chega ao âmago da questão sem se deter no suporte:

*Mas a informação aspira a uma verificação imediata. Antes de mais nada ela precisa ser compreensível “em si e para si.”*⁴

E, continuando essa reflexão sobre a verificação, a valorização da prova, ele chega à poesia, que realmente coloca sua obra em um lugar à frente de um formalismo absoluto:

*Cada manhã recebemos notícias de todo mundo. E no entanto, somos pobres de histórias surpreendentes.*⁵

E, assim, podemos destilar dessas colocações iniciais de Benjamin em ‘O narrador’ o prenúncio de uma teoria que pretende enfatizar, muito mais do que apenas uma crítica formalista, um reencontro com o subjetivo na expressão da narrativa – em qualquer veículo:

*Ela (a narrativa) mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim, se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.*⁶

É a tal matéria-prima que Cyril cita. É, enfim, a tal inexorável dimensão subjetiva que ele sentencia aqui. E, por intermédio dessa dimensão subjetiva, ele também reitera o papel do intercâmbio acima da vivência narcísica:

*Mas se dar conselhos parece hoje algo de antiquado é por que as experiências estão deixando de ser comunicáveis.*⁷

Da mesma forma que o vínculo inicial de sua análise em relação ao suporte merece cautela pela contextualização da necessidade de oposição ao hegemônico, a prerrogativa da subjetividade reafirma-se na totalidade da obra e coloca o autor em visionária sintonia com o Pós-Modernismo. O que, por muitas

⁴ *Idem*, p. 203.

⁵ *Idem*, p. 203.

⁶ *Idem*, p. 205.

⁷ *Idem*, p. 200.

vezes, não é claro para seus leitores e acaba gerando interpretações pouco sintonizadas com a magnitude de sua obra. É certamente menos na oposição formal do que na dimensão subjetiva que encontraremos esse autor em diálogo com a Pós-Modernidade.

Mas, se o balizamento desse objeto de estudo parece fadado a conviver com as tensões de sua polissemia, Benjamin anuncia duas categorias que vislumbram uma delimitação mais concernente da narrativa: a dimensão subjetiva de um discurso e o intercâmbio dessa dimensão na forma de experiência entre diferentes indivíduos e em um mesmo indivíduo.

*... não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros.*⁸

O desafio de lidar com a fragmentação incitada pelos movimentos modernistas e por todo o trajeto cultural pós-moderno encontra um referencial útil nesse conceito de subjetividade por meio da experiência. Distante da postura apocalíptica de outros autores, como Adorno e Baudrillard, Benjamin deixa espaço em sua teoria crítica para repensar novas organizações, já que delimita bem o objeto de sua reflexão: **o sujeito por trás da experiência e a experiência por trás do sujeito**. Nesse curto-circuito filosófico Benjamin desenvolve diversas categorias que, em sua plasticidade, permitirão conceber uma crítica à narrativa sem necessariamente se deter em uma oposição tradicionalista. Por isso, a importância da releitura de sua crítica ao romance à luz de toda a sua obra e não apenas da oposição de suportes.

Enquanto Baudrillard vê no pós-moderno a semente do vazio, e Adorno vê nas mídias de massa a impossibilidade do subjetivo, autores como Lyotard e Benjamin vão debruçar-se sobre as mesmas questões com postura mais otimista e, em certa instância, mais pós-moderna.

Lyotard aponta no pós-moderno o desafio de lidar com o incomensurável como uma reorganização de antigas formas de produção de saber, sem necessariamente corresponder à falência do conhecimento.

⁸ *Idem*, p. 200.

Benjamin, por sua vez, apesar de freqüentemente se mostrar impregnado de uma melancolia que o faz falar em falências e ruínas, logo as subverte, ainda que sem euforias, com seu conceito de história e sua poética conflitante. Sua obra parece abrigar na própria forma de seu discurso a semente do novo, a teoria que nos é imprescindível.

Ainda em 'O narrador' ele nos abre a concepção de duas outras categorias para pensar a narrativa: a reminiscência, *A memória é a mais épica de todas as faculdades*.⁹ – e, dentro dela, a distensão temporal que a permite:

*Já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado.*¹⁰

Essa distensão temporal, em íntima relação com a reminiscência, aparece quando o autor coloca:

*Se o sono é o ponto mais alto da distensão física, o tédio é o ponto mais alto da distensão psíquica. O tédio é o pássaro do sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro das folhagens o assusta. Seus ninhos – as atividades intimamente associadas ao tédio – já se extinguiram na cidade e estão em vias de extinção no campo. Com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade de ouvintes.*¹¹

Essas duas categorias de análise somam-se à importância da dimensão subjetiva na leitura do contexto cultural contemporâneo.

Recentemente um diretor brasileiro, Luiz Fernando de Carvalho, respondeu às críticas feitas a seu filme *Lavoura Arcaica*, quanto ao ritmo e às quase três horas de duração, com argumentações que remetem a essa problematização. O diretor defende essa necessidade de sedimentação retirada das atividades humanas, especialmente da narrativa, e chega a falar em *lírica do excesso*, que, além de remeter aos excessos poéticos na ruptura com o naturalismo, toca também essa distensão temporal que permite à memória se pronunciar – mostrando a atualidade da discussão de Benjamin.

⁹ *Idem*, p. 210.

¹⁰ *Idem*, p. 206.

¹¹ *Idem*, p. 204.

É também a distensão do tempo que cria na narrativa um outro tempo. O tempo da narrativa é um tempo criado e reorganizado pelo homem, o que define o vínculo inexorável do conceito de narrativa, nessa visão benjaminiana, com uma matriz temporal.

Alguns estruturalistas conceberam um esquema para a narrativa independente dessa matriz imposta pelo tempo – quadrado semiótico greimasiano – no entanto, a utilização dessa teoria que Benjamin anuncia coloca sempre o tempo como a violência necessária à consolidação da narração.

Esse tempo inscreve-se seja pela distensão necessária do tempo real para sua criação e sedimentação, seja na reelaboração que acontece a partir da reminiscência narrativa. Essa reminiscência reorganiza os fatos em outra matriz temporal, que não a da realidade objetiva, e, além disso, abre portas para a representação da violência de um tempo que aponta o deprecimento das coisas, como veremos adiante.

Embrenhado então pelas páginas de ‘O narrador’, atento à compreensão dessas categorias benjaminianas sobre tempo e memória, chego desavisado ao tópico 10 em que o autor me tomará de surpresa com outra noção menos palatável, menos acessível e, por conta disso, mais contundente, mas diretamente relacionada à representação do tempo e da memória: a morte.

Escondida no seio desse artigo e sorratamente infiltrada em sua obra, a morte revela-se, no estudo da narrativa, o grande limite contemporâneo para a subversão dessa circunstância *temporal*. Um limite biológico para o resgate dessa eternidade dos ovos chocados pelo tédio, da valorização de sua experiência e das experiências dos outros e, por fim, do esforço sutil em direção às reminiscências, às conexões que fujam da imediata satisfação dos sentidos.

E, assim, no lugar mais intenso desse texto, vê-se o vórtice de uma profundidade assustadora, de uma teoria desafiadora pela contundência do que precisa para ser composta.

A morte, escondida por uma trajetória histórica, precipita-se protegida pela melancolia desse autor e reencontramos em sua primeira citação nesse estudo o

que justificará esse recorte metodológico, associando o tempo narrativo definitivamente à representação da morte.

III.II

A morte e a experiência narrativa

Fica firme, Tântalo,¹² já que nem tu nem nenhum outro dos mortos haverá de beber. É impossível. Mas nem todos estão condenados à sede como tu... de uma água que não os aguarda.

Luciano, em *Diálogos dos Mortos*

Nessa gestação da condição pós-moderna são diversos os autores que traçam uma relação entre narrativa e morte. No campo da Sociologia, Psicologia, Filosofia e da História eles se colocarão diante do dilema da representação da morte na Contemporaneidade ocidental, como Mikhail Bakhtin, Philip Ariès, Nobeit Elias, Freud e Edgard Morin. Nesses autores é coincidente o ponto de partida, que fala da substituição de uma visão animista de mundo por uma cultura existencialista, em que a morte perde suas soluções transcendentais e se torna assustadora e inconciliável.

Por tanto, uma visão recorrente, que denuncia a representação da morte como uma crise específica no contexto mais amplo de reorganização social apontado nesta pesquisa: a condição pós-moderna.

E Benjamin consagra em 'O narrador' o vínculo inevitável dessa crise com a experiência narrativa.

Além de ratificar as considerações sobre o distanciamento dessa experiência da cultura do século XX,

No decorrer dos últimos séculos pode-se observar que a idéia da Morte vem perdendo, na consciência coletiva sua onipresença e sua força de evocação. Esse processo se acelera em suas últimas etapas. Durante o século XIX a sociedade burguesa produziu, com as instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse

¹² Rei da Lídia que, em banquete, serve seu próprio filho e é condenado por Zeus à sede eterna: cada vez que chega próximo à água, essa evapora. No reino dos mortos, descrito por Luciano, ninguém beberá, mas apenas nele se preservará a sede.

*sido seu objetivo principal : permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte.*¹³

Benjamin a miscigena a sua teoria sobre narrativa.

*Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo de sua existência vivida – e é dessa substância de que são feitas as histórias - assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim, como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso -, assim, o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos ao seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade.*¹⁴

No entanto, diante do rechaço histórico dessa vivência, a cultura forja subjetividades de onde escapa essa autoridade de lidar com o tempo, com os fatos e com as reminiscências de forma a gerar a experiência. Nesse princípio organizador da vida (a morte) encontra-se, para Benjamin, os pressupostos da subjetividade discursiva não narcísica, do intercâmbio de experiências valorado a partir do outro e de si mesmo.

Além disso, Benjamin vê na experiência coletiva gerada pela narrativa a possibilidade de transgredir esse limite de nossas existências.

*Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens – é a imagem da experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento*¹⁵

Esse limite estranho, que o autor desfiaria de próprio punho concretizando as profecias de sua essência de narrador ao cometer suicídio diante dos desesperos gerados pela guerra, nos é precioso em tempos de polissemias duvidosas e definições obtusas sobre narrar.

Mas como inserir no materialismo secular, no existencialismo hermético e no racionalismo histórico deste Ocidente a chave para o resgate de sua

¹³ Benjamin, *op. cit.*, p. 207.

¹⁴ *Idem*, p. 208.

¹⁵ *Idem*, p. 215.

capacidade de olhar de frente essa morte – o que representaria um caminho para a recuperação de sua dimensão humana fora do antropocentrismo.

A cultura do consumo, a velocidade e a contingência dos meios de comunicação de massa, os movimentos culturais de entretenimento fácil e sensorial e o *frisson* com a tecnologia não parecem abrir brecha na Pós-Modernidade para a representação dessa etapa da vida. Mas não podemos olhar mais para essa cultura pós-moderna como um aglutinado homogêneo dessas questões hegemônicas. A própria relação de poder e dominação implícita nesses aspectos gera naturalmente campos de resistência. Assim, voltamos à obra de Benjamin como oposição às visões monocórdias e apocalípticas dessas estruturas de produção. E este estudo encaixa-se numa ótica benjaminiana por observar justamente esse contrafluxo, esse contrapelo que é tão da cultura como sua direção mais evidente.

Se o dominante é essa rejeição à representação da morte, alguns movimentos indesejáveis irrompem contra essa cultura monoparadigmática, e, no caso deste estudo, a Aids, em particular, tem sido um confronto nesse sentido, desconfortável e doloroso, messiânico e revelador. A luta contra a epidemia denunciou, nas últimas duas décadas, experiências que são férteis para olhar este Ocidente *pós-alguma coisa*. Olhar e procurar nele o sujeito, sua coletividade, a experiência, a memória e, dentro dela, um tempo que esquecemos pela ruptura simbólica com seu limite definidor imposto pela morte.

Assim, ao recortar a morte no vasto conjunto de experiências envolvidas com a experiência narrativa, cria-se a construção de um foco inicial que facilitará a sistematização de um problema tão amplo e de maneira menos estereotipada, por dar voz a uma experiência de resistência.

A morte e sua representação tocando o sujeito e a sociedade como propulsora de uma reelaboração da vida fazem eco com a dimensão benjaminiana de narrar, que aparece novamente no exercício poético do final desse artigo:

Assim, definido, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência

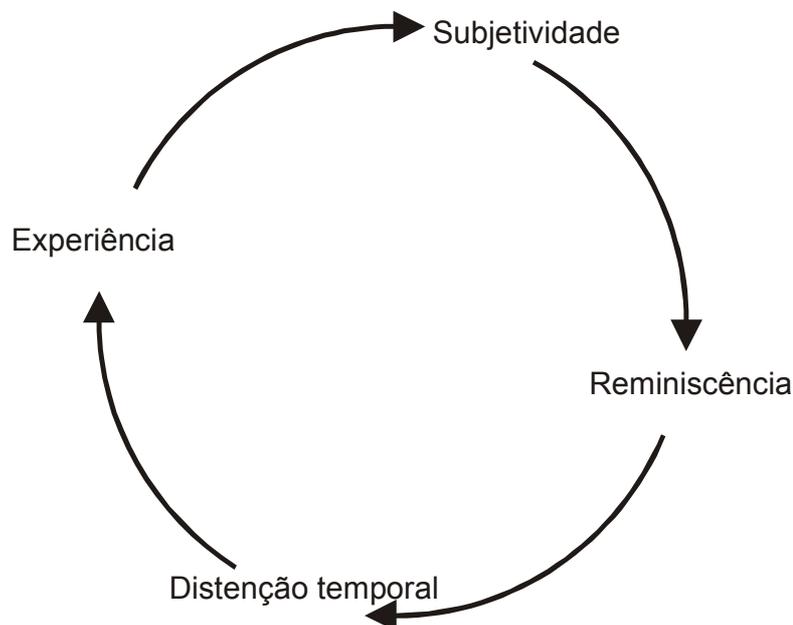
*alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer) seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. Daí a atmosfera incomparável que circunda o narrador, em Leskov como em Hauff, em Poe como em Stenvenson. O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo.*¹⁶

Partindo do referencial teórico da obra de Walter Benjamin, cabe então falar de narrativa como uma forma particular de discurso – e não como a base organizadora de qualquer evento discursivo, como defenderam alguns estruturalistas. E entre as categorias que emergem em ‘O narrador’ e que são úteis ao balizamento dessa forma discursiva, estão, portanto:

- a subjetividade;
- a reminiscência como uma categoria dessa subjetividade que recupera seus atos em outra dimensão – distanciando-a da noção de realidade objetiva;
- a distensão temporal, que permite a organização dessas reminiscências e que gera finalmente a noção de experiência;
- a possibilidade de sedimentação e intercâmbio dessa subjetividade; (experiência).

Adicionando ao curto-circuito entre experiência e subjetividade mencionado no início desse capítulo mais duas categorias de análise:

¹⁶ *Idem*, p. 221.



E da relevância das mesmas é que surge o vínculo com a representação da morte que, mais do que falar de um balizamento, aponta para um campo de estudo que faz emergirem essas categorias vinculadas a uma outra categoria da obra de Benjamin, o deperhecimento.

III.III

O deperhecimento – uma categoria visionariamente pós-moderna

...Maldição do obstipado (e do avarento) que, temendo perder alguma coisa de si, não consegue se separar de nada, acumula dejeções e acaba identificando a si mesmo com a própria dejeção e nela se perde.

Italo Calvino em *O caminho de San Giovanni*

Ao associar a morte com a experiência narrativa, Benjamin aponta para uma categoria importante, o *depercimento*, pertencente a 'Fragmento Teológico

Político',¹⁷ exemplarmente desenvolvido por Jeanne Marie Gagnebin em 'História e Cesura'.

Deperecimento, segundo a autora, tem o papel de elucidar diversos aspectos da construção do conceito de narração em Benjamin.

A produção de reminiscências terá o poder de colocar diante dos olhos do homem uma violência imposta pelo tempo. Uma violência que neste texto evidencia o tempo como um problema de representação desse sujeito contemporâneo em sua elaboração da realidade e como elemento que atravessará inevitavelmente sua relação com a experiência narrativa.

Opor-se a essa violência é a salvação mítica de Zeus que, matando Cronos, se torna imortal. Se na antigüidade havia lugar para gerar deuses a partir desse combate, hoje, porém, poderão faltar tanto deuses quanto histórias para sustentar uma imortalidade qualquer que nos dê consolo. E, no entanto, poderão ao mesmo tempo surgir novos deuses e formas alternativas de construir histórias. Emerge daí o risco expresso na epígrafe de Calvino: o risco da Pós-Modernidade é não gerar novos deuses e novas histórias expressivas de sua época por produzir obstipados e avarentos do tempo, que, apegados ao presente imediato, rejeitam ferozmente a representação do passado ou do futuro pelo fato de serem um e outro indicativos de sua finitude. É como se a reminiscência espelhasse nossa terminalidade quando representa a finitude factual de um evento em sua póstuma representação, então na falta de alternativas animistas de interpretação desse fim, rejeitamos a sua dor inominável.

Mediante essa rejeição privamo-nos de uma certa destruição que se esconde nas entrelinhas desses conceitos (passado e futuro).

Em *La Poubelle Agréée* Ítalo Calvino desenvolve um conto que serve de metáfora para essa categoria benjaminiana. Usando a rotina de jogar fora o lixo como exercício de convivência com a idéia de destruição, o contista descreve uma

¹⁷ 'Fragmento Teológico Político' é uma organização dada pelo autor para dois textos seus publicados separadamente em coletâneas: 'Doutrina das Semelhanças' e 'Experiência e Pobreza', associados a um texto introdutório. Nessa organização há também um apêndice de doutrina das semelhanças ('Sobre a faculdade mimética'), que não consta nas coletâneas brasileiras e que só é encontrado em português em edições de Portugal.

vivência que remete não só à noção de deprecimento, como também à noção de experiência, tão cara a esta tese.

*... que nesse meu gesto diário (jogar fora o lixo) eu confirme a necessidade de me separar de uma parte do que era meu, os despejos ou a crisálida ou o limão espremido do viver, para que reste só a essência, para que amanhã eu possa me identificar por completo (sem resíduos) no que sou e tenho. Apenas nesse jogar fora eu posso me assegurar de que algo de mim ainda não foi jogado fora, e talvez não seja nem venha a ser para jogar fora.*¹⁸

Para dialogar com esse tempo de revelações assustadoras Jeanne Marie Gagnebin destaca que em Benjamin esse aspecto é precioso para o resgate da experiência narrativa.

*...a violência necessária do tempo e da morte em nossa história humana. História que só pode ser verdadeira narração e verdadeiro advir se nossos atos e nossas palavras forem penetrados pela finitude e pelo deprecimento, portanto preciosamente únicos insubstituíveis, atuais, sem o consolo da imortalidade.*¹⁹

Mas ao lado do risco do obstipado que não quer narrar para não enfrentar a violência implícita da perda, Benjamin vê na fragmentação contemporânea não apenas uma impossibilidade de se concretizar a narrativa mas também um manifesto de explicitar outro aspecto seu, a cesura. Assim, a autora avalia:

*Nesse sentido a fragmentação moderna, mesmo 'pós-moderna' não é unicamente a consequência de um processo de desencanto ou de desagregação social. Quer seja com complacência, crueldade ou sobriedade, ela expõe à luz do dia esta força centrífuga inscrita na nossa linguagem e na nossa história.*²⁰

Nesse momento Gagnebin reencontra Lyotard na relativização da fragmentação pós-moderna.

Ou seja, remetendo ao conceito de barbárie, Benjamin vê nas rupturas vanguardistas uma luta necessária contra a representação escravizada por

¹⁸ Calvino, Italo. *O Caminho de San Giovanni*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000, p.85.

¹⁹ Gagnebin, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2000, p.94.

²⁰ Gagnebin, *op.cit.*, p. 95.

autoritarismos historicamente construídos pelas instituições artísticas e de produção do saber. Em oposição ao apego cego ao passado e às tradições como forma de organização dos sistemas produtivos, a arte moderna pretende ser libertária ao enfatizar a necessidade do novo. E assim, historicamente, o grande privilégio do pós-moderno deve ser o título desse artigo de Gagnebin: 'História e Cesura'.

O privilégio da pós-modernidade é encontrar-se em um fluxo de questionamento que relativiza as escolas tradicionalistas que impregnam as academias até o século XIX – **cesura**, mas apenas como forma de reencontrar um passado menos autoritário – **história**.

*Nossa história também nos escapa e nos desenraiza, mas é somente graças a essa fuga que podem cessar a insistente repetência do previsível e a sedução triste do totalitarismo, e que algo outro pode advir.*²¹

O confronto dessas duas possibilidades (ruptura e resgate) reforça a relevância de um estudo teórico que lide com essa tensão. Uma abordagem que nos proteja de cair no purismo obscurantista, que rejeita qualquer análise do novo, ou no *vanguardismo* acrítico, que encara tudo com uma relativização esvaziada. É nessa tensão, denominada por Gagnebin história e cesura, que vemos o surgimento de díades em vez de categorias estanques, e só por meio do movimento implícito em sua dualidade podemos dar conta da Pós-Modernidade.

O mercado tende a laicizar certas circunstâncias desse embate, estimulando por vezes uma visão monocórdia que favorece aos obstipados cegos do papel da ruptura como deperecimento e, em oposição, os acadêmicos apocalípticos – como Baudrillard e Adorno – que correm o risco de reverter o processo para um academicismo totalitário.

Nessa tensão entre fragmentação browniana e purismo reacionário, cabe à narrativa servir de campo para a emergência de soluções humanas, complexas, adequadas e transgressoras ao mesmo tempo.

²¹ *Idem*, p. 95.

Vislumbro, portanto, que Benjamin expõe o profano ao messiânico, a finitude à eternidade e o passado ao futuro, reiterando uma mão dupla reincidente em sua teoria. Para o autor o deperecimento está nessa mão dupla do tempo apresentado pela narrativa: ao mesmo que, pelas reminiscências, ela se volta para o passado, pelo inevitável avançar dessa matriz (tempo), ela o destrói. E no obscuro destruir, inexorável na reconstrução dos rastros, é que se vê no fim a semente do novo. Assim, Benjamin convida a enxergar na centelha do tempo destruição e construção, simultaneamente; um desafio extremamente afim com as questões pós-modernas.

Percebo então que o tempo imprime sua dualidade filosófica à narrativa como a corda de um arco que, retesada, intenciona lançar uma flecha na direção de um alvo. É preciso retesar essa corda, puxando-a para o lado oposto ao alvo, para que a força feita em sua estrutura física se volte contra a flecha, lançando-a finalmente na direção do alvo. A reminiscência, construída a partir de rastros, é essa tensão colocada na corda, que, por mais que se volte para o passado, se reverterá – por leis quase físicas – em outra direção, a do futuro, e nele encontrará seu fim, o alvo. E é apenas no olhar para esse movimento dúbio, sem se deter exclusivamente no alvo, que se encontrará uma verdadeira noção de eternidade.

O alvo é o fim que assusta ao obstipado e ao avarento, o movimento complexo é o que constrói em sua dualidade deuses e histórias.

Nessa atenção ao deperecimento Benjamin descreve que o mundano narrado é *...a eternidade do ocaso, e o ritmo do eterno dissipar do mundano...* em que se pode enxergar uma nova temporalidade *pois messiânica é a natureza por sua eterna e total transitoriedade.*

Assim, o arco e a corda simbolizam aqui um movimento que sedimentarei aos poucos nesta tese, um vetor com dois sentidos que construirá em minhas categorias de análise díades que falem dessa tensão da condição pós-moderna mais do que situações isoladas e redutoras do movimento.

A morte, no entanto, como se revela para a cultura existencialista, traz um enfrentamento difícil dessa dualidade. O alvo assustador impede que se olhe o

movimento, que paradoxalmente seria um consolo. A morte resgatada, nesse sentido, pode explicitar esse paradoxo rechaçado historicamente entre Deuses e avarentos, entre o jogar fora e o preservar, que só parece conciliável no conto de Calvino e que traduz a essência da violência do tempo implícita em tudo que termina e que obriga a enfrentar o deprecimento:

*Se isso é verdade, se jogar fora é a primeira condição indispensável para ser, porque somos o que não se joga fora, o primeiro ato fisiológico e mental é o de separar a parte de mim que tenho de deixar cair num além sem retorno. (...) Até o dia em que mesmo o último suporte de nosso ser e ter, nossa pessoa física se torne, por sua vez, despojo morto a ser depositado também no carro que leva ao incinerador.*²²

Descreve-se então, nesse contexto pós-moderno de crises quanto à produção de conhecimento, a experiência narrativa como instância da linguagem que provoca, nessa cultura, o questionamento da representação de uma realidade objetiva. E para balizar melhor essa dimensão discursiva Benjamin nos indica sua dimensão subjetiva, sua implicação com o intercâmbio, sedimentação, rememoração e sua inevitável matriz temporal. Por conta dessas características, essa experiência de narrar encontra no século de crises existencialistas um obstáculo que se revela no tabu criado em torno da representação da morte. As categorias que a definem apontam obrigatoriamente para um sentido de finitude, embora dual e complexo, mas que simboliza um fim rechaçado culturalmente. Assim, é óbvio que essa instância da discursividade (a narrativa) implicará essa representação tão cara à pós-modernidade.

É dessas categorias apontadas na obra de Lyotard e Benjamin que emerge então a metodologia utilizada nesse estudo e que faz os diversos recortes já apresentados: a morte como representação diretamente relacionada à pulsão humana em narrar; nela, a epidemia particular da Aids; nessa epidemia, as obras produzidas pelos portadores do vírus; e, nelas, a obra *Noites Felinas*. O que gera o próximo capítulo no qual são traçados esses recortes temáticos.

²² Calvino, *op. cit.*, p. 86.