

Tempo e Narrativa: um estudo dos escritos de Walter Benjamin sobre o romance

Iris Selene Conrado

Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, Av. Colombo, 5790, 87020-900, Maringá, Paraná, Brasil. e-mail: iriselene@gmail.com

RESUMO. O objetivo deste trabalho é identificar as relações entre arte e história, bem como entre produção literária e tradição. Elementos como a unicidade, a autenticidade, o narrador e o valor do texto literário serão discutidos a partir da abordagem sócio-histórica de concepção da arte, tendo-se Walter Benjamin como base para a reflexão sobre a trajetória da narrativa, desde a tradição oral ao gênero romanesco.

Palavras-chave: narrativa, romance, literatura e história, Walter Benjamin.

ABSTRACT. Time and narrative: a study of Benjamin's works about the novel.

The aim of this paper is to identify the relation between art and history, and between literature and tradition. Some elements such as the unique character of literature, the authenticity, the narrator and how art is evaluated will be discussed, considering the social historical approach. For this purpose, we chose Walter Benjamin to give support to the study about the narrative from oral tradition to the novel.

Key words: narrative, novel, literature and history, Walter Benjamin.

Introdução

A obra literária, para Walter Benjamin, filósofo alemão do final do século XIX, possui vínculos com a história, e essa ligação define-se na idéia de que a obra de arte, criada no passado, funciona como mensageira deste passado para o presente, explica Kothe (1976). O presente, por sua vez, por ter seus valores manipulados pela ideologia dominante, poderia ou não valorizar a obra; assim, o passado poderia ser recuperado e reconstruído no presente, inclusive por meio da arte: “O passado não é algo estático, fixo e imutável. Antes, o presente reconstrói de um modo novo o seu próprio passado, cujo testemunho lhe é basilar” (Kothe, 1976, p. 99).

Esta reflexão do valor da obra de arte, bem como de seu caráter histórico, isto é, da maneira como se relaciona com o tempo, já foi e, no início do século XXI, ainda é tema para estudos sobre o texto literário, como demonstra Perrone-Moisés (1998). A autora apresenta como escritores e críticos – Eliot, Pound, Borges, Paz, Butor, Calvino, Sollers e Campos – concebem a relação entre literatura, história e valor, enfocando a idéia de tradição e de tempo, e provando como há controvérsias e poucas conclusões sobre tal tema.

Este trabalho, dessa forma, tem o objetivo de trazer as considerações do intelectual e filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940) acerca do

romance, enfatizando-se sobretudo o seu desenvolvimento histórico-temporal, relacionado à narrativa e à configuração do narrador – criador. Além disso, busca-se uma reflexão sobre os conceitos estudados por Benjamin e a percepção de como o tempo vincula tais conceitos a um estudo objetivo e histórico da narrativa até sua concretização no gênero romanesco.

Estudo de Benjamin sobre o romance

Benjamin (1994, p. 168) afirma que toda obra de arte, na sua origem, tem uma autenticidade, pois ela representa elementos de uma tradição original, “desde sua duração material até o seu testemunho histórico”. Isso significa que ela possui uma essência, uma unicidade que está presente em sua configuração enquanto arte, e que traz vestígios de sua produção, de sua origem. A originalidade e a autenticidade são elementos que se estabelecem na produção primeira e única de um objeto artístico, traduzindo valor e reconhecimento deste.

Ao fazer uma análise das mudanças relativas à produção artística por um viés histórico, Walter Benjamin verifica que, apesar da obra de arte ter sido sempre reproduzível por seus próprios autores, para divulgação, pelos discípulos destes, para aprendizado e por outros, para a obtenção de lucros, a sua reprodução técnica representa, historicamente,

diversas mudanças na concepção da própria arte e no contexto de sua produção. A seguir, salienta-se os critérios do filósofo alemão para a conceituação da arte e dos efeitos da reprodução técnica desta.

Primeiramente, o crítico observa que a reprodução técnica da arte, por mais perfeita que seja, não é capaz de conter e nem de reproduzir a história dessa arte: a história da obra remete não apenas aos vestígios físicos de sua produção primeira, marcados pelo decorrer do tempo, mas também à tradição, à origem do momento no qual ela foi criada. Essa tradição, essa marca original da obra primeira caracteriza a autenticidade da obra, identificando-a, como tal, ao longo do tempo, como esclarece Benjamin (1994, p. 167): “Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra”.

Para Benjamin (1994, p. 168), a autenticidade é a autoridade, o “peso tradicional” de um objeto artístico, e ela depende da materialidade: “A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico”. A reprodução provoca o distanciamento entre obra e ser humano, desaparecendo, assim, o testemunho, a experiência, a autoridade e a aura dela: o objeto reproduzido viola seu aspecto tradicional, a sua origem. Conforme o filósofo, “uma experiência cotidiana nos impõe a exigência dessa distância e desse ângulo de observação. É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção”.

A tradição e a autenticidade de um objeto artístico, que lhe conferem autoridade e originalidade, perdem-se com a reprodutibilidade técnica: “Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial”, explica (Benjamin, 1994, p. 168). Por um lado, a reprodução técnica permite a divulgação da arte, e sua modificação, podendo ser recriada em novos ambientes, ser atualizada a diferentes situações; por outro lado, a arte perde a sua essência, o seu aspecto tradicional, sua tradição, o tempo presente de sua produção, sua unicidade, como descreve Benjamin:

O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo *aquele* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica. Mas, enquanto o autêntico preserva a sua autoridade com relação à reprodução manual, em geral considerada uma falsificação, o mesmo não

ocorre no que diz respeito à reprodução técnica (Benjamin, 1994, p. 167-168).

Isso porque a maneira como a percepção do indivíduo se estabelece e o meio no qual ela ocorre são estruturas que também sofrem transformações no tempo, tanto naturalmente quanto historicamente.

O crítico também discute o declínio da aura do objeto artístico quanto à mudança histórico-temporal da percepção humana em relação ao mundo, somada às alterações das formas de existência dos indivíduos sociais. Ele afirma que a maneira como a percepção humana se estabelece, concernente a um fato ou objeto, por exemplo, e ainda, o meio no qual esta percepção ocorre, estão condicionados às transformações naturais e históricas. Desse modo, sugere que a massificação social do final do século XIX e do início do século XX provoca a perda do caráter aurético da arte. Definindo a aura como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto o que esteja”, Benjamin (1994, p. 170) explica como a obra de arte da tradição caracteriza-se por sua unicidade, e esta define a sua aura; esta aura vincula-se a uma função ritualística da arte: “Em outras palavras: o valor único da obra de arte ‘autêntica’ tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja” (Benjamin, 1994, p. 171). A partir da reprodutibilidade técnica, uma vez que não há preocupações do artista com a autenticidade, a função social da arte se altera: ela deixa seu caráter de ritual, e se funda em uma função política. Ela serve a propósitos da sua divulgação para as massas sociais, como exemplifica o crítico alemão com a arte cinematográfica.

Com o desenvolvimento da sociedade, houve melhorias tecnológicas e a necessidade, difundida no discurso generalizado, de superar a unicidade da arte, a fim de que todos pudessem alcançá-la; ocorreu, assim, uma busca por uma proximidade do objeto aos movimentos de massa, como salienta Benjamin (1994, p. 170): “Orientar a realidade em função das massas e as massas em função da realidade é um processo de imenso alcance, tanto para o pensamento como para a intuição”. Com isso, a diferença entre o objeto original e a reprodução aumenta. A reprodução de um objeto artístico tem caráter transitório, pode se adaptar às situações do momento em que é apresentada, e é marcada pela repetibilidade, vincula-se às massas sociais; a arte primeira, original, todavia, possui aura, autenticidade, unidade e durabilidade. Nas palavras de Benjamin (1994, p. 170), “Cada dia fica mais

nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelas revistas ilustradas e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a repetibilidade”.

Benjamin (1994, p. 171) explica também porque considera a obra original aquela que é caracterizada pela unicidade e, assim, pelo seu fundamento aurético: “o valor único da obra de arte ‘autêntica’ tem sempre um fundamento teológico, por mais remoto que seja”. O valor da obra enquanto única é ligado, desta forma, à sua inserção na tradição: dependendo do contexto em que é visto, o objeto artístico é envolto pelo seu culto, como, por exemplo, a estátua de Vênus na Antiguidade Clássica, ou ainda, pela sua negação, como o que ocorreu com tal objeto no Cristianismo da Idade Média. O que se ressalta é que, apesar dos dois diferentes modos de se perceber a arte, como no exemplo mostrado, o que lhe é considerada, o que lhe traz valor e reconhecimento é a sua unicidade, a sua aura.

Além do que foi exposto, vale salientar que o filósofo alemão considera que, na história da arte, dois aspectos representam diferenças temporais e culturais na concepção da arte: o valor de culto e o valor de exposição. O primeiro, caracterizado desde a arte primitiva e anterior à reprodução técnica, exemplificado pelas obras produzidas na Idade Média, conferia à produção artística um caráter mágico, secreto, com uma função ritualística e prática. O valor de exposição, em contrapartida, desenvolve-se com a reprodutibilidade técnica das obras artísticas, traduzindo novas funções destas para a sociedade, como a função artística, exemplifica o crítico, ou ainda, como uma certa função didática da arte, na forma de aprendizado sobre a natureza do ser humano e da sociedade moderna, por exemplo. Além disso, as técnicas de reprodução viabilizam a montagem da arte, o planejamento, a correção, a refação do objeto, como a produção cinematográfica, modificando assim a própria concepção da arte, bem como a visão desta pelo público: “a reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação da massa com a arte” (Benjamin, 1994, p. 187), complementa. Assim, com a passagem do tempo, a função da arte se modifica: ela deixa de ser ritualística, de servir aos propósitos de culto ou de negação a ela, para ser política.

Na obra em que analisa Charles Baudelaire, Benjamin (1989) apresenta também essa visão da mudança da valorização, e mesmo da caracterização do escritor, no século XX, exemplificando-o como um *flâneur* social, e discutindo a própria alteração na

idéia de origem do texto artístico, bem como da função desta e do criador.

O estudioso alemão explica que, no início do século XIX, os jornais eram distribuídos apenas para os assinantes, por um preço elevado: “Quem não pudesse pagar a elevada quantia [...] ficava na dependência dos cafés, onde, muitas vezes, grupos de várias pessoas rodeavam um exemplar” (Benjamin, 1989, p. 23). Dessa forma, os leitores eram aqueles freqüentadores dos cafés, local onde também se discutia sobre as obras publicadas (em folhetins) e seu autores. Benjamin (1989) conclui, assim, que havia um vínculo entre leitura de folhetins e opinião do público. Por isso, o jornal passou a reduzir a taxa de assinatura, aumentando o número de anunciantes e, para garantir a leitura dos anúncios pelos leitores, valorizou a publicação do romance-folhetim. Conseqüentemente, o escritor começou a ser reconhecido na sociedade, por meio dos cafés, podendo então, configurar a sua imagem ante ao público. Muitas vezes, escritores apoiavam certas tendências políticas para, com isso, receber apoio financeiro, conquistar fama e prestígio social. Observa, desse modo, que Baudelaire, de fato, conhecia o papel do literato em sua sociedade: “como *flâneur* ele [o poeta] se dirige à feira; pensa que é para olhar, mas, na verdade, já é para procura r um comprador” (Benjamin, 1989, p. 30).

Ele ainda discute a posição do escritor *flâneur* na sociedade: este era um caminhante, um observador do mundo em uma perspectiva panorâmica. Configurando-se em um gênero literário, os livros produzidos por um *flâneur* descreviam e imitavam, em estilo anedótico, “o primeiro plano plástico e, com seu fundo informativo, o segundo plano largo e extenso dos panoramas” (Benjamin, 1989, p. 33). O chamado “gênero fisiológico”, logo, constituía-se por escritos descritivos de tipos humanos da sociedade, de animais, de cidades e dos povos: “A calma dessas descrições combina com o jeito do *flâneur*, a fazer botânica no asfalto” (Benjamin, 1989, p. 34), uma vez que as ruas eram estreitas, e os passeios não eram comuns, já que Paris estava sendo reorganizada, reformada; logo, a inspiração dos fisiologistas vinha sobretudo das galerias. O próprio Baudelaire, citando Guys, afirma que as galerias são como remédios contra o tédio: “Quem é capaz [...] de se entediar em meio à multidão humana é um imbecil. Um imbecil, repito, e desprezível” (Benjamin, 1989, p. 35). Para o *flâneur*, as ruas lhe eram agradáveis, visto que, nelas, observava-se a vida humana em movimento.

Após o seu desenvolvimento em 1840, esse gênero sofreu uma transformação: passou a

configurar em um jogo de pressuposição dos tipos humanos do cotidiano das cidades; os escritores tentavam adivinhar a personalidade dos transeuntes, as particularidades e a generalização dos povos e dos cidadãos.

As fisiologias desapareceram rapidamente, e outra classificação para o *flâneur* surgiu: a do papel de ‘detetive’, que não se importa mais com os tipos, “ocupa-se, antes, com as funções próprias da massa na cidade grande” (Benjamin, 1989, p. 38). Assim, qualquer visão crítica negativa em relação ao *flâneur* – por exemplo, a ociosidade, o desleixo, a aparente indolência, a observação – é justificada pela sua sagacidade e pelo seu heroísmo no papel do detetive. De fato, o início dos romances policiais se efetiva nesse período, quando Baudelaire traduz os romances de Poe. Para Benjamin (1989), Baudelaire valorizava o romance policial por este manter um conteúdo sociocultural vinculado à massa popular, sem individualizações.

Assim, com a passagem do tempo, isto é, com as transformações dos valores e da própria estrutura social, a escrita também se configura como objeto de consumo, e o escritor, como aquele que vende o seu produto, a sua criação.

Ainda discutindo sobre as influências sócio-históricas na trajetória da obra de arte, Benjamin (1994, p. 198) tece considerações sobre o romance, atentando-se ao estudo da narrativa. Retomando a origem desta, dos seus primórdios, verifica que ela está intimamente vinculada à experiência: narrar é “a faculdade de intercambiar experiências. [...] A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores”. Gagnebin (1994a, p. 66) explica que essa experiência “se inscreve numa temporalidade comum a várias gerações. Ela supõe, portanto, uma tradição compartilhada e retomada na continuidade de uma palavra transmitida de pai para filho”. Assim, Benjamin (1994, p. 199) considera que os narradores orais podem ser divididos em dois grupos principais, “tipos fundamentais”, a saber, o viajante que muito tem a contar e o ser conhecedor das histórias e tradições de seu povo, de seu país; ilustra estes tipos no “marinheiro comerciante” e no “camponês sedentário”, ressaltando que, de fato, os narradores se interpenetravam, isto é, havia narrativas que contavam com mestres sedentários detentores de sabedorias tradicionais e com seus aprendizes ambulantes: “A extensão real do reino narrativo, em todo o seu alcance histórico, só pode ser compreendida se levarmos em conta a interpenetração desses dois tipos arcaicos”.

Observam-se, dessa forma, duas colocações: em

primeiro lugar, que havia uma distância espacial e/ou temporal ou, como explica Kothe (1976, p. 39), “algo próximo no tempo [que] pode ser apresentado como ocorrendo em lugares distantes, assim como algo distante no tempo [que] pode ser apresentado como próximo no espaço”, isto é, deslocamentos, que configuram caráter aurético – “aparição única de algo distante”. Em segundo lugar, nota-se que a narração estava sempre vinculada a duas características, que lhe eram essenciais: ao “caráter oral” e à “experiência de vida”. Desse modo, afirma Benjamin (1994, p. 200) que a verdadeira narrativa tem também um caráter utilitário: nela, o narrador expressa um ponto de vista, “seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa forma de vida”, isto é, aconselha. Todavia, o crítico defende que, um conselho, para ser expresso e válido, precisa estar relacionado a uma experiência: ele acredita que as experiências, que baseiam os conselhos, no século XX, com o advento das guerras, estavam se extinguindo e, da mesma forma, a arte de narrar: com o passar do tempo, não há mais experiências, ou sabedorias, a serem narradas.

Para o estudioso alemão, a narrativa da tradição se perde com o advento do romance no período que considera moderno, sendo marcada pela invenção da imprensa e das técnicas de reprodução. Para caracterizar a narrativa da tradição e pensar em sua distinção da narrativa que Benjamin considera moderna, ou seja, o romance, Gagnebin (1994b) aponta os três pressupostos da realização da *erfahrung*, da experiência coletiva, que fundamenta a narrativa tradicional: o caráter não-individual da experiência a ser relatada, isto é, comum ao narrador e ao ouvinte; a proximidade da narração da experiência com o trabalho artesanal; o aspecto prático da narrativa. A sociedade capitalista, com o desenvolvimento da técnica, do progresso e da velocidade, permite outra forma de narratividade. Por outro lado, a narrativa tradicional poderia ser comparada à atividade do artesão, pois se caracteriza por seu ritmo lento e por traduzir “uma sedimentação progressiva das diversas experiências e uma palavra unificadora” (Gagnebin, 1994b, p. 11); do mesmo modo, ela tem suas praticidade devido ao fato de se aproximar do conselho, da transmissão do saber, de uma experiência. A narrativa moderna, ao contrário, traz indivíduos isolados, sem orientação e angustiados, reflexo do ser humano do século XX; conclui-se, conforme Gagnebin (1994b, p. 11), que “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 um tempo partilhados, em um mesmo universo de prática e de linguagem”.

Benjamin (1994, p. 201) insiste que a natureza do romance é diferente de “todas as outras formas de prosa”: ela “nem procede da tradição oral nem a alimenta”; distingue-se, em essência, da narrativa da tradição porque não se vincula à experiência, mas se baseia na segregação, no isolamento, e na experiência particular, não havendo a possibilidade de receber ou desenvolver conselhos. Nas palavras do crítico:

O romancista se separou do povo e do que ele faz. A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém. Escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo (Benjamin, 1994, p. 54).

Ao estudar o desenvolvimento do romance pelos tempos, afirma o crítico alemão que este foi um processo lento e gradativo, a partir da forma épica, até eclodir, no contexto socioeconômico e político da burguesia, em sua configuração: “O romance, cujos primórdios remontam à Antiguidade, precisou de centenas de anos para encontrar, na burguesia ascendente, os elementos favoráveis a seu florescimento” (Benjamin, 1994, p. 202). Antes do romance, a épica era a forma literária influente, que inclusive direcionou a própria formação do romance, e tinha como essência a experiência e a vivência do narrador. A informação, destacando-se na sociedade burguesa consolidada, com o gênero romanesco, ocupa o centro das influências da narrativa: “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” (Benjamin, 1994, p. 202).

Benjamin (1994, p. 202-203) compara a informação ao saber da narrativa da tradição, afirmando que “o saber, que vinha de longe [...], dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência”. Explica que a informação “aspira a uma verificação imediata”, isto é, vincula-se a um fato próximo que tem explicação no momento em que é apresentado; conclui que “quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação”. Na narrativa, ao contrário, “o extraordinário e o miraculoso são narrados com maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor”, ressalta o estudioso, observando, assim, que o declínio da narrativa da

tradição também ocorre pelo uso e pela difusão da informação.

O filósofo alemão exemplifica o seu conceito de narrativa e o contraste desta com a informação, ao citar um dos relatos de Heródoto, afirmando a pluralidade e a atemporalidade da narrativa: “Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver” (Benjamin, 1994, p. 204). Demonstra como a informação está presa ao momento em que se revela e precisa se explicar, esgotar-se em si mesma: “Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele” ressalta, uma vez que se vincula diretamente ao fato que informa.

Para Benjamin (1994, p. 204), a narrativa da tradição caracteriza-se de forma distinta: seu aspecto conciso permite sua fácil memorização e, além disso, a distância da análise psicológica, aproximando-a da experiência do ouvinte e instigando este último a recontá-la:

Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia.

Desse modo, demonstra o seu ponto de vista, no qual afirma que a narrativa, por estar vinculada à tradição e à experiência do seu criador, pode ser comparada ao ofício manual, como um trabalho de um artesão, como “uma forma artesanal de comunicação”. Em suas palavras, apresenta a idéia da narrativa trabalhada, transmitida pelo narrador que o faz de modo semelhante ao trabalho manual:

Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. [...] Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual (Benjamin, 1994, p. 205).

A marca do narrador firma-se no modo como este traduz a sua experiência, a tradição e os seus conselhos em sua narrativa, de forma única e peculiar: “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” (Benjamin, 1994, p. 205).

Ao estudar a relação da narrativa com o tempo, e sua formatação no desenvolvimento do romance, o filósofo aponta para a reflexão sobre a importância de se manter o que se narra, isto é, ele faz um estudo sobre a

memória da narrativa. Afirmando que a narrativa se funda na idéia de *memória*, pois se preocupa com a conservação da tradição, com a sugestão e com o relato da experiência, Benjamin explica que a *reminiscência* – representada pela deusa Mnemosyne – era a musa da narrativa épica, o que permitia também o encadeamento da tradição, transmitida de geração em geração. O romance, que não traz um caráter único, pois tem base em ‘fatos difusos’, ou seja, e m transmitir várias informações, sem vínculo com a tradição, tem como musa a *rememoração*.

Citando Lukács, em *Teoria do romance*, Benjamin (1994) explica a idéia de rememoração no romance: o romancista recebe, como herança da epopéia, a reminiscência; todavia, sente uma profunda melancolia por não poder usufruí-la na sua narração, uma vez que não consegue se desvincular da idéia de tempo, isto é, do seu tempo e, com isso, não há perspectiva de transmissão de valores da tradição, nem de pluralidade de leituras ou de atemporalidade. Para Lukács (*apud* Benjamin, 1994, p. 212), o ‘tempo’ estabelece-se como um dos princípios que constituem o romance: este “só pode ser constitutivo quando cessa a ligação com a pátria transcendental [...] Somente o romance separa o sentido e a vida e, portanto, o essencial e o temporal; podemos quase dizer que toda a ação interna do romance não é senão a luta contra o poder do tempo”. Dessa forma, o filósofo alemão estabelece a diferença entre narrativa e romance, demonstrando que aquela está aberto às interpretações, às diferentes perspectivas e releituras, ao interesse e à conservação, ao recontar, enquanto o romance está fadado à sua materialidade, isto é, à sua produção e reprodução, processo no qual o leitor pode, ao final da leitura, “refletir sobre o sentido de uma vida” (Benjamin, 1994, p. 213).

Pode-se, dessa forma, verificar as concepções de Benjamin quanto o desenvolvimento da narrativa, desde a sua origem de narrativa oral, até o romance, observando quais foram os critérios para definir tais narrativas, vinculando-as à configuração do narrador e, além disso, relacionar essas definições com a passagem do tempo. Exemplificam-se, de maneira sucinta e geral, as concepções referidas na Tabela 1, para melhor visualização:

Tabela 1. Comparativo da narrativa oral ao romance

Narração oral	Épica	Romance
Plural: múltiplas interpretações	Plural: múltiplas interpretações	Unilateral: interpretação presa ao momento
Atemporal	Atemporal	Marcada e valorizada temporalmente
Tradição oral; aura; autenticidade	Tradição oral; aura; autenticidade	Sem tradição; sem aura; sem autenticidade
Vínculo com a experiência do autor da narrativa	Vínculo com a vivência do narrador	Vínculo com a informação
Trabalho manual: uso da memória	Uso da reminiscência	Reprodução técnica: uso da rememoração

Considerações finais

No estudo da evolução histórico-temporal da narrativa, sobretudo do romance, relacionado ao desenvolvimento do narrador e da concepção de arte através dos tempos, como nas teorizações de Benjamin (1994), observa-se que a idéia de valorização de um objeto artístico é bastante relativa, dependente do momento no qual este é lido e reconhecido. Como explica Perrone-Moisés (1998, p. 21), deve-se, para se julgar uma obra, verificar quais os “valores que devem presidir à crítica”: dependendo do conceito de literatura, há um conceito de história literária e, assim, há um modo de valorização do texto literário – não há critérios fixos para a crítica.

A reflexão crítica de Benjamin acerca do romance, por ser histórica, remete a um viés em que se pode observar o processo temporal na qual a narrativa se desenvolve, percebendo-se de que maneira o filósofo alemão considera a perda da aura do texto narrativo, devido às mudanças socioculturais. Todavia, sabe-se que as reflexões do autor demonstram uma preocupação com a perda da tradição, da autenticidade da obra no tempo – e esses valores também são discutidos por outros autores, como Eliot (1989), que explica que o termo “tradição” é normalmente utilizado de modo pejorativo, pois as pessoas em geral, para ele, têm a tendência de criticar, de tecer comentários sobre o objeto artístico com o qual teve contato e, de fato, acabam por buscar o elemento peculiar, singular, diferente, o aspecto que faz com que a obra se destaque e se diferencie de todas as outras. Eliot (1989, p. 38-39) contrapõe-se a esta idéia, explicando que, muitas vezes, o caráter individual da obra está justamente no fato de ela recuperar aspectos dos seus antecessores, de maneira a imortalizá-los: o artista com talento é aquele que sabe usar da tradição em seus textos: “a tradição [...] envolve um sentido histórico [...] e o sentido histórico implica a percepção, não apenas na caducidade do passado, mas de sua presença”. Isso significa que ele entende a história em um processo de simultaneidade.

Além disso, diz que uma obra nunca é lida de forma significativa, isoladamente, mas sempre é analisada e comparada às outras obras; dessa forma, existe uma ordem de valores, completa e ideal, até que uma nova obra de arte surja e reorganize essa ordem, fazendo parte dela. Conclui, por conseguinte, que o passado (tradição) é modificado pela perspectiva do presente; e o presente também se transforma pela influência do passado. Observa-se que o crítico, assim como os teóricos da crítica sociológica, considera o contexto sociocultural e

histórico na valorização da arte.

Ele ainda desenvolve reflexões acerca da relação entre o poeta e o passado, ao afirmar que a arte não se aperfeiçoa, ela não evolui: o que muda é a mentalidade do indivíduo (poeta, leitor, crítico), que é histórica. Assim, ele declara que “a diferença entre o presente e o passado é que o presente consciente constitui de certo modo uma consciência do passado, num sentido e numa extensão que a consciência que o passado tem de si mesmo não pode revelar” (Eliot, 1989, p. 41). O poeta deve, então, “desenvolver ou buscar a consciência do passado [...] [e] continuar a desenvolvê-la ao longo de toda a sua carreira” (Eliot, 1989, p. 42). O talento do artista é saber articular a consciência do passado no presente, despersonalizando aspectos de sua obra, ‘universalizando-a’, a fim de aumentar as possibilidades de criação, segundo o teórico. Além disso, o poeta com talento utiliza-se de emoções e de sentimentos para criar efeitos próprios do processo artístico; ele sabe combinar, unir vários tipos de imagens, estruturas, para fazer suscitar emoções.

Isso significa, portanto, que há outras maneiras de se conceber o texto literário e seu vínculo com o aspecto temporal, e a valorização deste vai depender da maneira como o crítico percebe o objeto artístico em sua evolução, bem como em seu contexto de produção.

Outro ponto de vista sobre tradição, história e valor da obra é exposto por Borges (2000), que afirma não haver, de fato, uma divisão ou distância real e temporal entre os textos: tudo é atual, tudo interessa, e todos os textos podem ter sua beleza, indiferente de seu vínculo histórico. Ou seja: tecendo considerações sobre a beleza e o prazer que o poema traduz, conclui que a beleza não está no poeta, e sim, no próprio poema, ressaltando que a poesia não pode ser definida e que, na verdade, não há necessidade de defini-la. Apesar de referir-se ao texto poético, Borges (2000) na verdade é inovador e bastante diferenciado por negar o tempo, explica Perrone-Moisés (1998, p. 33): afirma que não há uma evolução temporal, porque o tempo não existe para o desenvolvimento da literatura, uma vez que o novo cria o passado; o presente, a obra posterior permite a existência da obra anterior: “entretanto, chamar esses predecessores de precursores, como faz Borges, é privilegiar declaradamente o que vem depois, é subverter toda a questão das fontes, das influências, e a própria noção de tradição”.

Vale ainda salientar o posicionamento de Benjamin (1994, p. 115) em suas considerações, ao criticar o desenvolvimento das técnicas de produção, acompanhado pela ascensão da sociedade capitalista,

e a influência da informação, em detrimento da narrativa baseada na experiência coletiva (*erfahrung*), “pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?”, questiona. De fato, o filósofo apresenta, como explica Gagnebin (1994a, p. 64), um certo tom nostálgico; todavia, suas reflexões “se atém aos processos sociais, culturais e artísticos de fragmentação crescente e de secularização triunfante, não para tentar tirar dali uma tendência irreversível, mas, sim, possíveis instrumentos [...] em favor da maioria dos excluídos da cultura”. Desse modo, nota-se preocupação do estudioso quanto às mudanças sociais e à manipulação de valores culturais, que ele traduz em seus escritos sobre o fim da arte narrativa tradicional: Gagnebin (1994a, p. 65) explica que “se essa problemática da narração preocupa Benjamin desde tanto tempo [...] é porque ela concentra em si, de maneira exemplar, os paradoxos da nossa modernidade e, mais especificadamente, de todo seu pensamento”. Refletir sobre a narrativa tradicional, a autenticidade do objeto artístico, da autoridade deste em suas origens, faz com que os escritos de Benjamin respondam a uma crítica ao indivíduo burguês que “sofre de uma espécie de despersonalização generalizada” (Gagnebin, 1994a, p. 68) e, além disso, traz uma visão de mundo que é também retomada pelas correntes de arte moderna. Assim, conforme Gagnebin (1994a), Benjamin também traz em seus estudos uma denúncia sócio-política dos efeitos negativos da sociedade moderna, e um alerta à busca pela não alienação sociocultural.

Ressalta-se também a importância que o autor apresenta de se reconhecer a “pobreza” da narrativa moderna, o romance, que é individualizada e se refere às experiências vividas no mundo burguês, por exemplo, explicitando a sua visão de certo modo pessimista quanto aos efeitos do rápido progresso: “Podemos agora tomar distância para avaliar o conjunto. Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano” (Benjamin, 1994, p. 119).

Observar diferentes visões de perceber o objeto artístico e a sua relação histórico-temporal é importante para se notar como a reflexão construída por Benjamin reflete uma possibilidade de estudo de tal objeto. Entretanto, pode-se afirmar, a partir do estudo do desenvolvimento da narrativa feita por Benjamin, que o ponto de vista do autor é objetivo e coerente, uma vez que traduz, historicamente, o percurso da formação do texto narrativo e do narrador, firmado nos posicionamentos coesos de Benjamin, os quais influenciam muitos estudos da crítica literária.

Referências

- BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José C. M. Barbosa e Hemerson A. Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989 (obras escolhidas, vol. III).
- BENJAMIN, W. A crise do romance. In: BENJAMIN, W. (Ed.). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 54-60.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. (Ed.). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165-196.
- BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, W. (Ed.). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 114-119.
- BENJAMIN, W. O narrador. In: BENJAMIN, W. (Ed.). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- BORGES, J.L. *Esse ofício do verso*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- ELIOT, T.S. *Ensaíos*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- GAGNEBIN, J.M. Não contar mais? In: *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva / Fapesp; Campinas: Editora da Unicamp, 1994a. p. 63-82.
- GAGNEBIN, J.M. Walter Benjamin ou a história aberta. In: BENJAMIN, W. (Ed.). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994b. p. 7-19.
- KOTHE, F.R. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Received on July 08, 2005.

Accepted on May 12, 2006.