

REDOBRA

Fabiana Dultra
Britto e Paola
Berenstein Jacques



JEANNE MARIE GAGNEBIN

Graduada em Filosofia e Literatura, professora
de Filosofia Pontifícia Universidade
Católica de São Paulo e de Teoria Literária da
Universidade Estadual de Campinas



Esta entrevista foi realizada via e-mail. As sete perguntas enviadas pelas entrevistadoras foram agrupadas e respondidas pela autora em três partes distintas.

I - EXPERIÊNCIA E TRANSMISSÃO

1. Em seu livro *História e narração em Walter Benjamin*, ao tratar de história e narração, duas outras noções surgem também relacionadas, experiência e transmissão. Alguns autores contemporâneos, como Agamben, insistem na questão da impossibilidade da experiência hoje. Não poderíamos pensar que a principal questão – ao invés de não ser mais possível fazer experiências – ainda seria, como em Benjamin, a sua dificuldade de transmissão? A necessidade de se buscar outras formas de narração, de se compartilhar experiências, de se escrever a história?

2. Em Benjamin, a questão da experiência está relacionada à infância, mas também à grande cidade, a um tipo de experiência urbana moderna, seja de Berlim, seja de Paris, ou ainda nas várias outras cidades visitadas e comentadas por Benjamin: Moscou, Weimar, Marselha, Nápoles... Estas experiências, da infância e da cidade, estariam relacionadas entre si? E qual a importância destas para o pensamento do autor, em particular da experiência da cidade na modernidade?

Devemos partir da distinção que vocês conhecem bem, entre *Erfahrung* e *Erlebnis*, que podemos traduzir, respectivamente, por experiência e vivência ou experiência vivida. O primeiro conceito, *Erfahrung*, é o mais antigo; ele remete no seu núcleo etimológico (*fahren*, viajar, atravessar um país) às errâncias e provações de Ulisses, esse primeiro viajante de

nossa tradição ocidental. Aliás, as proações de Ulisses, em grego, seus sofrimentos e suas vitórias, são ditas no radical grego “peiran” que, depois, passando pelo latim, dá nossa palavra “experiência”. Se a *Odisseia* pode ser dita o paradigma do caminhar da vida e do pensamento, ela também é o modelo de uma narração bem sucedida, aquela de Homero (mesmo que esta figura singular nem tivesse existido enquanto tal) e, sobretudo, a do próprio Ulisses que conta suas aventuras, nos cantos centrais do poema, a seus anfitriões na ilha da Feácia. Essa cena demonstra não só a aptidão narrativa do herói, mas, também, a vontade, o desejo de ouvir histórias dos seus ouvintes. Eles preferem passar uma noite em branco a perder essas belas histórias. E Ulisses, por sua vez, aceita de bom grado postergar sua partida para Ítaca e continuar narrando durante vários dias.

O que nos diz este episódio? Que a faculdade de contar e de ouvir histórias é intimamente ligada a uma temporalidade pré-capitalista, para dizê-lo de maneira sucinta. A evocação da produção ligada ao artesanato no ensaio *O narrador*, de Benjamin, não significa uma nostalgia retrógrada, mas assinala que o ritmo da narrativa tradicional, popular e transmitida pela épica, segue o ritmo de uma produção na qual a matéria trabalhada (madeira, pedra ou mesmo voz) impõe certos ritmos específicos. Com o advento da industrialização e do capitalismo, o tempo da produção se torna um fator essencial da obtenção da mais-valia e, portanto, do lucro. Essa aceleração se torna universal, também em relação aos processos de narração, de escrita (Twitter!), de transmissão e de experiência: a vivência (um termo introduzido no fim do século XIX) designa uma experiência individual, não mais ancorada numa experiência coletiva, geralmente ligada a um presente fugidio, não mais ancorado numa tradição comum. Portanto, uma experiência vivida, certamente real, mas evanescente e difícil de ser realmente transmitida como um bem comum. Aliás, quem ainda tem tempo para ouvir de maneira gratuita, pelo simples prazer de ouvir? Esse ritmo acelerado transforma a comunicação cotidiana e as formas artísticas de comunicação e de pensamento. Elas continuam existindo, mas são outras: ensaio efêmero, romance, filme, conto curto, videoclipe! E também são menos duráveis porque seguem a lei das novidades mercadológicas. Nesse sentido, também duram menos na memória do público que são muito mais consumidores do que ouvintes pacientes e curiosos.

A vida na grande cidade potencializa esses efeitos de aceleração e de anonimato pela rapidez dos transportes, dos encontros, e pela aglutinação de pessoas em espaços apertados de trabalho e de moradia. Georg Simmel, de quem Benjamin foi aluno, descreve essas mudanças já no início do século XX, em Berlim. Benjamin percebe em Baudelaire a transformação necessária da lírica: o poeta não é mais um enviado dos deuses (tema da perda da auréola), mas um transeunte anônimo, que deve cuidar para não ser atropelado (tema do choque), que troca olhares apaixonados com uma mulher que nunca mais virá (*À une passante*), que erra na cidade

grande e não descansa mais numa natureza que perdeu seu caráter idílico. Baudelaire é um exemplo das dificuldades da lírica sob o capitalismo avançado, como o chama Benjamin, mas também de suas transformações possíveis, de um novo tipo de “beleza” ou de “arte”, portanto.

II – MÉTODO, DESVIO, MONTAGEM, CONSTELAÇÃO

3. No trabalho sobre as *Passagens*, Benjamin aponta como método a montagem literária, ele também sugere (nas teses) a ideia de constelação, ambas como um tipo de composição. Poderíamos dizer que, além de uma forma textual moderna, ou de composição literária, este tipo de “constelação” de ideias, este tipo de “montagem” seria uma forma de conhecimento como nos sugere o historiador da arte Georges Didi-Huberman (sobretudo a partir do Atlas Mnemosyne de Aby Warburg)?

4. Podemos relacionar o “método” benjaminiano à noção de “desvio” a partir de sua afirmação no prefácio da *Origem do drama barroco alemão*: “Método é desvio”. Poderíamos falar, então, em método desviante, labiríntico, ou ainda, errante, em Walter Benjamin? Poderíamos relacionar este “método” errante às experiências dos artistas e escritores surrealistas dos anos 1920 e 1930 (por exemplo, a relação da montagem do livro *Rua de mão única* com o livro *O Camponês de Paris*, de Aragon), ou seja, relacioná-lo ao “método” surrealista ou da “iluminação profana” como diz Benjamin, um tipo de paródia ao discurso sobre o método cartesiano?

15

Receio bastante tentar elaborar uma teoria do “método” em Walter Benjamin, como se ele propusesse uma nova epistemologia. O que ele, como outros pensadores, tipo Deleuze, Adorno, os surrealistas, Didi-Huberman, Warburg etc, de fato ressaltam, é a insuficiência de métodos engessados para apreender buscas artísticas e, também, político-sociais. Há um uso engessado possível tanto de Descartes quanto da dialética marxista. Em particular, quando se tenta “aplicar” uma teoria – ou um método – a fenômenos novos, singulares, que pedem a invenção de novos modos de vida e de novas formas de pensar. É sempre bom lembrar que o “objeto” concreto pede pela invenção conceitual e não que o “objeto” deve ser encaixado numa categoria preexistente.

A ideia de “desvio” no prefácio da *Origem do drama barroco alemão*, primeiramente faz um trocadilho com a palavra “método”. Em grego, método quer dizer com (*met*) caminho (*hodos*). E desvio, em alemão é *umweg*, um caminho (*weg*) que dá volta (prefixo *um-*). Benjamin simplesmente lembra que o caminho não é sempre reto e direto (como propunha Descartes quando se trata de adquirir certezas no conhecimento), mas que há outras formas de caminho e de caminhar, dependendo do projeto de busca e de investigação ou de “exposição”, como ele também diz.

Já o velho Platão falava na necessidade de uma “estrada longa”, na caminhada pensante do diálogo quando o alvo da investigação era grande. Sem falar que se pode perder o alvo primeiro e encontrar outros ou se perder no labirinto!

Benjamin, certamente como Warburg, que conheço pouquíssimo, também tentava pensar relações entre elementos artísticos e, igualmente, momentos da memória, que não podem ser explicitadas por relações lineares de causa/efeito ou de anterioridade cronológica constitutiva. No campo das artes, a linearidade temporal é um modelo muito limitado. Fala-se em influências, por exemplo, mas se sente a insuficiência dessa categoria. Benjamin lança mão de várias metáforas que permitem pensar essas relações de maneira mais livre e mutante. Assim, como as próprias práticas artísticas também o revelam, o sentido muda segundo a ordem de montagem dos diversos elementos, a constelação permite nomear um conjunto (como o faz a constelação com as estrelas) sem fixá-lo de maneira definitiva. Certamente, essas metáforas, que permitem uma inventividade lúdica, participam das mesmas tentativas de estranhamento e de reorganização que propuseram os surrealistas. Em termos emprestados a Bertold Brecht, tão importante para Benjamin, trata-se sempre de *Versuchsanordnungen*, isto é, de “ordenações experimentais”, de uma série de exercícios (o conceito de exercício é essencial em Benjamin) que visam a uma nova apreensão e a uma transformação do “real”.

16

III – MEMÓRIA, HISTÓRIA, FILOSOFIA E LITERATURA

5. A senhora transita entre campos do conhecimento que nem sempre se frequentam, como filosofia da história e teoria literária. Como podemos relacionar estes campos, em particular, em torno da questão da memória/esquecimento, e a partir dos autores lidos/traduzidos por Benjamin, como Baudelaire, Proust ou, ainda, Kafka? Como Benjamin, que parecia se colocar no limiar entre literatura e filosofia, tensiona estes campos?

6. Ainda sobre a questão da memória e da narração e, também, da relação destas com a filosofia, a história e a literatura, a senhora cita, em várias ocasiões, o trabalho de Paul Ricoeur. Quais seriam, em síntese, as maiores contribuições deste autor para problematizar esta complexa relação entre memória, narração e história?

7. No final do livro *A memória, a história e o esquecimento*, Ricoeur cita o famoso anjo da história (da tese em que Benjamin comenta o quadro *Angelus Novus*, de Klee) e se pergunta: “O que vem a ser, portanto, para nós, essa tempestade que tanto paralisa o anjo da história? Não seria, sob a figura hoje em dia contestada do progresso, a história que os homens fazem e que se abate sobre a história que os historiadores escrevem?” Como a senhora responderia a esta pergunta de Ricoeur (que parece buscar atualizar as teses sobre o conceito de história de Benjamin)?

Poderíamos relacionar esta ideia de Ricoeur às pesquisas de Michel de Certeau sobre a questão do cotidiano (e as práticas dos homens ordinários)?

Estamos, hoje, tão acostumados a taxinomias ditas acadêmicas que dividem alunos e professores em alunos e professores e em disciplinas impermeáveis umas às outras que esquecemos a constituição histórica dessas separações. Constituição que também se deve a uma luta de poderes/saberes entre os detentores de tais saberes. Assim, um pouco mais de liberdade permite lembrar que o pensamento não precisa obedecer a essa compartimentação, como se ela fosse garantia de rigor. Isso não significa que se possa “misturar” tudo e que não haja territórios e procedimentos específicos. Não nego as diferenças entre literatura, história e filosofia, mas tais diferenças devem, também, ajudar a pensar melhor os diversos aspectos e os diversos modos de aproximação de uma problemática comum. Por exemplo, da problemática da história, da narração e da memória. Ricoeur faz isso soberbamente nos três volumes de *Temps et Récit*, nos quais escreve de maneira precisa sobre as diferenças entre discurso histórico, discurso literário e discurso filosófico para, finalmente, estudar a ligação específica de cada disciplina com a narratividade.

No fim dessa obra e no outro livro, *A memória, a história e o esquecimento*, Ricoeur retoma a questão da nossa relação ao passado. Sobretudo, ele se detém na relação de “dívida” ou de dever de não esquecimento (ele não gosta da expressão “dever de memória”, da qual se abusou na França) em relação aos mortos do passado, em particular às vítimas da violência e dos genocídios. Os exemplos de Ricoeur são ligados a discussões sobre a Shoah e, igualmente, sobre a Comissão de Verdade e de Justiça na África do Sul. Podemos, no Brasil de hoje, ter outros exemplos, como Benjamin, nas “teses”, também tinha em mente outras derrotas e outros massacres. O que importa, na bela expressão de Michel de Certeau, é a questão complexa da história como “ritual de sepultamento”, uma descrição muito próxima do desejo do anjo da famosa tese IX, que gostaria tanto de poder acordar os mortos. Trata-se de reconhecer os mortos, de nomeá-los e de lhes prestar homenagem ao enterrá-los de maneira digna – não preciso dizer o quanto a problemática dos “desaparecidos” no Brasil alude a essa tarefa. Simultaneamente, trata-se de poder, segundo Certeau, distinguir com clareza entre o domínio dos mortos e o domínio dos vivos, isto é, ajudar os vivos a não ficarem presos do medo ou da melancolia, mas a viver no presente. E a inventar o futuro.

Talvez possamos dizer, aproveitando algumas reflexões tanto de Ricoeur quanto de Benjamin, que, para isso, a literatura é de grande auxílio. Ela aponta para o futuro, ela é “profética” (Benjamin) ou comparável a um “sismógrafo” (Ricoeur) que diz que a terra está por tremer. A filosofia (e certamente a história também), como o pássaro de Minerva, a coruja; olha mais para trás, no crepúsculo; ajuda a refletir sobre o dia que passou. Ambas são imprescindíveis. ^ ◡