

<https://doi.org/10.26512/pl.v10i20.38764>

Artigo recebido em: 14/06/2021

Artigo aprovado em: 01/12/2021

Artigo publicado em: 06/01/2022

A PRODUÇÃO DA EXPERIÊNCIA PRODUTIVA a tarefa do escritor em Benjamin e Kierkegaard

THE PRODUCTION OF PRODUCTIVE EXPERIENCE the writer's task in Benjamin and Kierkegaard

Lucas Lazzaretti¹

(lucasplazzaretti@hotmail.com)

73

Resumo: O presente trabalho visa a analisar de que maneira as reflexões de Walter Benjamin sobre a narração, sobre a figura do *autor* e sobre a experiência permitem pensar qual seria, no tempo após a crise do romance – e de toda narrativa –, a tarefa do escritor. Em seus textos, Benjamin dá indicações sobre quais seriam os contornos de tal tarefa do escritor, contudo sem explicitar clara e conceitualmente de que maneira se deveria pensar essa questão em um terreno que vise a superar o problema do empobrecimento da experiência que afeta o âmago da narrativa e, portanto, da escrita literária. Buscando preencher algumas lacunas deixadas pelas contribuições benjaminianas, o presente trabalho também buscou analisar de que maneira as reflexões de Søren Kierkegaard sobre a relação entre experiência, existência e escrita literária podem auxiliar a compreensão do referido tema, sobretudo no que diz respeito ao conceito de *visão-de-vida* como ponto fundamental da compreensão sobre a construção narrativa.

Palavras-chave: Walter Benjamin. Kierkegaard. Narrativa. Experiência Produtiva. Crise do Romance.

Abstract: This paper aims to analyze how Walter Benjamin's reflections on narration, on the figure of the author and on experience allow us to think about what could be, in the time after the crisis of the novel – and of all narratives – the writer's task. In his writings, Benjamin gives indications on what would be the contours of such a writer's task, however without clearly and conceptually explaining how this issue should be thought about in a terrain that aims to overcome the problem of impoverishment of experience that affects the core of narrative and therefore of literary writing. Seeking to fill some gaps left by Benjamin's contributions, this paper also sought to analyze how Søren Kierkegaard's reflections on the relationship between experience, existence and literary writing can help to understand this theme, especially with regard to the concept of life-view as a fundamental point of understanding about the narrative construction.

Keywords: Walter Benjamin. Kierkegaard. Narrative. Productive Experience. Crisis of the Novel.

¹ Pós-doutorando em Teoria Literária pela UNICAMP com bolsa FAPESP. Doutor em Filosofia pela Universidade Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR).

CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4483346346539475>.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3791-4151>.



1 NARRATIVA E ENLACE

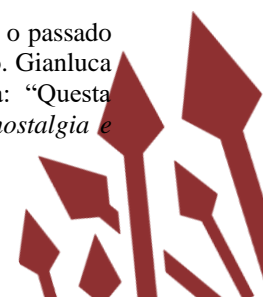
A pobreza da experiência, seu declínio pela via de uma certa relação particular com a pobreza moderna, está marcadamente vinculada, nas reflexões de Walter Benjamin, com questões pertinentes a uma noção de narrativa em termos gerais que, no entanto, repercutem em reflexões sobre a escrita em modos de manifestação específicos. As considerações sobre o ato de traduzir e sobre a tarefa do tradutor conclamam uma reflexão sobre a linguagem; a ponderação sobre a linguagem gera questões em relação ao estatuto de sua aplicabilidade em termos de produção de sentidos reais; a realização efetiva da linguagem na forma escrita tem por consequência uma consideração reflexiva sobre os meios de veiculação de elementos que não se limitam ao âmbito da própria escritura. Se a narrativa, o próprio ato de narrar, foi transformada modernamente, ou seja, se a forma de transmissão da experiência na modernidade foi alterada em decorrência das transformações das forças produtivas, isso tem relação tanto com o gênero em que tal narrativa se apresenta na realidade efetiva, quanto diz respeito à relação do narrador com o seu ofício.² Pensar sobre a narração é um ato que possui uma relação necessariamente intrínseca, na modernidade, com o desempenho de uma função de escrita, e, por conseguinte, esse pensamento implica uma reflexão sobre a tarefa do escritor.

Se a aura de certa nostalgia se imiscui nas linhas benjaminianas que tratam sobre o conceito de narração e sobre a figura do narrador³, não se pode ignorar o fato de que tal nostalgia aponta para uma completa impossibilidade fática, isto é, a constatação de que as narrações que constituíram o conceito em certo passado já não estão mais presentes e sequer podem ser retomadas nos mesmos termos anteriormente dispostos.⁴ Assim como a questão

² É importante pontuar que Benjamin não vincula experiência e narrativa em uma relação necessariamente direta, tampouco o faz no que diz respeito à modernidade. Na tríade experiência, narrativa e experiência, é a transmissão, transformada pelas forças produtivas da modernidade, o que determina a maneira como a experiência será transmitida e, portanto, a maneira como a experiência entrará em relação com a narrativa. São evidentes os influxos político-sociais nessa questão, mas também estão presentes os elementos que marcaram boa parte do pensamento benjaminiano, como a filosofia judaica – a cabala – e a influência romântica. Para uma leitura do ensaio sobre o narrador em uma chave cabalística, cf. ERAMI, Narges. *Of Ladders and Looms: Moving through Walter Benjamin's 'Storyteller'*. *Anthropological Theory*, v. 15(1), 2015, pp. 92-105. Para uma leitura mais detida sobre a questão da experiência, cf. OPHÄLDERS, Markus. *Konstruktion von Erfahrung*. Nordhausen: Traugott Bautz, 2016.

³ Como pondera Jeanne Marie Gagnebin (1999, pp. 7-8): “O lado nostálgico do pensamento de Benjamin, lado certamente presente ao longo de toda sua obra, ganha um peso desmesurado em detrimento de sua dimensão exotérica, vanguardista e ‘materialista’, dimensão igualmente essencial que não pode ser reduzida ao jogo de diversas influências”.

⁴ Há, é claro, uma intenção de “reconstrução criadora” que se situa em um âmbito intrincado no qual o passado histórico é trazido ao presente sob a égide de certas disposições dialéticas que permitem tal movimento. Gianluca Cuzzo (2009, p. 108) pontua precisamente essa relação entre recuperação, dialética e história: “Questa ‘restaurazione creatrice’, come sintesi di ripetizione e libero sviluppo delle fecondità del passato, *nostalgia e*



sobre a reproduzibilidade não permite o sonho de um retorno primitivista a um “estado de natureza da arte”, também a narração oral não encontra mais os mesmos termos de realidade e realização que estiveram postos em um passado onírico com uma marcação cronologicamente – intencionalmente – indefinida. Até mesmo a epopeia, esta já um gênero dentro do cânone literário que conhece, ao menos a partir de certo ponto, a expressão escrita como parte de sua própria constituição, não pode ser simplesmente revisitada de maneira direta, tendo de ser convertida, reproduzida e refletida em novos formatos, em novos gêneros.⁵ Se há, portanto, uma crise do romance, como Benjamin postula, então também há que se considerar que esse gênero – tipicamente moderno, por ser ele que permite a expressão dos *topoi* da modernidade – pode ser analisado a fim de se perscrutar o que se encontra no âmago da relação entre narrativa, empobrecimento da experiência e escritura.

O presente trabalho visa a analisar de que maneira as reflexões de Benjamin sobre a narração, sobre a figura do *autor* e sobre a experiência permitem pensar qual seria, no tempo após a crise do romance – e de toda narrativa –, a tarefa do escritor. Em seus escritos, Benjamin dá indicações sobre quais seriam os contornos de tal tarefa do escritor, contudo sem explicitar clara e conceitualmente, como o faz no caso do tradutor, de que maneira se deveria pensar essa questão em um terreno que vise a superar o problema do empobrecimento da experiência que afeta o âmago da narrativa e, portanto, da escrita literária. Por mais instrutivas que sejam suas reflexões sobre a obra de determinados escritores – Baudelaire, Proust, Walser, Döblin, Leskov, entre tantos outros –, há lacunas, entaves e conflitos quando se considera a tarefa do escritor fora dessas ponderações específicas, ou seja, em relação aos ditames pontuais determinados pelas análises de casos e fenômenos particulares. Até mesmo em um ensaio como *O autor como produtor*, em meio ao embate com o fascismo e buscando encontrar formas de apontar para uma espécie de salvaguarda da possibilidade produtiva que, neste caso, repercutiria na transmissão da experiência, Benjamin parece soltar lampejos do que poderia ser a tarefa do escritor.

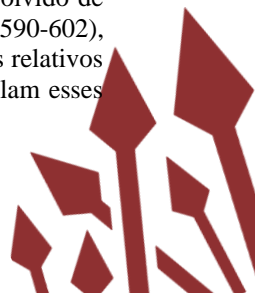
*recupero del già-stato (Seligkeit des Nocheinmal) ed estasi dell'unicità (Verzückung des Einmaligen), del nuovo e del non ancora vissuto (cf. GS VI, 521; V 503), appare come la formula chiave della rivoluzione copernicana benjaminiana sul piano della storia: la tradizione, al cospetto dell'origine, scrive Benjamin, si dischiude sempre ad una duplice considerazione, ovvero ad una *Besinnung* di carattere essenzialmente *dialettico*”. Há que se ponderar, no entanto, que a repetição permite o retorno não do mesmo, mas de algo dialeticamente transformado por aquilo que já passou.*

⁵ O tópico aqui é, por óbvio, o teatro épico de Brecht. Mais do que simplesmente endossando a realização de Brecht, Benjamin parecia interessado em tomar o “teatro épico” como um teste para o desenvolvimento de novas formas, de tal maneira que Benjamin “buscou enxertar a teoria do teatro épico de Brecht em seu tratamento do cinema e, assim, modelar o estúdio cinematográfico como um laboratório moderno de afetos e significados destinados a obliterar as estruturas empáticas de identificação associadas ao teatro e à arte aristotélica e burguesa” (KOEPNICK, 2009, p. 123).



A fim de realizar tal análise, considerou-se oportuno recorrer a um autor que se encontra no próprio cerne da reflexão contemporânea sobre a tarefa do escritor, sobre a noção de autoria e sobre a vinculação entre narrativa, experiência e existência. O filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard não está tão distante de Benjamin quanto se poderia pensar inicialmente. Na verdade, Benjamin, ele mesmo leitor de Kierkegaard, havia sido influenciado em muitas de suas reflexões sobre o romance e sobre a literatura por autores que partiam de uma posição de certa maneira “kierkegaardiana”.⁶ Se Adorno escreveu o tão controverso *Kierkegaard: Konstruktion des Ästhetischen*, Georg Lukács, em seu prefácio de 1962, afirma que “Kierkegaard sempre representou um papel de destaque para o autor da *Teoria do romance*” (LUKÁCS, 2000, p. 15), deixando evidente que aquilo que poderia ser assumido como um “hegelianismo” na sua análise sobre o *romance* era, no fundo, profundamente influenciado pelas reflexões de Kierkegaard sobre esse tópico. As produções “literárias” do filósofo dinamarquês – como *Enten-Eller*, por exemplo – haviam marcado as duas primeiras décadas do século XX alemão, uma marcação que, no âmbito crítico, havia sido pautada pela tradução – parcial, inicialmente – de *En literair Anmedelse* [Uma resenha literária], um longo ensaio em que Kierkegaard toma a ocasião da resenha literária de um romance para tecer comentários sobre a *época presente*. Em muitos sentidos, os recursos kierkegaardianos antecipam aqueles de Benjamin e de outros ensaístas do século XX: tomar um autor, um livro ou um corpo de obra como ocasião para desenvolver reflexões que oscilam entre o universal e

⁶ Sobre as relações de Benjamin para com a obra e o pensamento de Kierkegaard, bem como as possíveis influências que o filósofo dinamarquês pode ter exercido sobre o filósofo alemão, é possível conferir o artigo de Joseph Westfall (2016, pp. 49-65), *Walter Benjamin: Appropriating the Kierkegaardian Aesthetic*, com a ressalva de que sua comparação, realizada apenas pelo âmbito “estético”, não permite uma frutificação para além do próprio exercício comparativo. Uma comparação frutífera é indicada por Carla Milani Damiano (2014, pp. 165-176) em seu artigo *Benjamin, leitor de Kierkegaard*, o qual, apesar de sua chave de leitura fortemente mediada pela leitura de Adorno e, portanto, por um pendor hegeliano, faz uma aproximação entre os autores através do tema do *barroco*, superando a marcação “romântica” muitas vezes imposta a Kierkegaard e viabilizando um caminho de reflexão. Um trabalho mais extenso foi realizado por Bartholomew Ryan em seu *Kierkegaard's Indirect Politics* (2014), o qual dedica um capítulo a explicitar a influência de Kierkegaard sobre Benjamin, com especial interesse na questão da crítica à modernidade em uma chave estético-política. O conceito de história também serve como mote de comparação, como no caso do artigo de Günter Figal (1982, pp. 295-310), *Die doppelte Geschichte. Das Verhältnis Walter Benjamin zu Søren Kierkegaard*, o qual tenta defender Kierkegaard da leitura benjaminiana, sobretudo no que diz respeito à interpretação religiosa da obra kierkegaardiana. Mais instrutivo e bem-arranjado conceitualmente é o artigo de Hermann Schmid, *Der Historiker als rückwärtsgerandter Prophet im Denken Kierkegaards und W. Benjamins* (2008), o qual parte de uma comparação entre categorias mais amplas, como “passado” e “presente”, para indicar como o anti-hegelianismo kierkegaardiano abre portas para um pensamento sobre a história que será então desenvolvido de modo particular por Benjamin. Por fim, é importante mencionar o artigo de Samuel Weber (2005, pp. 590-602), *Medium als Störung: Theater und Sprache bei Kierkegaard und Benjamin*, por demonstrar como temas relativos à comunicação e à linguagem aproximam Kierkegaard e Benjamin na maneira como os autores vinculam esses temas com a literatura e a produção escrita.



o particular.⁷ Mais do que isso, Kierkegaard, ao menos em dois casos específicos, se demora em análises sobre a execução e a função da narrativa valendo-se precisamente de termos e questões que figurarão posteriormente em Benjamin, como o conceito de experiência/vivência e a perda da potência narrativa na modernidade. O que é mais importante, no entanto, é a preocupação de Kierkegaard para com a literatura como uma reduplicação da relação entre produção e experiência, um ponto que também parece caro a Benjamin. Partindo, portanto, dessa base temática e conceitual, o presente trabalho visa a explicitar qual seria a tarefa do escritor após a crise e a crítica do romance moderno. Para tanto, o trabalho se desenvolverá em três momentos: (a) uma análise sobre as reflexões benjaminianas que tangenciam a tarefa do escritor; (b) uma análise sobre as possíveis contribuições que a reflexão kierkegaardiana pode fornecer às lacunas deixadas por Benjamin; e (c) uma tentativa de explicitar de que maneira é possível pensar a “tarefa do escritor” como uma *produção de experiência produtiva*.

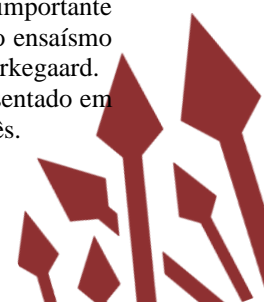
2 A EXPERIÊNCIA NARRATIVA E A CRISE DO ROMANCE

77

Em um de seus escritos críticos e culturais de juventude, Benjamin é enfático sobre uma questão que retornará muitas vezes à centralidade de sua obra e pensamento: “A máscara do adulto é chamada de ‘experiência’ [*Erfahrung*]” (*GS II*, p. 54).⁸ Construída e constituída por um encobrimento que não se coaduna com a vivacidade da juventude e, portanto, com a espontaneidade, a naturalidade e a imediatidade que lhes são características, a experiência [*Erfahrung*] se encontra no próprio momento da sedimentação, no qual o que se apresentava como produtivo começa a alcançar os limites de sua própria produtividade e, por conseguinte, de sua própria realização. Esse apontamento feito em seus primeiros escritos encontra ecos bastante fortes em textos tardios, de tal modo que essa mesma reflexão sobre certa perda de potência e a conseguinte derrocada de uma condição produtiva retorna agora em termos mais específicos, associando-se a uma temática que vai desde as considerações sobre a técnica moderna, passando por certos estatutos da literatura e de determinados gêneros literários, até chegar a ponderações sobre questões mais amplas em relação à narração. Quando se

⁷ O ensaísmo kierkegaardiano encontra ecos especulares no primeiro livro de Georg Lukács, *A alma e as formas*, um livro de ensaios em que o autor insere, inclusive, um interessante texto sobre Kierkegaard. É importante notar que Lukács teve uma influência marcante sobre Benjamin, não se podendo ignorar que a arte do ensaísmo presente no começo do século XX, à qual Benjamin tanto contribuiu, tem suas origens também em Kierkegaard.

⁸ As referências aos textos de Benjamin serão feitas indicando-se primeiramente o texto original apresentado em *Gesammelte Schriften*; posteriormente, quando possível, far-se-á a indicação das traduções ao português.



particularizam os termos, no entanto, nota-se a contínua exploração de Benjamin sobre um tema que lhe parece caro: como é possível pensar uma produção literária que se mantenha viva em termos experienciais, isto é, que receba da experiência e que se devolva à experiência. Em sua resenha de 1930, *A crise do romance*, na qual analisa tanto o romance *Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, quanto desenvolve uma comparação entre Döblin e André Gide, seja em suas produções romanescas, seja em suas teorias sobre o romance, Benjamin apresenta o que seria essa crise do romance. Para fazê-lo, no entanto, vale-se de um confronto do romance moderno com uma ideia de “épico”⁹, confronto esse que norteará boa parte de suas considerações sobre a literatura de seu tempo:

No sentido da poesia épica, a existência é um mar. Não há nada mais épico que o mar. Naturalmente, podemos relacionar-nos com o mar de diferentes formas. Podemos, por exemplo, deitar na praia, ouvir as ondas ou colher os moluscos arremessados na areia. É o que faz o poeta épico. Mas também podemos percorrer o mar. Com muitos objetivos, e sem objetivo nenhum. Podemos fazer uma travessia marítima e cruzar o oceano, sem terra à vista, vendo unicamente o céu e o mar. É o que faz o romancista. Ele é o mudo, o solitário. O homem épico limita-se a repousar. No poema épico, o povo repousa, depois do dia de trabalho: escuta, sonha e colhe. 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. (GS III, pp. 230-231; BENJAMIN, 1987a, p. 54)

A oposição entre o romance e o poema épico não está apenas na disposição que estes possuem para com os termos de uma permanência ou de um devir. Uma vez que o romancista se separou do povo, tal deslocamento produziu uma ruptura que se vê representada na solidão do indivíduo, por um lado, mas que também se vê representada na ausência de relação comunicativa do romancista/indivíduo com o povo. A consequência fundamental advinda de tal forma de expressão literária é, para Benjamin, o fato de que o indivíduo, em sua solidão romanesca, “não pode mais falar exemplarmente de suas preocupações”, é incapaz de dar e

⁹ Há que se notar que, por mais que Benjamin tenha sido influenciado pela interpretação da *Teoria do romance* de Lukács, também deve ser considerado que essa comparação entre o poema épico e o romance moderno se encontra na própria constituição do gênero romanesco. O fato de que também Bakhtin tenha desenvolvido uma “teoria do romance” igualmente pela comparação com o épico pode tanto remeter à influência da *Estética* de Hegel e ao tratamento dado pelo filósofo alemão no tocante a esse tema quanto pode também retornar ainda mais para os românticos, os pré-românticos os classicistas franceses e mesmo os barrocos espanhóis, que, ao tentarem formular uma compreensão sobre o gênero romanesco, tomaram a nova posição por ele assumida no campo dos gêneros literários em comparação com o épico. Nesse sentido, embora Benjamin tenha recebido com entusiasmo as contribuições de Lukács e outros teóricos do início do século XX, seus estudos sobre *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* e sobre a *Origem do drama trágico alemão* foram igualmente fundamentais para formar sua posição em relação a esse tema.



receber conselhos, de tal maneira que todo esforço por se embrenhar na existência pode muito bem ter por consequência um resultado inócuo. Apartado do povo, preso em solidão, o que o romancista – através de sua narrativa e, portanto, de seus personagens – diz sobre a existência não ultrapassa os limites de sua própria individualidade; mais do que isso, é refém daquela mesma individualidade. A crise do romance é, então, a crise imposta por um abismo, este criado pelo fato de que “o que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, sagas, provérbios, farsas – é que ele nem provém da tradição oral, nem a alimenta” (GS III, p. 231; BENJAMIN, 1987a, p. 55). Nesse ponto, seria possível considerar que a consequência nefasta de tal abismo seria voltada quase que exclusivamente para a tradição oral, pois seria esta que, com o romance, teria perdido seu *locus*. Conjuntamente, seria possível pensar que Benjamin notaria apenas as consequências dessa *crise* em relação ao “povo”, ou seja, criticando o indivíduo romanesco em sua solidão desde um ponto de vista exterior. Contudo, Benjamin adentra no próprio âmbito desse indivíduo romanesco para indicar, desde esse espaço interior, o ponto nevrálgico da crise: “Nada contribui mais para a perigosa mudez do homem interior, nada mata mais radicalmente o espírito da narrativa que o espaço cada vez maior e cada vez mais impudente que a leitura dos romances ocupa em nossa existência” (GS III, p. 231; BENJAMIN, 1987a, p. 55).

79

Conforme esse aprofundamento argumentativo, Benjamin demonstra que a crise do romance é, no fundo, referente ao âmbito da existência que se vê afetada pela morte do “espírito da narrativa”. Enquanto um fenômeno de algo que vai além da própria delimitação inicial do “romance” como um gênero literário, nota-se que Benjamin tem em vista uma crise que se manifesta no romance, mas que perfaz um traço cultural muito mais sensível do que aquele próprio à especificidade da literatura. Em um ensaio de 1933, *Experiência e pobreza*, Benjamin aborda questões relativas a essa crise em termos que entrecruzam a cultura moderna, a técnica, a narrativa e a existência. O fato de que o filósofo inicie o ensaio fazendo referência a uma fábula de Esopo já é indicativo de que a abordagem sobre a experiência passa pela noção de narratividade, uma vez que a fábula – advinda da tradição oral, ao contrário do romance – é a narração que se comunica com as pessoas de forma a passar-lhes uma mensagem que não está isolada no paroxismo incomensurável de certa abordagem sobre a existência humana. Mais do que isso, a fábula traz em sua narratividade, no ato de ser narrada, bem como no próprio narrador, o entrecruzamento que constitui a noção de experiência benjaminiana. Assim, a pergunta sobre “onde é que se encontram ainda pessoas capazes de contar uma história como deve ser?” só faz sentido quando



complementada pelo questionamento sobre “quem é que ainda acha que pode lidar com a juventude invocando a sua experiência?” (GS II, p. 214; BENJAMIN, 2013, p. 85). Isso porque o *como narrar* de uma história implica um *quem narrar* capaz de realizar tal narração, tal como esses dois termos implicam saber *o que narrar*. A experiência está nos três âmbitos, pois, ao mesmo tempo que a experiência de *quem narra* é válida, sua validade é condicionada pelo conteúdo a ser narrado – *o que narrar* –, o qual, por sua vez, só perfaz a experiência quando o *como narrar* está a par tanto da experiência narrada quanto do conteúdo da narração. A narração, nesse sentido, encontra em si o nó da experiência, de tal modo que a narração da experiência é inexoravelmente transmissora de experiência em diversos níveis e, por decorrência, é produtora de outros âmbitos: produtora de sentido, produtora de atos narrativos, produtora da própria ideia de narração e, o que é fundamental, produtora da experiência no sentido estrito de sua transmissão.

Se a experiência tem toda essa potência produtiva, a modernidade se apresenta, então, como o esvaziamento de tal potência pela via de um empobrecimento. Os horrores e as atrocidades da Primeira Guerra Mundial evidenciam o lapso narrativo e, portanto, o empobrecimento experiencial, fenômenos esses que, no fundo, tornam ainda mais gritantes os efeitos da técnica. Com armamentos cada vez mais “eficientes” e capacidades técnicas de poder devastador, a narração é empobrecida pela própria destruição experiencial promovida pela técnica, de tal modo que aquela geração pré-guerra,

[...] que ainda foi à escola nos carros puxados a cavalos, viu-se de repente num descampado, numa paisagem em que nada se manteve inalterado a não ser as nuvens, e no meio dela, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, o corpo humano, minúsculo e frágil. Esse gigantesco desenvolvimento da técnica levou a que se abatesse sobre as pessoas uma forma de pobreza totalmente nova. (GS II, p. 214; BENJAMIN, 2013, p. 86)

A pobreza da experiência decorrente do “gigantesco desenvolvimento da técnica” encontra expressão na narração ou, mais precisamente, no abismo criado na narração em termos de experiência. A técnica que afeta a modernidade – que é o próprio cerne de certa ideia e concepção de modernidade – é tanto, nesse sentido particular, o apagamento da possibilidade da continuidade de narração quanto é esvaziamento do conteúdo narrável. Dessa maneira, desfaz-se a posição de *quem narra* como decorrência de uma obnubilação do *que é narrado*, um jogo de aniquilação que só tem sua efetividade completada quando a técnica também alcança o meio de reprodução de *como se narra*. A crítica benjaminiana que figurará posteriormente no ensaio *A obra de arte na era de sua*



reproduzibilidade técnica já encontra seus primeiros impulsos nesse ponto, uma vez que o filósofo nota que o modo de reprodução de certas estruturas narrativas é complacente com – ou mesmo responsável por – essa pobreza da relação narração/experiência. O que havia sido postulado como uma pobreza específica – decorrente do fenômeno pós-guerra – é então alçado para um âmbito mais amplo que atribui tal pobreza a toda a modernidade:

Aqui se mostra, da forma mais evidente, como a nossa pobreza de experiência é apenas uma parte da grande pobreza que ganhou um novo rosto – com a nitidez e o recorte exato do mendigo medieval. Na verdade, de que nos serve toda a cultura se não houver uma experiência que nos ligue a ela? A detestável mistura de estilos e de visões do mundo do século passado mostrou-nos tão claramente aonde leva o uso hipócrita e simulado da experiência, que é uma questão de honra confessar a nossa pobreza. Temos de admiti-lo: essa pobreza de experiência não se manifesta apenas no plano privado, mas no de toda a humanidade. (GS II, p. 215; BENJAMIN, 2013, p. 86)

81

A manifestação da pobreza da experiência, que se dá não apenas no plano privado, mas em toda relação da humanidade com o abismo no que tange à sua cultura, encontra, então, diferentes modos de apresentação. Em geral, Benjamin tende a identificar como isso se manifesta no campo “artístico”, logo apresentando um “conceito positivo de barbárie” pelo qual tenta apreender saídas ou resistências contra tal empobrecimento.¹⁰ Se isso serve como uma maneira de compreender a relevância de Paul Klee e Bertolt Brecht nos termos de suas produções artísticas intrinsecamente vinculadas com certo aspecto de resistência ao empobrecimento, também serve para entender de que forma a crise do romance, que permite antever a crise da narrativa, é um fenômeno desse empobrecimento. O abismo entre a cultura e a “experiência que nos ligue a ela” figura precisamente na crise do romance, pois, segundo a crítica benjaminiana, o romancista é aquele que situa sua produção em meio a esse abismo. Contudo, isso não significa necessariamente uma inviabilidade de todo ato narrativo. Se, modernamente, o ato da narração é vinculado ao ato da escrita – mesmo se considerado o cinema, ele também roteirizado –, então qualquer questão sobre como a crise pode ser superada deve passar por uma reflexão sobre aquele que realiza o ato de escrita.

Em termos gerais, como indica o título do ensaio-conferência de 1934, *O autor como produtor*, essa figura é determinada pelo próprio ato de sua realização: ser um autor. Benjamin, que nesse ensaio se aproxima mais pontualmente de questões específicas às

¹⁰ O conceito de barbárie não será abordado neste artigo, muito embora se reconheça a riqueza desse conceito para se pensar a relação com pobreza e narrativa em termos de disputa de um campo cultural. Para maiores considerações sobre esse conceito, ver o capítulo “A Positive Barbarism?” em BOLETSI, Maria. *Barbarism and its Discontents*. Stanford: Stanford University Press, 2013.



determinações político-históricas de seu tempo, reconhece que, uma vez que se identifica a crise do romance nos termos apontados, então cabe ao autor desenvolver um trabalho que se diferencie dessa crise e que permita pensar um retorno a uma experiência “enriquecida”. Dividindo os termos entre “o escritor de entretenimento burguês” [*der bürgerliche Unterhaltungsschriftsteller*] – “que produz obras destinadas à diversão” – e “um escritor de tipo mais avançado” [*ein fortgeschrittenerer Typus des Schriftstellers*] – que decide por pôr-se “no campo da luta de classes, na qual se coloca ao lado do proletariado” –, Benjamin pontua que o autor que visa a ser “mais avançado”, e, portanto, visa a superar aquela crise, se encontra em um impasse: “por um lado devemos exigir que o autor siga a tendência correta, e por outro lado temos o direito de exigir que sua produção seja de boa qualidade” (GS II, pp. 683-684; BENJAMIN, 1987b, pp. 120-121). Essa oposição entre *tendência* e *qualidade* é logo descartada pelo filósofo como uma falsidade criada pelo âmbito da crise do romance, sendo que, em se tratando agora de refletir sobre um autor que se esmera para superá-la, então a identificação entre *tendência* e *qualidade* ocorre sem nenhum ruído. Contudo, permanecem válidos os termos, uma vez que acabam revelando as posições constitutivas do que será a “produção” do autor, isto é, uma obra que saiba coadunar as projeções do tempo, da política, da sociedade e da cultura no que diz respeito à experiência, com a demanda, advinda exclusivamente do campo estético-literário, de que tal obra seja produzida com qualidade. Nas palavras de Benjamin:

82

Pretendo mostrar-vos que a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político quando for também correta do ponto de vista literário. Isso significa que a tendência politicamente correta inclui uma tendência literária. Acrescento imediatamente que é essa tendência literária, e nenhuma outra, contida implícita ou explicitamente em toda tendência política *correta*, que determina a qualidade da obra. Portanto, a tendência política correta de uma obra inclui sua qualidade literária, porque inclui sua *tendência* literária. (GS II, pp. 684-685; BENJAMIN, 1987b, p. 121)

O conceito de *tendência* [*Tendenz*] aparece aqui como a chave de vinculação da experiência com a produção. O autor deverá seguir a *tendência* para que se torne um produtor no sentido mais profundo do termo e, por conseguinte, para que sua produção seja aquela própria instanciação da experiência nos termos prolíficos de sua relação “enriquecida”. Se a técnica do romance era a cristalização de uma forma burguesa e, portanto, participe na constituição daquele lapso de experiência, então a questão que vincula *tendência* e *qualidade*, Benjamin logo indicará, passa também por encontrar uma técnica capaz



de sobrepujar os limites daquele imenso abismo. A mesma crítica à técnica moderna, a qual era reconhecidamente um dos signos da limitação da experiência por suas determinações materiais, de meio, forma e conteúdo, passa agora para uma abertura em que o ajuste promovido pela tendência geraria também uma requisição sobre a técnica:

Designei com o conceito de técnica aquele conceito que torna os produtos literários acessíveis a uma análise imediatamente social, e, portanto, uma análise materialista. Ao mesmo tempo, o conceito de técnica representa o ponto de partida dialético para uma superação do contraste infecundo entre forma e conteúdo. Além disso, o conceito de técnica pode ajudar-nos a definir corretamente a relação entre tendência e qualidade, mencionada no início. Se em nossa primeira formulação dissemos que a tendência política correta de uma obra inclui sua qualidade literária, porque inclui sua tendência literária, é possível agora dizer, mais precisamente, que essa tendência literária pode consistir num progresso ou num retrocesso da técnica literária. (*GS II*, p. 686; BENJAMIN, 1987b, pp. 122-123)

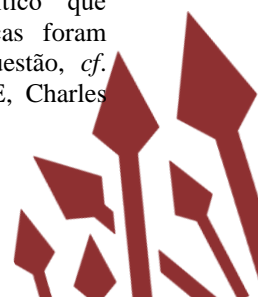
83 Estar a par da tendência significa, neste caso, estar atento para o uso da técnica literária que mantém viva a possibilidade da produção em relação à experiência. O autor é um produtor na medida em que sua escrita se vale de uma técnica que serve precisamente a esse propósito, de tal modo que a produção é, nesse sentido, uma produção *de e pela* experiência. Agora, que Benjamin tenha escolhido o exemplo soviético de Sergei Tretiakov e de sua produção de cunho jornalístico ou panfletário importa pouco aqui enquanto uma continuidade da reflexão sobre a tarefa do autor, uma vez que os termos daquela reflexão se demonstraram cronologicamente determinados. Importa mais considerar o que esse caso oferece para a análise aqui empreendida, isto é, importa considerar a relação entre produção, técnica, literatura e experiência. A questão benjaminiana, mesmo na reflexão sobre o caso russo por ele levantado, não deixa de considerar o problema trazido pela crise do romance, já que o próprio filósofo pontua que, no fundo, se trata de considerar que “nem sempre houve romances no passado, e eles não precisarão existir sempre, o mesmo ocorrendo com as tragédias e as grandes epopeias” (*GS II*, p. 687; BENJAMIN, 1987b, p. 123). Mais do que a determinação de um gênero específico – seja ele jornalístico, panfletário ou mesmo o teatro épico de Brecht –, a questão perfaz uma atitude para com a produção da literatura, ou seja, uma produção reflexivamente conduzida. No fim, o autor como produtor deve “ponderar [*überlegen*] sobre sua posição no processo produtivo” (*GS II*, p. 699; BENJAMIN, 1987b, p. 134), o que, no limite, significa que o autor deve orientar sua produção de tal modo que ela venha a viabilizar mais produção, ponto esse só alcançado quando se



considera que “um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém” (GS II, p. 696; BENJAMIN, 1987b, p. 132). Essa exigência em relação à produção, no entanto, depende ainda de esclarecimentos em relação à experiência e, por suposto, em relação à narrativa.

No ensaio de 1936, *O narrador*, Benjamin parte precisamente do entrave relativo à produção por ele antes indicada. Se o autor deve encontrar uma maneira de empregar a técnica produtivamente a fim de manter a experiência viva enquanto possibilidade – o autor que ensina outros autores –, então é preciso considerar de que maneira essa experiência se efetiva realmente a partir de sua possibilidade. Segundo o que Benjamin vinha indicando nesse período maduro de sua produção, a narrativa é a expressão da experiência que mantém viva essa possibilidade e, portanto, seria responsável pela condição de sua efetivação real. Contudo, no ensaio de 1936 Benjamin parte de uma constatação quase fatalista: “por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva” (GS II, p. 438; BENJAMIN, 1987c, p. 197). Partindo de uma constatação de que “a arte de narrar está em vias de extinção” e que “são cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente” (GS II, p. 439; BENJAMIN, 1987c, p. 197), Benjamin reforça sua posição de que isso se deve ao fato de que “as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo”, um fenômeno que está relacionado ao fato de que “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores” (GS II, pp. 439-440; BENJAMIN, 1987c, p. 198). O grande mérito de Leskov, o autor analisado por Benjamin no referido ensaio, seria a capacidade de realizar, sobretudo em seus contos, precisamente essa conjunção entre a comunicação da experiência pelo ato narrativo e a manutenção da narração através da valorização das experiências. O elogio do autor como produtor no sentido de Tretiakov, no ensaio de 1934, está em consonância com o elogio a Leskov, no ensaio de 1936, uma vez que em ambos Benjamin enaltece o fato de que o ato produtivo/narrativo não se determina pela individualidade ou subjetividade do autor/narrador; mas sua determinação, na verdade, está voltada para fora.¹¹ O filósofo fala, então, de uma utilidade inerente à narrativa que encontra

¹¹ As críticas benjaminianas à autonomia estética no sentido tanto de uma arte pura quanto de uma arte produzida por uma expressão individualizante – como o gênio ou o artista total – são bastante marcantes ao longo de sua obra. O interesse pelo romantismo de Schlegel e Novalis, por exemplo, passa pela demonstração de que a figura lendária de um gênio subjetivamente individual tem menos valor do que o próprio esforço “crítico” que Benjamin reconhece nesses românticos. Essas formações conceituais e interpretações históricas foram fundamentais para os ensaios maduros aqui tratados. Para maiores considerações sobre essa questão, cf. MARKUS, George. Benjamin’s Critique of Aesthetic Autonomy. In: BENJAMIN, Andrew; RICE, Charles (Eds.). *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*. Melbourne: re.press, 2009. pp. 111-128.



expressão na maneira pela qual a experiência é veiculada nesse esforço comunicativo, traço esse que caracterizaria a “natureza verdadeira da narrativa”:

Ela tem sempre 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. (GS II, p. 442; BENJAMIN, 1987c, p. 200)

85

Novamente, quando busca identificar a origem do processo de decadência que teve por consequência essa pobreza da experiência aniquiladora da narrativa, Benjamin responsabiliza o romance surgido no início do período moderno. Pareceria, então, que a narrativa estaria completamente condenada e mesmo a literatura teria muito pouco a fazer em relação a essa situação, uma posição de certa forma em contradição com o que havia sido apresentado em *O autor como produtor*. Há que se notar, entretanto, o que consta tanto no conceito de *produtor* quanto no conceito de *narrador*, isto é, uma indicação de uma vaga possibilidade que aponta para uma terceira figura que Benjamin não menciona diretamente – embora o faça pela via provisória do “autor”. A narração não está completamente perdida porque a “substância viva da existência” se encontra em potência, enquanto uma experiência potencial, no desempenho da atividade do escritor. Se, como Benjamin afirma, a narrativa é uma “forma artesanal de comunicação”, não estando “interessada em transmitir o ‘puro em-si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório”, esse caráter artesanal só encontra a realidade efetiva de sua produção através do escritor que permite que a narrativa mergulhe em sua vida para *nela* e *dela* receber sua potência, de tal maneira que “assim se imprime na narrativa a marca do narrador” (GS II, p. 447; BENJAMIN, 1987c, p. 205). O escritor é quem aplica a técnica no sentido produtivo que permite à experiência encontrar novamente a narrativa antes perdida. Contudo, muito embora Benjamin continuamente indique o fato de que a experiência está ligada à existência – não no sentido da subjetividade idealista, mas no sentido de uma certa vivência ou, antes, de uma experiência –, o filósofo alemão não explicita como isso teria uma relação essencial no caso do escritor/narrador. A produção literária, de



igual maneira, parece advir desse nó górdio de existência e experiência. Porém, como seria possível pensar nessa relação sem recair nos termos de uma criação narrativa que é subsumida a uma subjetividade e, portanto, que retornaria precisamente aos termos que Benjamin havia identificado como responsáveis pela “crise do romance”? É nesse ponto que Kierkegaard pode ser de algum auxílio para a análise.

3 VISÃO-DE-VIDA E EXPERIÊNCIA NA NARRATIVA

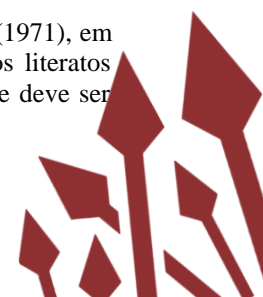
Por mais que sua obra tenha sido reconhecida por seu caráter literário, por vezes até mesmo ofuscando sua magnificência filosófica, Søren Kierkegaard não é exatamente um romancista. Até mesmo alguns textos que poderiam, quando descolados de seus lugares de origem, ser considerados como “romances” – o caso mais notável é o *Diário do sedutor*, facilmente passável como uma mescla de romance intimista e epistolar –, é verdade que estes não cumprem exatamente essa função. Kierkegaard é um quase-romancista e um tipo muito peculiar de “literato”.¹² Como bem pontuou Gabriel Josipovici em seu ensaio *Kierkegaard e o romance*:

86

[...] escrever sobre Kierkegaard como um romancista implica que nós sabemos o que é um romance, e uma das coisas que Kierkegaard fez no curso de sua breve e brilhante carreira foi levantar questões sobre esse mesmo problema. Ele assim o faz ao nos lembrar que não podemos começar a entender o que os romances são, o que é a ficção, até que tenhamos reconhecido que a maneira com que pensamos sobre a ficção depende de como pensamos sobre nós mesmos e nossas vidas. Em outras palavras, se o conceito de ficção não pode ser dado como certo, é porque o ato de narrar está intimamente ligado ao que somos, não em nossa essência, mas em nossa realidade social e histórica concreta. (JOSIPOVICI, 2006, p. 146)

Ao contrário das imagens pelas quais Kierkegaard seria conhecido – o fervoroso cristão angustiado, o filósofo de um hiper-subjetivismo, um religioso solipsista etc. –, o comentário faz notar o quanto o pensamento do autor é fundado em uma noção de existência em que a concretude é um dos traços basilares. Por essa razão, as reflexões de Kierkegaard sobre a narrativa, a literatura e a tarefa do escritor são desde o começo tomadas pela

¹² Amplio aqui uma interpretação dada por Louis Mackey em seu livro *Kierkegaard: A Kind of Poet* (1971), em que argumenta que, em vez de ser determinável por categorias estanques atribuídas usualmente aos literatos conforme o gênero de suas produções, precisamente porque Kierkegaard implode tais definições, ele deve ser visto como “meio que um poeta” ou “um tipo de poeta”.



concretude da “realidade social e histórica”, fator esse que o aproxima muito de Benjamin.¹³ Cumulativamente, Kierkegaard também foi, em sua análise sobre a produção literária de sua época, sobre as tendências derivadas do romantismo alemão e sobre a própria ideia de literatura, um crítico da “modernidade”, indicando, desde uma perspectiva existencial, elementos que muito facilmente poderiam ser encontrados no diagnóstico benjaminiano de “crise do romance” e de “empobrecimento da experiência”. Como apontou Josipovici, o ato comunicativo, a noção de ficção e o próprio ato de escrita só podem ser considerados em uma chave reflexiva, segundo Kierkegaard, quando se considera conjuntamente a existência daqueles envolvidos. O apagamento de tal consideração existencial teria por consequência a própria aniquilação da reflexão e, no limite, de toda produção.

Os termos dessa crítica figuram já no primeiro – e muitas vezes ignorado – livro que Kierkegaard publicou: *Dos papéis de alguém que ainda vive* (1838). Trata-se de uma resenha literária sobre um romance de Hans Christian Andersen, *Apenas um violinista*, em que o jovem filósofo toma o romance e a resenha como uma ocasião para refletir sobre narração e literatura. Andersen, conhecido pelos contos infantis, pertencia ao movimento romântico que predominava na Dinamarca da época. O romance de formação que narra a vida de um violinista é tomado pelo forte traço subjetivo e sentimental tipicamente romântico. Em certo sentido, a narrativa de Andersen visa a apresentar a suposta profundidade existencial de seu personagem em seus percalços formativos. É precisamente essa “profundidade existencial” que serve como ponto de crítica do jovem filósofo dinamarquês, uma vez que, segundo Kierkegaard, o romance de Andersen se insere em uma tendência moderna que pressupõe, contraditoriamente, que toda obra cultural serve ao progresso da ciência e da civilização e, ao mesmo tempo, é ela mesma o próprio começo de toda história progressiva.¹⁴ O que Kierkegaard tem em mente ao fazer sua crítica é uma ideia de “modernidade” em que o jogo

¹³ É bem verdade que o próprio Benjamin, em algumas de suas anotações e cartas, parece sugerir que Kierkegaard lhe soava como um autor tipicamente burguês, devotado aos “interiores”, contudo sempre o tendo, ao mesmo tempo, em alta conta como um importante e impressionante escritor e pensador. Nesse sentido, cf. a Carta 759 destinada a Adorno, em: *GB VI*, pp. 144-145.

¹⁴ Logo nas primeiras linhas de seu texto, Kierkegaard apresenta precisamente essa ideia contraditória em uma retórica excessivamente rebuscada: “Em todo desenvolvimento recente há uma grande tendência para, se possível, omitir – de forma ingrata para com as lutas e dificuldades que o mundo sofreu para chegar a ser o que é – até mesmo os resultados alcançados com o suor de seu rosto, para então começar tudo do começo, com um angustiante pressentimento de que a posteridade pudesse tratá-lo, com toda razão, da mesma forma, por um lado convencendo-se de sua atividade e importância e, por outro lado, forçando à posteridade o reconhecimento de ser ele o verdadeiro ponto de partida da história mundial, buscando com isso iniciar, se possível, uma marcação temporal positiva¹⁴ e abandonar a existência [*Tilværelse*] anterior, caso ainda se fosse tão razoável a ponto de supô-la, a uma servidão voluntária, com cuja subtração só se poderia lamentar ter sido necessário gastar tanto tempo” (*SKS 1*, p. 17). Todas as citações de Kierkegaard são traduções do autor e seguem as obras completas em dinamarquês *Søren Kierkegaards Skrifter*, conforme bibliografia ao final.



entre progresso e começo pelo nada levaram a um afastamento da produção literária em relação à concretude, de tal maneira que

[...] essa tendência é culpada de um ataque à realidade efetiva dada; sua palavra de ordem é: esqueça o efetivamente real (e isso já é um atentado), e, tal como as grandiosas formas de Estado desenvolvidas através dos séculos não se deixam ser ignoradas, elas devem então dar lugar, como fizeram outrora as florestas primitivas diante do arado da cultura na aurora do iluminismo, de modo que nas planícies limpas não possa haver nem o mínimo abrigo poético; mas os poucos exemplares puros de pessoas normais poderiam, sem serem tocados pelo menor toque profano ou sem serem cativados por qualquer coisa malhada, salpicada e listrada, em uma horrível monotonia criar todo um bando de eleitos e abstratos *Cosmopolit-Geschichter* [rostos-cosmopolitas]. (SKS 1, pp. 19-20)

88 Em vez de voltar-se para a realidade efetiva da existência concreta, tal modernidade opta por voltar-se para abstrações, seja em ideias como o progresso da História, a constituição do Estado ou mesmo a formação de personagens arquetípicos que preenchem certos ideais de sujeito (o *gênio*, o *artista*, o *justo* etc.). Em oposição comparativa a essa forma de comportamento, Kierkegaard apresenta, antes mesmo de iniciar propriamente sua crítica a Andersen, uma obra que não compartilharia desse modo “moderno” de conceber a produção literária: *Uma história cotidiana*.¹⁵ Em vez de sucumbir aos ditames da época, a autora havia de fato narrado apenas “uma história cotidiana” e, nesse sentido, o havia “feito em vista da visão-de-vida [*Livs-Anskuelse*]”, uma visão que, segundo Kierkegaard, “certamente pressupõe seu elemento na existência” (SKS 1, p. 21). Note-se aqui a primeira distinção que servirá a Kierkegaard tanto para a sua crítica à literatura da época – da qual Andersen é exemplo – como também para esboçar os traços daquilo que o filósofo julga ser a tarefa do escritor. Enquanto a literatura “moderna” baseia-se em abstrações e tipos ideais que se afastam da existência, a literatura que é orientada por uma *visão-de-vida* “pressupõe seu elemento na existência”. E, precisamente por isso, sua construção e sua leitura permitem encontrar nelas uma comunicação narrativa que vai além do mero narrar puramente artístico, pois permite aos leitores “encontrar nestas novelas a verdadeira realidade da existência”, possibilitando-os “fazer de sua leitura um estudo verdadeiramente edificante” (SKS 1, p. 21). A relação com a existência e o caráter “edificante” advindo desse conceito de *visão-de-vida* é sobremaneira

¹⁵ O pequeno romance *Uma história cotidiana* [*En Hverdags-Historie*] foi publicado em 1828 e levava a assinatura de um nome masculino que, na verdade, era o pseudônimo de Thomasine Christine Gyllembourg-Ehrensvärd, uma prolífica escritora que ficou conhecida pelo contorno sensível dado à cotidianidade apresentada em suas narrativas. Kierkegaard, que sempre manifestou admiração pela obra da autora, publicou, em 1846, um livro-ensaio-resenha, *En literair Anmeldelse* [*Uma resenha literária*], baseado no romance *To Tidsaldre* [*Dois Épocas*].

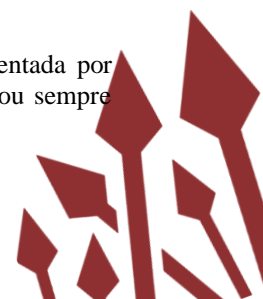


importante para compreender como Kierkegaard pensa a literatura. Em sua crítica a Andersen, tanto o autor como a obra são acusados de uma completa falta de *visão-de-vida*, de tal modo que o filósofo mescla o personagem do romance com o autor ao indicar que esse caráter unitário que coaduna criação e criatura

[...] é caracterizado como a possibilidade de uma personalidade que se move como que em uma elegíaca escala cromática com notas ora agudas ora graves que se esvaem sem ressonância apreciável, encerrada em tal enredo de estados de ânimo contingentes, a qual, para tornar-se personalidade, precisaria de um forte desenvolvimento-de-vida [*Livs-Udvikling*]. (SKS 1, p. 25)

89 O desenvolvimento de vida deveria acarretar a produção de uma *visão-de-vida*, um desenvolvimento que, portanto, diz respeito à relação do autor com a sua produção enquanto uma relação com a existência, isto é, a sua própria e concreta existência e, por conseguinte, a existência tomada em sua realidade efetiva. Andersen, segundo Kierkegaard, recebe sua “abstrata impotência estética” do fato de que “cedo se limitou a si mesmo” e, mais ainda, cedo “se sentiu lançado de volta para si mesmo” (SKS 1, p. 28), mantendo-se sempre apartado de qualquer possibilidade de desenvolvimento da vida através da relação com a realidade efetiva e, portanto, com a existência. Kierkegaard reforça que Andersen poderia ter tirado proveito de uma literatura que já antecipava essa vinculação entre produção e *visão-de-vida*. Contudo, porque, em seu isolamento, “ele não entrou em relação com [esta literatura] em função de sua própria vida individual ou em função de um interesse estético mais geral enquanto leitor” (SKS 1, p. 29), o que restou foi a produção que visava apenas à produção de mais novelas – produção novelística [*Novelle-Produktivitet*], como Kierkegaard a chama –, ou seja, uma produção empobrecida e esvaziada de qualquer relação com elementos exteriores a ela.¹⁶ No fundo, a crítica que Kierkegaard tece tem por base a relação entre *visão-de-vida* e produção, indicando que a ausência do primeiro elemento leva, inexoravelmente, à aniquilação do segundo. A produção que não é vinculada a uma *visão-de-vida* é, portanto, inócua, sendo incapaz de continuar a própria potência produtiva. A produção poética – pensada aqui nos termos gerais da literatura – deve levar em conta o fato de que “o indivíduo deve pressupor que através de todas essas particularidades” que constituem a realidade efetiva concreta “está dado o pensamento fundamental na própria consciência narrativa”, sendo que é precisamente

¹⁶ Kierkegaard ressalva que Andersen teria se interessado pela poesia popular [*Folkepoesie*] apresentada por autores da época, mas, porque o autor não permitiu que isso se tornasse parte de sua produção, restou sempre como algo artificioso.



essa consciência narrativa que “o poeta deve trazer à vida” (SKS 1, p. 31). A produção narrativa recebe seu sentido, portanto, quando o escritor/poeta/narrador confere uma “consciência narrativa” que é, por sua vez, produção de potências narrativas.

Esse é o ponto em que a contribuição de Kierkegaard se apresenta em sua maior relevância. Ao contrário de uma imersão profunda em uma subjetividade que não cria laços com a exterioridade, presa de uma idealidade abstrata e individualizante, a noção de *visão-de-vida* kierkegaardiana indica que é no encontro entre expressão e existência que se encontra a produção literária. Nesse ponto, Kierkegaard inclusive antecipa o que figuraria no Benjamin maduro, ou seja, a compreensão de que a experiência abordada conceitualmente nessa questão narrativa diz respeito a uma qualificação específica, devendo esta ser pensada não como uma experiência qualquer, mas como uma experiência de vida e, portanto, como uma vivência [*Erlebnis*]. O conceito de *visão-de-vida* é essa experiência qualificada:

Pois uma *visão-de-vida* é mais do que uma epítome ou uma soma de sentenças mantidas em sua indiferença abstrata [*abstrakte Hverkenhed*]; é mais do que a experiência [*Erfaringen*], que, como sempre, é atômica, ela é de fato a transsubstanciação da experiência [*Erfaringens Transsubstantiation*], é uma segurança inabalável em si mesma combatida por toda a empiria [*Empirie*], seja ela orientada em direção ao mundano (um ponto de vista [*Standpunkt*] meramente humano, o estoicismo, por exemplo), mantendo-se fora de contato com uma empiria mais profunda – seja ela direcionada para o céu (o religioso), onde encontra o central para sua existência tanto celestial quanto terrena. (SKS 1, p. 32)

A “transsubstanciação da experiência” de que fala Kierkegaard põe a *visão-de-vida* como esse ponto em que imanência e transcendência são trazidas para dentro da produção narrativa. Novamente, isso não corresponde a uma clausura determinada por uma subjetividade ou por um indivíduo, mas é uma potência direcionada para fora em termos de uma demanda ou uma exigência. Kierkegaard utiliza termos como “tarefa-de-vida” [*Livs-Opgave*] e “tarefa-do-romance” [*Roman-Opgave*] por ter em vista o fato de que essa demanda é posta pelo próprio ato de escrita literária e, portanto, pela manutenção da potência desse ato. Contudo, Kierkegaard também recorda que tal *visão-de-vida* é inescapavelmente vinculada à existência e, por essa razão, figura para o autor como a tarefa de sua existência enquanto escritor. A existência é o entrecruzamento de interioridade e exterioridade, de uma abertura para a transcendência e de um enraizamento na imanência, de tal maneira que a relação entre a construção de uma escrita literária e a própria *visão-de-vida* do autor se encontram nesse ponto. Tendo em vista essas contribuições kierkegaardianas para a



reflexão sobre a experiência e a existência, é possível então analisar de que maneira é possível pensar sobre a tarefa do escritor.

4 A TAREFA DO ESCRITOR: A PRODUÇÃO DA EXPERIÊNCIA PRODUTIVA

O conceito kierkegaardiano de existência [*Tilblivelse*] é pensado como uma existência em devir e, nesse sentido, é contrário a qualquer estagnação que paralisa o fenômeno em uma permanência abstrata e ideal. Como consequência, o indivíduo existente produtor de narrativas deve assumir esse devir como parte constituinte tanto em sua atividade quanto nos resultados de sua produção. Em uma das anotações feitas em seus *Diários*, Kierkegaard pondera sobre essa característica inerente a qualquer conversão da existência em termos escritos:

É bem verdade o que a filosofia diz, que a vida deve ser entendida para trás. Mas, contrariamente, se esquece a segunda afirmação, que deve ser vivida para frente. Essa afirmação, quanto mais é repensada, acaba pontuando o fato de que a vida na temporalidade nunca se torna totalmente compreensível, justamente porque não consigo nem por um instante ter um repouso completo para me posicionar dessa maneira: indo para trás. (SKS 18, p. 194)

91

Kierkegaard demarca uma completa impossibilidade de se produzir uma narrativa – e a filosofia, nesse sentido, é narrativa/discursiva – que não considere esse aparente paradoxo. Mais do que isso, o filósofo dinamarquês indica que qualquer produção narrativa deve ser, por decorrência dessa reflexão existencial, também ela produtora de novas produtividades. Esse ponto se encontra em perfeita consonância com o conceito de *visão-de-vida* enquanto uma produção literária que é tomada precisamente por esse caráter produtivo. Tanto no entendimento kierkegaardiano quanto nas reflexões benjaminianas, a produção se dá, assim, em relação à experiência. Por essa razão, aquilo que a produção realiza efetivamente deve corresponder a uma resistência ao empobrecimento da experiência. Utiliza-se o termo “resistência” para não se confundir essa exigência feita ao escritor – a sua tarefa – com a demanda de uma continuidade produtiva irreflexiva. Tanto Benjamin quanto Kierkegaard apontam que, por vezes, o melhor a se fazer para preservar a potência produtiva da experiência não é uma continuidade do uso dos recursos técnico-estilísticos de seu tempo, mas, ao contrário, um retorno ao ponto mais fundamental da possibilidade



narrativa. A tarefa do escritor que então se delineia coincide com esse ponto, em que o mais importante não é tanto a produção em si, mas a experiência produtiva. Benjamin evidencia essa questão em seu ensaio *Experiência e pobreza*:

Pobreza de experiência: a expressão não significa que as pessoas sintam a nostalgia de uma nova experiência. Não, o que elas anseiam é libertar-se das experiências, anseiam por um mundo em que possam afirmar de forma tão pura e clara a sua pobreza, a exterior e também a interior, que daí nasça alguma coisa que se veja. (GS II, p. 218; BENJAMIN, 2013, p. 89)

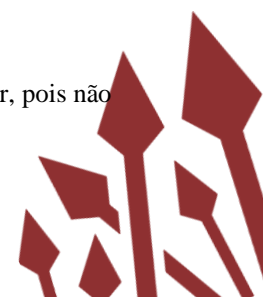
A tarefa do escritor não pode coincidir simplesmente com a produção, pois, quando a pobreza da experiência [*Erfahrungsarmut*] já está situada no campo cultural, a simples reprodução corresponderia a uma replicação de tal pobreza e, por conseguinte, acarretaria mais empobrecimento. O escritor deve produzir em relação à experiência no sentido de uma experiência produtiva. Resistindo ao empobrecimento, o escritor reage à contemporaneidade no sentido de servir à tendência que se abre, não à tendência que já está presente. Kierkegaard, de maneira pontual, descreve exatamente como devem ocorrer as coisas na relação entre essa experiência qualificada – a *visão-de-vida* – e a produção literária:

92

[...] imaginamos um indivíduo que, profundamente perturbado por uma contemporaneidade vigorosamente comovida, finalmente escolhe tal ponto de vista [*Standpunkt*]; deixemos agora com que ele produza contos. Todos eles teriam uma marca de nascença; mas na medida em que ele tenha experienciado muito, na medida em que de fato participara nas vicissitudes da vida, na mesma medida ele também poderia, em seus contos, desdobrar um grande conjunto de consequências terríveis, todas voltadas para a queda final de seu herói¹⁷; na mesma medida, alguém se sentiria tentado por muito tempo a acreditar na verdade de sua percepção-de-vida [*Livs-Opfattelses*]. (SKS 1, p. 35)

O ponto de vista que o indivíduo “profundamente perturbado por uma contemporaneidade vigorosamente comovida” assume é, segundo os termos benjaminianos, aquele da *tendência* e, portanto, aquele da produção de experiência. Ao fazê-lo, o que ele produz é uma *visão-de-vida* no sentido existencial, o que significa dizer que o faz sob a tutela de um devir que é necessariamente antitotalitário, uma vez que qualquer *visão-de-vida*, por estar relacionada com a experiência produtiva que é a *vivência*, não subsume toda a realidade concreta efetiva, mas, antes, desempenha uma abertura para com essa realidade. Quando se

¹⁷ Se essa queda final é ou não poeticamente verdadeira, tal indivíduo, por norma geral, não pode julgar, pois não tem uma real visão geral [*Overskuelse*].



recorda a máxima benjaminiana de que “um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém” (*GS II*, p. 696; BENJAMIN, 1987b, p. 132), pensando-a sob os termos anteriormente expostos, chega-se então à conclusão de que a tarefa do escritor é a produção da experiência produtiva. Narra-se para manter viva a possibilidade da narração. A escrita literária, que tem no *poético* a emanção de sua potência, mantém viva a possibilidade de sua produção precisamente porque combate o empobrecimento da experiência. Dessa maneira, a tarefa do escritor volta-se para aquilo que está além dele mesmo, para a realidade efetiva concreta, lá onde a existência se inscreve continuamente.



REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. A crise do romance. Sobre *Alexanderplatz*, de Döblin. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Org. Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987a.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Org. Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987b.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Org. Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987c.
- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*, v. I-VII. Editado por R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Taschenbuch), 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Briefe*, v. I-VI. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.
- BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BOLETSI, Maria. *Barbarism and its Discontents*. Stanford: Stanford University Press, 2013.
- CUOZZO, Gianluca. *L'angelo della melancholia: allegoria e utopia del residuale in Walter Benjamin*. Milano: Mimesis, 2009.
- DAMIÃO, Carla Milani. Benjamin, leitor de Kierkegaard. *Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea*, Brasília, v. 2, n. 1, 2014, pp. 165-176.
- ERAMI, Narges. Of Ladders and Looms: Moving through Walter Benjamin's 'Storyteller'. *Anthropological Theory*, v. 15(1), 2015, pp. 92-105.
- FIGAL, Günter. Die doppelte Geschichte. Das Verhältnis Walter Benjamin zu Søren Kierkegaard. *Neue Zeitschrift Für Systematische Theologie und Religionsphilosophie*, v. 24, 1982, pp. 295-310.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- JOSIPOVICI, Gabriel. *The Singer on the Shore: Essays 1991-2004*. Manchester: Carcanet Press, 2006.
- KIERKEGAARD, Søren. *Søren Kierkegaards Skrifter*. 28 v. Ed. Niels-Jørgen Cappelørn et al. Copenhagen: Gad, 1997-2013.
- KOEPNICK, Lutz. Benjamin in the Age of New Media. In: GOEBEL, Rolf J. (Ed.). *A Companion to the Works of Walter Benjamin*. Rochester: Camden House, 2009.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.
- MACKEY, Louis. *Kierkegaard: A Kind of Poet*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1971.
- MARKUS, George. Benjamin's Critique of Aesthetic Autonomy. In: BENJAMIN, Andrew; RICE, Charles (Eds.). *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*. Melbourne: re.press, 2009. pp. 111-128.
- OPHÄLDERS, Markus. *Konstruktion von Erfahrung*. Nordhausen: Traugott Bautz, 2016.
- RYAN, Bartholomew. *Kierkegaard's Indirect Politics: Interludes with Lukács, Schmitt, Benjamin and Adorno*. Amsterdam: Rodopi, 2014.
- SCHMID, Hermann. Der Historiker als rückwärtsgewandter Prophet im Denken Kierkegaards und W. Benjamins. In: *Kierkegaard Studies Yearbook*. Berlin: De Gruyter, 2004. pp. 275-294.
- WEBER, Samuel. Medium als Störung: Theater und Sprache bei Kierkegaard und Benjamin. *Modern Language Notes*, v. 120, 2005, pp. 590-603.
- WESTFALL, Joseph. Walter Benjamin: Appropriating the Kierkegaardian Aesthetic. In: STEWART, Jon (Ed.). *Kierkegaard's Influence on Philosophy*. Tome I: German and Scandinavian Philosophy. London: Routledge, 2016. pp. 49-65.

